

Luvina 92

Universidad de Guadalajara
Revista literaria
Otoño 2018
\$50
ISSN 1665-1340

ARREOLINA

JUAN JOSÉ ARREOLA

JORGE LUIS BORGES

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ

ELSA CROSS

JUAN JOSÉ DOÑÁN

SARA POOT HERRERA

JUAN DOMINGO ARGÜELLES

JOSÉ HOMERO

SAÚL YURKIEVICH

ALBERTO CHIMAL

FELIPE VÁZQUEZ

PABLO BRESCIA

● **ROCÍO SÁENZ** ●



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Universidad de Guadalajara

Rector General: Miguel Ángel Navarro Navarro

Vicerrectora Ejecutiva: Carmen E. Rodríguez Armenta

Secretario General: José Alfredo Peña Ramos

Rector del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño: Ernesto Flores Gallo

Secretario de Vinculación y Difusión Cultural: Ángel Igor Lozada Rivera Melo

Luvina

Directora: Silvia Eugenia Castellero < scastillero@luvina.com.mx >

Editor: José Israel Carranza < jicarranza@luvina.com.mx >

Coeditor: Víctor Ortiz Partida < vortiz@luvina.com.mx >

Corrección: Sofía Rodríguez Benítez < srodriguez@luvina.com.mx >

Administración: Griselda Olmedo Torres < golmedo@luvina.com.mx >

Diseño y dirección de arte: Peggy Espinosa

Viñetas: Déborah Moloeznik Paniagua

Consejo editorial: Luis Armenta Malpica, Jorge Esquinca, Verónica Grossi, Josu Landa, Baudelio Lara, Ernesto Lumberas, Ángel Ortuño, Antonio Ortuño, León Plascencia Ñol, Laura Solórzano, Sergio Téllez-Pon, Jorge Zepeda Patterson.

Consejo consultivo: José Balza, Adolfo Castañón, Gonzalo Celorio, Eduardo Chirinos[†], Luis Cortés Bargalló, Antonio Deltoro, François-Michel Durazzo, José María Espinasa, Francisco Payó González, Hugo Gutiérrez Vega[†], José Homero, Christina Lembrecht, Tedi López Mills, Luis Medina Gutiérrez, Jaime Moreno Villarreal, José Miguel Oviedo, Luis Panini, Felipe Ponce, Vicente Quirarte, Jesús Rábago, Patricia Torres San Martín, Julio Trujillo, Minerva Margarita Villarreal, Carmen Villoro, Miguel Ángel Zapata.

PROGRAMA LUVINA JOVEN (talleres de lectura y creación literaria en el nivel de educación media superior): Sofía Rodríguez Benítez < ljuven@luvina.com.mx >

Luvina, año 21, no. 92, otoño de 2018, es una publicación trimestral editada por la Universidad de Guadalajara, a través de la Secretaría de Vinculación y Difusión Cultural del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño. Periférico Norte Manuel Gómez Morín núm. 1695, colonia Belenes, CP 45100, piso 6, Zapopan, Jalisco, México. Teléfono: 3044-4050. www.luvina.com.mx, scastillero@luvina.com.mx. Editor responsable: Silvia Eugenia Castellero. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2006-112713455400-102. ISSN 1665-1340, otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor, Licitud de título 10984, Licitud de Contenido 7630, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Pandora Impresores, SA de CV, Caña 3657, col. La Nogalera, Guadalajara, Jalisco, CP 46170. Este número se terminó de imprimir el 7 de septiembre de 2018 con un tiraje de 1,300 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad de Guadalajara.

Diagramación y producción electrónica: Petra Ediciones

Distribuida por: Comercializadora GBN, S.A. de C.V. Tel: 55 5618-8551
comercializadoragbn@yahoo.com.mx, comercializadoragbn@gmail.com

www.luvina.com.mx

Entusiasta y apasionado son los adjetivos que mejor califican a Juan José Arreola, creador de una obra perfecta, además de infinita y polifónica. Una obra que fue escribiendo en los claros de un vivir intenso en un Zapotlán agitado por la Guerra Cristera, en la Guadalajara conservadora de los años treinta y en una Ciudad de México que le permitió dar rienda suelta a su temperamento desbordado: ser actor y alumno de Xavier Villaurrutia y Rodolfo Usigli. Luego, irse a la Francia de la posguerra y actuar en la Comédie Française de París, con Louis Jovet.

Hombre que desempeñó todos los oficios y se entregó por convicción y arrojo a contradicciones y placeres. Separar su vida de la obra resulta un trabajo ocioso, porque Arreola supo sabiamente que la escritura verdadera nace de la ecuación entre percepción, experiencia y reflexión. Es dentro de este triángulo que la revista **Luvina** presenta, en su número 92, una serie de ensayos y acercamientos, cantos y variaciones —homenajes— a uno de los más grandes escritores mexicanos.

Arreola se entregó a vivir con intensidad y desde allí trabajó la literatura como un artesano, completando piezas cuidadas con la precisión de un relojero y la hondura de un filósofo. Supo extraer la música —los ritmos— de la lengua castellana y volcarla hacia los significados últimos de cada vocablo para abismarlos en un cauce de prismas tan diversos como diverso es el lenguaje y como cambiante es la realidad. De tal manera que sus libros son piezas originales y bellas, a través de las cuales y —a pesar de lo melancólico, oscuro y casi monstruoso de algunos de sus personajes— se exalta la vida.

Luvina entrega a sus lectores una revisión contemporánea, con textos heterogéneos; acercamientos y relecturas de la obra resonante, polifacética y profunda de Juan José Arreola, como un merecido homenaje en el centenario de su nacimiento.

Por otra parte, rendimos también un homenaje a José Luis Martínez, jalisciense nacido en ese mismo 1918. Historiador cuya obra es tan vasta como espléndida. **Luvina** resalta, además, su veta literaria y ofrece a los lectores la poesía que también ocupó algunas horas de su trabajo creador, en una talentosa y precoz juventud •

Índice

8 🐾 **Análisis de un sueño** ●

JUAN JOSÉ ARREOLA (Zapotlán el Grande, 1918-Guadalajara, 2001). En 1995, el Fondo de Cultura Económica publicó la primera edición de sus *Obras*, con prólogo de Saúl Yurkievich.

17 🐾 **De A a B y de B a A** ●

JUAN JOSÉ ARREOLA Y JORGE LUIS BORGES (Buenos Aires, 1899-Ginebra, 1996). Para conmemorar el trigésimo aniversario de su muerte, la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua publicaron, en 2017, la antología *Borges esencial* (Alfaguara / Penguin Random House).

24 🐾 **Juan José Arreola** ●

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ (Atoyac, 1918-Ciudad de México, 2007). Este año se publicó el libro *Una amistad literaria. Correspondencia 1942-1959*, de José Luis Martínez y Alfonso Reyes (Fondo de Cultura Económica / El Colegio Nacional).

37 🐾 **Reminiscencias** ●

BERENICE HERNÁNDEZ ARREOLA (Ciudad de México, 1973). Egresada de la Licenciatura en Letras Hispánicas de la Universidad de Guadalajara.

46 🐾 **Mester de arreolería** *Un testimonio del taller literario de Juan José Arreola* ●

ELSA CROSS (Ciudad de México, 1946). Este texto está incluido en *Acuario. Artículos y ensayos sobre poesía* (Universidad Veracruzana, 2016), que es uno de sus libros más recientes.

53 🐾 **Arreola y Rulfo, novelistas** ●

JUAN JOSÉ DOÑÁN (Tizapán el Alto, Jalisco, 1960). Es autor, entre otros libros, de *¡Ai pinchemente! Teoría del tapatío* (Almuzara, 2011).

63 🐾 **De Punta de plata de Juan José Arreola y Héctor Xavier al Bestiario de Arreola** ●

SARA POOT HERRERA (Mérida, Yucatán). Entre sus más recientes publicaciones se encuentra el ensayo «“Nocturna mas no funesta de noche mi pluma escribe”: Sor Juana Inés de la Cruz», incluido en *Sor Juana Inés de la Cruz en nuestro tiempo* (Fondo Editorial del Estado de México, 2017).

78 🐾 **La mujer en la lectura de Juan José Arreola** ●

GABRIELA TORRES CUERVA (Guadalajara, 1965). Obtuvo el Premio Nacional de Cuento Agustín Yáñez 2013 por su libro *Prisioneros* (Lectorum, 2014).

- 83** 🐭 **Juan José Arreola y la poesía** ●
JUAN DOMINGO ARGÜELLES (Chetumal, 1958). Entre sus libros más recientes está *El último strike* (Laberinto, 2016).
- 90** 🐭 **De cómo sortear las tentaciones de Juan José Arreola** ●
JOSÉ HOMERO (Minatitlán, 1965). Uno de sus últimos libros es *La ciudad de los muertos* (Fondo de Cultura Económica, 2012).
- 97** 🐭 **El gusto reposado y añejo de *La feria*** ●
PHILIP POTDEVIN (Cali, 1958). Su novela más reciente es *Y adentro, la caldera* (Desde Abajo, 2018).
- 105** 🐭 **Juan José Arreola: los plurales poderes de la prosa [fragmentos]** ●
SAÚL YURKIEVICH (La Plata, 1931-Caumont-sur-Durance, Francia, 2005). Su último libro de poesía es *El sentimiento del sentido* (Era, 2000).
- 125** 🐭 **Juan José Arreola y el teatro** ●
VERÓNICA LÓPEZ GARCÍA (Guadalajara). Crítica de teatro y periodista cultural en prensa y radio. Escribe sobre literatura, artes plásticas y teatro en *La Gaceta* de la Universidad de Guadalajara.
- 131** 🐭 **Arreola en el teatro** ●
ALBERTO CHIMAL (Toluca, 1970). Uno de sus libros más recientes es *Los atacantes* (Páginas de Espuma, 2015).
- 138** 🐭 **«El rinoceronte»: una contemplación placentera** ●
ROSA MARIA SEVERINO UENO. Traductora y doctoranda en Literatura y Prácticas Sociales en la Universidade de Brasília. En 2009 obtuvo su maestría académica con la tesis: *A rua como espetáculo em Juan José Arreola*.
- 146** 🐭 **Un poema en prosa de Arreola** ●
VÍCTOR MANUEL PAZARÍN (Zapotlán el Grande, 1963). Su libro más reciente es *Enredo* (Archivo Histórico de Zapotlán, 2018).
- 148** 🐭 **Del pleno galope al trote: el placer de la poética de Juan José Arreola** ●
SILVIA EUGENIA CASTILLERO (Ciudad de México, 1963). Su más reciente publicación es *Luz irregular* (UNAM, colección Material de Lectura, 2016).
- 152** 🐭 **Los bombones al sol se derriten** ●
JUAN BAUTISTA DURÁN (Barcelona, 1985). Es autor, entre otros libros, de *Convivir con el genio* (Comba, 2014).
- 159** 🐭 **El Taller de Reparación de Artefactos Literarios** ●
JUAN JOSÉ ARREOLA
- 166** 🐭 **Arreola proteico** ●
FELIPE VÁZQUEZ (Ciudad de México, 1966). En 2002 obtuvo el Premio Nacional de Ensayo Literario José Revueltas por el libro *Juan José Arreola: la tragedia de lo imposible* (INBA / Conaculta / Verdehalago, 2003).
- 175** 🐭 **La hora inesperada: Juan José Arreola y la literatura fantástica** ●
PABLO BRESCIA (Buenos Aires, 1968). *La derrota de lo real* (Librosampleados, 2017) es uno de sus últimos títulos publicados.
- 184** 🐭 **Los libros y la memoria** ●
JOSÉ ISRAEL CARRANZA (Guadalajara, 1972). Acaba de aparecer su novela *Tromsø* (Malpaso, 2018).

186 🐾 **Mínimo cielo cavado en la frente** •

AMELIA SUÁREZ ARRIAGA (Ciudad de México, 1967). Estos poemas forman parte del libro *Mínimo cielo cavado en la frente*, que Bonobos publicará próximamente.

188 🐾 **POEMAS** •

VICENTE HUIDOBRO (Santiago de Chile, 1893-Valparaíso, 1948). Este año, Visor de Poesía publicó su *Poesía creacionista. Ecuatorial, Poemas Árticos, Altazor*, con prólogo de Óscar Hahn.

100 AÑOS DE JOSÉ LUIS MARTÍNEZ

198 🐾 **Poemas** •

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ (con nota de Rodrigo Martínez Baracs).

204 🐾 **Estandartes de José Luis Martínez** •

ADOLFO CASTAÑÓN (Ciudad de México, 1952). Este año apareció uno de sus libros más recientes, *Local del mundo: cuadernos del calígrafo* (Universidad Veracruzana).

219 🐾 **El enano de Sacre-Cœur** •

YASMINA KHADRA (Kenadsa, Wilaya de Béchar, Sahara argelino, 1955). Es el pseudónimo de Mohammed Moulessehou. Uno de sus últimos libros es *La última noche del Rais* (Alianza, 2015).

226 🐾 **Poemas** •

IVAN DE MONBRISON (París, 1969). En 2017 publicó el libro *Nanaqui ou les tribulations d'un poète* (5sens Press).

229 🐾 **Regreso a casa** •

POL POPOVIC (Belgrado, 1962). Uno de sus libros más recientes es *En pos de Juan Rulfo* (Miguel Ángel Porrúa, 2015).

236 🐾 **Una rana invisible. Crónica oaxaqueña** •

JORGE COMENSAL (Ciudad de México, 1987). Su primera novela, *Las mutaciones*, fue publicada por Ediciones Antílope en 2017.

244 🐾 **El miedo a los extraños** •

MARCO JULIO ROBLES (Puebla, 1983). *Diario camaleón* (Textofilia Ediciones, 2015) es la primera recopilación de su narrativa breve.

250 🐾 **Sobre el sueño negro [fragmentos]** •

DIANE RÉGIMBALD (Ottawa, 1956). Uno de sus últimos libros es *Sur le rêve noir* (Éditions du Noroît, 2016), al que pertenecen estos poemas.

• VII CONCURSO LITERARIO LUVINA JOVEN

255 🐾 **Autofagia desde afuera** •

ANDREA LIZBETH GUZMÁN LIMA (Tepatitlán de Morelos, 1995). Pasante de la Licenciatura en Letras Hispánicas. Las revistas *Agora 127*, *Lexikalia*, *Bistrô*, *El Perro*, y la página Poetómanos han publicado textos suyos. Con este poema ganó el concurso Luvina Joven, en la categoría Luvinaria.

257 🐾 **Encuentro** •

LEONARDO MIGUEL GUTIÉRREZ ARELLANO (Guadalajara, 2000). Ganador del concurso Creadores de la FIL Joven 2016 en cuento y 2017 en microrrelato. Ha publicado en las revis-

tas *Vaivén y Pirocromo*. Este ensayo obtuvo el premio en el concurso Luvina Joven, en la categoría Luvina Joven.

ARTE

ROCÍO SÁENZ (Chihuahua, 1971). Ha expuesto de manera individual y colectiva dentro y fuera de México. Obtuvo la beca del Fonca a Jóvenes Creadores en 2003 y fue ganadora del premio Luna. Una Expresión Artística, organizado por la UNAM. También ha obtenido la beca vsc MexAM en 2007, el primer premio de la quinta edición de la Bial de Pintura de Chihuahua en 2009, y ese año también fue seleccionada por la artista Jannis Kounellis para participar en el taller organizado por la Fundación Marcelino Botín en España. En 2010 ganó el primer premio de la segunda edición de la Bial de Pintura Pedro Coronel, y en 2011 participó en el Viewing Program de The New York Drawing Center. En 2012 formó parte de la décima edición de la bial FEMSA Monterrey. *rociosaez.com*.

● P Á R A M O ●

Cine

- **Juan José Arreola y su descenso al infierno de Jodorowsky** ● HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA 261

Libros

- **Sólo esto, de Emiliano Álvarez** ● JORGE FERNÁNDEZ GRANADOS 263
- **Ponce Gambirazio y el arte de empujar los límites** ● VÍCTOR CORAL 266

Lecturas

- **La travesía de Juan José Arreola por el mundo** ● GABRIEL NIETO 270
- **La juventud de Juan José Arreola en Zapotlán** ● SOFÍA MENDOZA 272
- **Estética e historia en la narrativa de Leonardo Padura** ● PATRICIA CÓRDOVA ABUNDIS 274
- **El flagelo que pesaba sobre Elena Garro** ● RAÚL OLIVERA MIJARES 277

Primera lectura

- **El vuelo de Miguel Maldonado** ● LUIS ARMENTA MALPICA 281

Visitaciones

- **Juan José Arreola en la ciudad primera** ● JORGE ESQUINCA 283

Polifemo bifocal

- **Arreola en dos tiempos: 1965 y 1993** ● ERNESTO LUMBRERAS 286

Anacrónicas

- **Cabaret Simic** ● MARÍA NEGRONI 289

Encrucijada

- **Arreola y la música** ● ALFREDO SÁNCHEZ G. 291

www.luvina.com.mx

Luvina Joven Radio

Radio Universidad de Guadalajara (104.3 FM) / radio.udg.mx / Domingos, 15:00 hrs.

Análisis de un sueño*

JUAN JOSÉ ARREOLA

ANTECEDENTES

El día quince de marzo escribí una carta cuyo contenido habría de causarme las inquietudes más vivas.

Esta carta, dirigida a una persona con la cual me hallaba en estrecha amistad, tuvo por objeto la declaración de un sentimiento amoroso por largo tiempo silenciado. Precedieron a su escritura estados de ánimo sumamente contradictorios, y a pesar de maduras reflexiones, no logré dar a esa carta una redacción satisfactoria.

Cuando estuvo depositada, mi pesimismo fue casi absoluto, y como producto de un estado de incertidumbre y de duda, surgió el sueño de la noche del veintiséis al veintisiete de marzo, que me he propuesto analizar.

EL SUEÑO

«Sueño que no he recibido carta alguna. Ella ha llegado ya. La encuentro en el pasillo de su casa: no hablaremos más del asunto. Nos saludamos. Creo que la abrazo. Ella va vestida con una larga bata de seda japonesa. Lleva el pelo suelto, y en los pies desnudos, suecos de madera. Me sorprende ver sus pies; no los encuentro bonitos. Parece que no son los de ella. Tienen algunos defectos, particularmente en las uñas. Ella es amable, pero me doy cuenta con pena de que lleva mi carta en la mano. Distingo los caracteres y me avergüenzo de su fealdad. Ella dice señalando la carta: “No le encuentro solución a esto”.

* Publicado originalmente en *Summa*, primera época, núm. 1, Guadalajara, julio de 1953.

Creo que hablamos más sobre la carta. Ella dice no comprender. Yo le pido que me indique en cuál pasaje mi carta es oscura. Ella la extiende y señala algo con el dedo. Yo trato de explicarle no sé qué cosa y aprovecho el momento de apoderarme de la carta y la guardo en el bolsillo. Me duele que ella no proteste por la sustracción. Ella me parece otra persona. No sé en qué sitio (creo recordar la acera de su casa), extendiendo la carta y me doy cuenta de que no es tal cosa, sino un poema de Pablo Neruda (“Poema 20” o “Farewell”, escrito de mi mano. Pienso que se trata de una declaración en verso y sufro por la cursilería del asunto).

»Ahora me encuentro con ella en la cocina de mis tíos Z. Me habla con misterio. Lleva en la mano otra carta, la carta verdadera, y dice: “No encuentro ninguna solución a pesar de que he mostrado la carta a mi primo Raúl; nadie la entiende”. De nuevo le pido que me muestre la carta, para explicarle. Cuando la tengo ante mis ojos me doy cuenta de que es la carta auténtica. Se la quito de las manos y la guardo en mi bolsillo. Está escrita en un papel azul. Otra vez sufro por su actitud, pero tengo alguna tranquilidad: la carta ya no está en sus manos y no podrá enseñarla más».

ACLARACIONES

La versión anterior fue escrita inmediatamente después del despertar, y la transcribo aquí con su natural incoherencia.

Después de la última imagen descrita, se esfuman mis recuerdos, sobreviene una laguna de cierta amplitud, y el sueño reaparece. Sus nuevas escenas, que me conducen a un desenlace angustioso, forman un grupo diferente de situaciones anímicas, que no me decido a analizar por ahora.

Yo le pido que me indique en cuál

pasaje mi carta es oscura. Ella la extiende

y señala algo con el dedo.

Sueño típico de temor y preocupación, tiene un significado claro y preciso. Lo que me lleva a intentar su análisis es la riqueza particular de sus imágenes y el hecho de que, para expresar una preocupación determinada, haya puesto en movimiento extensas series de recuerdos que datan de los periodos más arbitrarios de mi vida. Soñado al amanecer, su claridad es casi total, y sólo aparecen en él tres lagunas importantes: la transición de una escena a otra, su comienzo y su principio, que se difunden en recuerdos imprecisos.¹

ANÁLISIS

Sueño que no he recibido carta alguna.

Esta idea, que corresponde exactamente a la realidad, expresa el temor constante de quedar incontestado, temor muy natural si recuerdo que ya han transcurrido varios días de espera infructuosa. Viene luego una certidumbre:

Ella ha llegado ya.

Que no es sino una de las muchas interpretaciones que yo daba a su silencio. Pensaba que, estando próximo su regreso, retardaría su respuesta hasta entonces para dármele de viva voz.

La encuentro en el pasillo de su casa.

Esta escena repite una de aquellas con las que comenzaban siempre nuestras entrevistas: después de llamar, ella salía a abrirme y nos saludábamos en el pasillo.

Pienso: no hablaremos más del asunto.

La impresión que corresponde a esta imagen es más bien penosa: no puedo mirarla serenamente a la cara, y el abrazo resulta un buen subterfugio para emplear y ocultar la emoción que su primer encuentro me produce. Tiene también otro equivalente de indecisión: ¿cómo he

1 Para llevar a cabo este trabajo de interpretación, he seguido en todo lo posible las teorías expuestas por el profesor Sigmund Freud en su obra *La interpretación de los sueños*, así como en los siguientes ensayos incluidos en otras obras del mismo autor: *El delirio* y *Los sueños en la gradiva de W. Jensen*, *Introducción al estudio de los sueños*, *Los actos fallidos* y *Los sueños y un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*.

Además, me he servido de los trabajos interpretativos citados por Freud, y comunicados por los doctores Hans Sachs, Otto Rank y Sandor Ferenczi.

de saludarla cuando regrese? A partir de este punto, la irrealidad comienza a externarse en el sueño.

Ella va vestida con una larga bata de seda japonesa, lleva el pelo suelto, y, en los pies desnudos, suecos de madera.

Hace poco tiempo, a principios de enero, estuve en su casa acompañado de otras personas para invitarla a un festival. Ella había salido del baño, y recuerdo la grata impresión de sus cabellos sueltos y perfumados, de su vestido ligero, y de la claridad de su rostro.

El sueño toma algo de este recuerdo, pero lo desfigura con cierta maldad. La bata y los suecos tienen otra procedencia. Los he visto en una muchacha que en otro tiempo, hace cinco años, ocupó mis pensamientos, pero a la cual ya no estimo. En alguna ocasión hice detalladas críticas por el mal gusto de la bata, que ahora aparece en mi sueño para deformar una imagen que recuerdo con aprecio.

Lo desagradable, utilizado como censura indirecta en la imagen anterior: los colores chillantes de la bata, se vuelve más claro y malévolo en la imagen siguiente:

Me sorprende ver sus pies, no los encuentro bonitos.

La visión de sus pies desnudos tiene algo de turbador, pero luego me desencanta. No los encuentro de mi gusto, lo mismo que ciertos rasgos de su carácter. Estos rasgos los he descubierto con interés, pero al mismo tiempo con pena. Asimismo, me resulta interesante y penosa la desnudez de su calzado, que me descubre la imperfección de sus pies.

Parece que no son los de ella.

Ésta es la disculpa oportuna y natural: esos rasgos de carácter que no me gustan no son de ella, los ha adquirido en su trato con personas «modernas».

Tienen algunos defectos, particularmente en las uñas.

Esto es un hincapié en la crítica anterior, a la vez que el punto donde el símbolo del sueño se conecta con la escena real que le dio motivo: la mañana anterior a la noche del sueño, estuve haciendo desagradables observaciones sobre los diferentes defectos que ostentan los pies de las personas que conmigo tomaban el baño. Uñas torcidas, dedos contrahechos, callosidades. Al mismo tiempo pensaba que tales de-

fectos se producen debido a las formas modernas del calzado. En mi sueño, despiadadamente, trueco sus bellos y delicados pies por otros rudos y deformes, probablemente masculinos. Al efectuar este cambio, no hago sino reprochar los hábitos modernistas que deforman la delicadeza de su carácter femenino y lo acercan a tipos masculinos.

Ella es amable, pero me doy cuenta con pena de que lleva mi carta en la mano.

Las ideas de temor que se ocultan detrás de esta imagen son innumerables: cuando me conteste, ella hará uso de fórmulas amables, pero tendrá que aludir desventajosamente a la propuesta contenida en mi carta. La figura «lleva mi carta en la mano» es casi terrorífica en el sueño. La veo avanzar hacia mí esgrimiendo la carta como un arma. Y es cierto. Ella, al poseer mi confesión escrita, resulta inmediatamente superior, me tiene, por decirlo así, cogido en falso, vencido.

Al contestarme será, no obstante, amable. Y esta amabilidad suya me resulta dolorosa: la negativa vendrá envuelta en lástima.

Distingo los caracteres, y me avergüenzo de su fealdad.

Recuerdo claramente la pésima caligrafía de la misiva, y por símbolo, el sueño alude también a la precaria redacción de mi demanda. La impresión de vergüenza es sumamente comprensible: no estoy satisfecho de mi carta.

Ella dice señalando la carta: no le encuentro solución a esto.

Aquí se expresan los temores que tengo acerca de la interpretación que ella puede dar a mis letras, y el «no le encuentro solución a esto» se traduce en «no sé qué hacer ante esta actitud tuya, y no sé cómo contestarte sin herirte». Y ahondando todavía más, resulta: «siendo amigos, no sé cómo se te ha ocurrido dirigirte a mí de esta manera».

Creo que hablamos más sobre la carta.

La misma oscuridad de esa escena y su recuerdo da una idea de incompreensión entre los dos, a la vez que anticipa mi deseo de explicación y disculpa.

Ella dice no comprender.

No me quiere. Es ésta la idea que surge al contacto de tal frase. En lugar de decirlo, se excusa: no te comprendo. Más bien, ya no se in-

teresa por mí y trata de situarme fuera del radio de su atención, quitándome el lugar que ocupaba realmente en su sentimiento. Al decir «no comprendo», cierra el paso hacia una explicación sincera.

Yo le pido que me indique en cuál pasaje la carta es oscura.

Esto pone en claro mi afán de disculpa, que es la base del sueño. Ante las reflexiones «de lo que pueda ella pensar» surgía esta idea de defensa: si ella lo quiere, puedo explicarle perfectamente lo natural y lógico de mi carta y la sinceridad del sentimiento que encierra. Así pues, le pido que me demuestre en dónde radica lo incomprensible de mi texto.

Ella la extiende y señala algo con el dedo.

Esto es una reproducción de hechos lejanos: cuando estudiábamos juntos una pieza de teatro, hacíamos frecuentes aclaraciones sobre el texto y yo le explicaba detenidamente sobre la interpretación que había que dar a ciertos pasajes de la obra que le resultaban incomprensibles. La frase «señalar algo con el dedo» muestra mi natural inclinación a puntualizar, a insistir sobre un hecho y aclararlo. También puede tomarse como una variación de «poner el dedo en la llaga», o sea, señalar el punto vulnerable en la exposición sentimental de la misiva.

Yo trato de explicarle no sé qué cosa y aprovecho el momento de apoderarme de la carta, y me la guardo en el bolsillo.

Esto es la retractación misma. Quitándole la carta, me desdigo. Muchas veces me arrepentí por haberla escrito. Quisiera recobrarla a cualquier precio. El sueño da satisfacción a este deseo, sin embargo:

Me duele que ella no proteste por la sustracción.

El amor propio, módulo de mi carácter, queda aquí al descubierto. A pesar de la alegría que me proporciona el recobrar la carta desdichada, hay algo que sufre, algo que se rebela por la facilidad con que realizo mi deseo. Me gustaría que ella protestara. Que conservara como suya mi declaración de amor.

Ella me parece otra persona.

Es la clara defensa del objeto por el enamorado, y significa: no es ella la que me hace sufrir. O: el mal viene de otra persona. También es una

clara reproducción de la continua queja del amante: ella ha cambiado, ya no es la misma.

Extiendo la carta y me doy cuenta de que no es tal cosa, sino un poema de Pablo Neruda, «Poema 20» o «Farewell», escrito de mi mano.

Aquí se descubre el objeto del sueño y su artificio. Este sueño es producto de una preocupación. Asimismo, entraña una realización de deseos. La preocupación es ésta: haber escrito una carta cuyas consecuencias pueden ser lamentables, causándome incluso la pérdida de una cara amistad. Me acuesto y duermo preocupado. Para mantener mi reposo que amenaza romperse al amanecer, el sueño elabora, con el material de mis ideas penosas, una serie de imágenes que me conducen a un desenlace placentero: la carta que me produce desasosiego ya se encuentra en mi poder. El sueño se desarrolla en las primeras horas de la mañana, cuando el reposo comienza a ser menos profundo y el despertar paulatino de la conciencia se produce. La intención del sueño, realizar un deseo para librarme del temor, se ve fracasada por la intensidad creciente de ese temor, que vuelve a la carga y destruye la labor vigilante del sueño para hacerme ver que «la carta no es tal cosa». El estado inconsciente ha ido cesando y ya no es posible alterar fácilmente la realidad. El trocarse la carta en poema no tiene nada de raro. Ha sido para mí grato y frecuente llevarle a ella las copias de los poemas que más le gustan. Nada mejora que el sueño elija un poema de Neruda: tanto «Poema 20» como «Farewell» abundan en imágenes que coinciden con mi estado moral.

Pienso que se trata de una declaración en verso, y sufro todavía más por la cursilería del asunto.

Esto revela un rasgo acentuado de mi manera de ser: la autocensura, que llega a veces a convertirse en una especie de masoquismo moral. Suelo atormentarme exagerando los defectos de mis actos. En lamentar los resultados de mis torpezas encuentro una manía predilecta. «Declaración en verso» acentúa la cursilería que acompaña siempre en menor o mayor grado a casi todas las cartas amorosas, y aquí va utilizada para envenenar un poco más la herida causada en el amor propio.

Viene aquí una laguna de contornos imprecisos, toda ella colmada por una sensación angustiosa y depresiva.

Ahora me encuentro con ella en la cocina de mis tíos Z. Me habla con misterio.

En ese mismo sitio, hace unos ocho años, una de mis primas me mostró con gran reserva una carta de su novio. Esa carta ostentaba todas las características de la literatura pasional. En otra ocasión, esta misma persona me leyó una carta impresa de las que comienzan: «Desde el primer momento...». La reminiscencia, exactamente conservada en el sueño, sirve para ahondar la propia censura. El recuerdo de la carta impresa no puede ser más desolador: «Tú has dicho también, poco más o menos, lo mismo».

Lleva en la mano otra carta, la carta verdadera, y dice: «No encuentro ninguna solución a pesar de que he mostrado la carta a mi primo Raúl; nadie la entiende».

La reaparición de la carta en sus manos vuelve la situación a su punto inicial. Reaparecen los temores que me persiguen a través del sueño, disfrazándose bajo todas las escenas oníricas. Tenía y tengo aún basada sospecha de que la carta fue leída por otras personas, con fines de consulta, cosa que me molesta sumamente. El primo existe realmente, pero no se llama Raúl, ese nombre se lo pongo simplemente porque me es antipático gracias a cierta persona que lo lleva. Gracias a ese primo, ella realizó el viaje que hizo mi carta necesaria. Naturalmente, sólo guardo para tal primo sentimientos hostiles.

El «nadie la entiende» equivale a una razón poderosa: cualquier persona, en mi caso, obraría igual, nadie puede explicarse una actitud semejante.

De nuevo le pido que me muestre la carta para explicarle.

Es la insistencia constante, obstinada, en el hecho de que soy capaz de justificar mi proceder. El sueño repite luego la oportunidad de mejorar la situación recobrando la carta:

Cuando la tengo ante mis ojos, me doy cuenta de que es la carta auténtica. Se la quito de las manos y la guardo en el bolsillo.

La escena de la sustracción se repite, y la tranquilidad vuelve porque la carta, salvada, está otra vez en mi poder.

Está escrita en un papel azul.

En octubre de 1936 escribí una carta de amor. Esta carta era sumamente absurda y no llegó a su destino en virtud de una reflexión hecha en el domicilio mismo de la interesada.

Nunca he olvidado la grata serenidad que experimenté al regreso de la malograda aventura, al sentir la carta en mi bolsillo. En la mañana del sueño que analizo, busqué la vieja carta y la encontré escrita en papel azul.

Nada mejor para mi sueño que el reprocharme con mi recuerdo de ese acto juvenil, en que fui incapaz de discernimiento y reflexión. La impresión de alivio que sigue a las dos escenas en que recobro la carta es análoga a la de 1936. Quisiera que la carta que me preocupa reposara ignorada junto a la otra.

Otra vez sufro por mi fracaso y por su actitud, pero tengo una seguridad: la carta ya no está en sus manos, y no podrá enseñarla más.

El sueño repite su argucia infantil, con mayores probabilidades de éxito. Efectivamente, sobreviene un intervalo de reposo.

Para mi mal, el sueño vuelve a construirse poco después, y acusa signos de pesadilla.

Se desarrolla en nuevo escenario, y aparecen en él otros variados personajes. Todos en mi contra.

Su material de recuerdos es más vasto y remoto, poniendo en juego hechos y reminiscencias infantiles. Alcanza un intenso clímax de angustia, y me produce un penoso despertar.

No incluyo en este trabajo el análisis de las escenas contiguas, porque lo que puedo llamar el sueño de la carta termina propiamente en este lugar. El nuevo grupo de imágenes expresa problemas diferentes y más hondos, que trataré de aclarar más adelante.

Como un dato curioso, anoto la circunstancia de que por la tarde siguiente a la noche del sueño recibí una carta que cumplía todos mis temores ●

De **A** a **B** y de **B** a **A**

JUAN JOSÉ ARREOLA Y JORGE LUIS BORGES

Jorge Luis Borges y Juan José Arreola charlan en el Castillo de Chapultepec, en la Ciudad de México, el 10 de febrero de 1978, durante la grabación de un programa para el Canal 13 de televisión. Gracias a la generosidad de Orso Arreola, quien aportó el casete que su propio padre grabó, fue posible la transcripción de estas «palabras públicas» dichas por dos grandes creadores literarios de América Latina. Presentamos en Luvina fragmentos de esa conversación.

(Nota y transcripción de Víctor Ortiz Partida)

HABLAR COMO UN PAISANO

Arreola: Ahorita vamos a grabar...

Borges: «Ahorita». Ha hablado como un gaucho usted. Como un *paisano*, porque *gaucho* no se usa nunca, en el campo se ignora la palabra *gaucho*, y *pampa* también. Se dice «el campo» y se dice «un paisano». Nunca se dice «la pampa». Uno queda como un porteño al decir «la pampa», al decir «gaucho». Y a uno lo miran con cierta sorna.

DE ANGELUS SILESIUS A MICHEL DE MONTAIGNE

A: Estábamos hablando de Angelus Silesius. Ángel Silesio.

B: Hay un libro suyo famoso, el *Cherubinischer Wandersmann*, el *Peregrino Querubínico*, que concluye con este dístico: «Amigo, ya basta. En caso de que quieras seguir leyendo / Sé tú mismo el libro y tú mismo la esencia». «Freund es ist auch genug. Im fall du mehr willst lesen / So geh und werde selbst die Schrifft und selbst das Wesen». Qué palabras finales admirables, y en el siglo XVII.

A: Admirables. Me recuerdan a Montaigne: «Yo soy la materia de mi libro».

B: «Je suis moi même la matière de mon livre», y luego le aconseja al lector que deje. Dice que es una materia deleznable, que no tiene por qué preocuparse. Es una de las frases más bellas de la literatura.

A: Y que ha escrito el libro para su familia, para su uso familiar, dice. Qué hombre más notable, y cómo se le quiere a Montaigne cada vez más.

B: Fue querido por gente tan diversa como Emerson y Stevenson, que conciben la lectura de Montaigne como esencial.

A: Y recuerda usted que Quevedo...

B: Quevedo, claro: «El señor de Montaña».

A: Tradujo pasajes, capítulos enteros de «El señor de Montaña».

B: Quevedo tenía que sentir que Montaigne era un hombre más querible que él. Tenía que sentir envidia de Montaigne, ¿le parece?

A: Sí.

B: Es que todos queríamos ser Montaigne.

A: Mire cómo me gusta esa frase, porque la suscribo inmediatamente. Yo quisiera ser, parecerme a Montaigne.

B: Posiblemente yo no querría haber escrito lo que escribió Montaigne, pero querría haber sido Montaigne.

A: Como él era y como él pensaba.

B: Sí.

PSICOLOGÍA PROFUNDA

B: [...] Que la crueldad es imperdonable, ¿eh?

A: Y la crueldad judicial, la más terrible de todas. Montaigne tiene todo un ensayo sobre la crueldad jurídica, sobre la crueldad carcelaria, no es posible.

B: Además es cobarde. Porque uno delega la crueldad a otra persona.

A: Es pavoroso esto, y también la crueldad con los animales. Realmente, mire, yo me voy del mundo, porque ya me estoy yendo, Borges, se lo digo de corazón.

B: No, no, todos nos estamos yendo a cada momento.

A: Bueno, pero yo más aprisa que nadie, en el último año de mi vida, se lo digo de corazón.

B: «Muerdo cada día», dijo san Pablo, un gran escritor también.

A: Me di cuenta de que san Pablo aparece en el texto del poeta ruso que cité ayer. «La plenitud del corazón desborda en palabras», y es san Pablo: «de la abundancia del corazón habla la boca».

B: Yo cité hace un momento sin saber que era san Pablo, sin recordarlo, tiene razón. «Ex abundantia...», claro.

A: Es que hay que tener miedo con san Pablo y con san Agustín.

B: Porque ya lo han dicho todo.

A: ¿Usted está de acuerdo en que los teólogos y los padres de la Iglesia son los autores de todo lo que vino a desembocar en psicología profunda?

B: Sí.

¿POR QUÉ EL HOMBRE QUIERE SER FAUSTO?

A: En nuestra primera plática hablábamos acerca de que el mito del eterno retorno puede surgir del ciclo de las estaciones.

B: Hay un poema muy lindo de Rossetti que se llama «Sudden Light». Su primer verso [...]: «I have been here before», «Ya estuve aquí», que es una sensación de revivir una experiencia antigua.

A: De lo que llaman los psicólogos *déjà vu*.

B: El *déjà vu*, sí. «I have been here before, / But when or how I cannot tell». «Ya estuve aquí, pero no puedo decir cuándo ni cómo». Y luego se dirige a la mujer que está con él y le dice: «Ya fuiste mía y volverás a ser mía, seguiremos eternamente y nunca romperemos la cadena». Se consuela con esa idea porque volverá a poseer el honor infinito de veces que serán uno los dos. «Sudden Light», «De brusca luz» o «Repentina luz», son tres estrofas.

A: Realmente la voluntad del amor es el para siempre, el eternamente. ¿De dónde vendrá, pues? Le proponía yo un origen agrícola de la experiencia del tiempo, del eterno retorno, de la eternidad. ¿Pero por qué pretende el hombre vivir mucho, por qué quiere ser Fausto, si la vida nos colma, Borges? Usted se siente feliz de haber vivido, ¿verdad?

B: Ah, sí. Me siento feliz de haber sufrido también. Una vida sin sufrimiento es una vida muy pobre. El sufrimiento es necesario, la soledad es necesaria. Yo diría que la traición es necesaria... Siempre que la cometan otros.

A: Sí, siempre que la cometan otros.

EN SU OFICINA RETÓRICA

A: Yo recordé y cité como epígrafe un texto de Kafka que mi memoria deformó.

- B: La memoria deforma mejorando.
- A: A ver qué opina usted de esto. Yo de memoria puse: «Hay un pájaro que vuela en busca de su jaula», y Kafka dice: «Hay una jaula que anda buscando un pájaro».
- B: No, Kafka no, Cummings.
- A: No, ese texto es de Kafka.
- B: Entonces es de los dos.
- A: ¿Cummings también lo tiene?
- B: «I am a birdcage looking for a bird». «Soy una jaula en busca de un pájaro».
- A: ¿Lo tiene Cummings?
- B: Después dice «un collar sin perro», lo cual es una lástima...
- A: Pero Kafka no pudo leer a Cummings...
- B: No, y Cummings no pudo leer a Kafka, lo cual quiere decir que la metáfora es buena, porque se les ocurrió a dos poetas.
- A: Algo que se le ocurre a más de una persona es que tiene importancia.
- B: A ver, yo recuerdo el texto de Cummings, a quien no admiro, por lo demás. Pero ese texto sí. Viene a decir algo así como: «El terrible rostro de Dios, más brillante que una cuchara». Una cuchara recoge imágenes ¿no?
- A: Sí.
- B: «Colecciona la imagen de una sola palabra fatal, hasta que mi vida (y el dulzor del sol y de la luna) se parece a algo que no ha ocurrido», «resembles something that has not occurred». Es mucho más lindo decir «mi vida es un sueño» que «mi vida es algo que no ha sucedido», es más vago todavía. «God's terrible face brighter than a spoon», y luego viene eso: «I'm a birdcage looking for a bird». Luego ya se echa a perder todo, porque después mecánicamente pone: «soy un collar en busca de un perro», lo cual es una miseria...
- A: Es una lástima...
- B: O «un collar sin perro», es una lástima realmente. Es una decisión mecánica ¿no? El poeta que está trabajando su oficio retórico.
- A: En su «oficina», en el sentido italiano.
- B: Sería mejor su «oficina retórica», sí.

DIOS ESTÁ HACIÉNDOSE

- A: ¿Y quién dijo que un hombre es un proyecto de la divinidad?... No, no me acuerdo.

B: Bueno, podemos atribuírselo a cualquiera. Shaw dice: «God is in the making». «Dios está haciéndose», y está haciéndose en nosotros, nosotros somos...

A: Perdóneme, eso lo dije yo y lo tengo escrito. ¿Quién lo dijo antes?

B: Bernard Shaw: «God is in the making». «Dios está haciéndose».

A: Yo le voy a decir una cosa. Ay, bueno, yo no puedo tolerar esto porque no conozco el texto de Shaw.

B: Pero cómo no va a tolerarlo así.

A: Bueno, lo acepto con alegría, pero ya queda un texto más mío, como me ha pasado con tantos otros, que no es mío, porque hace tiempo que ya lo dijo otra persona.

B: Pero es que nada es de uno, todo es de los demás o de algo más profundo.

A: Consuéleme, consuéleme. Hay una frase que yo no sé si es mía o dónde la leí.

B: Yo recuerdo muy bien esa frase: «God is in the making». «Dios está haciéndose».

A: Ya no tiene remedio, porque yo siempre he dicho [que] Dios es el tiempo gerundial absoluto. Dios no está siendo, Dios está haciéndose, ¿y en quién se está haciendo? En mí y en todos nosotros.

B: Bueno, usted lo ha dicho con más claridad que Shaw.

A: Lo tengo escrito, Borges, por fortuna, y con la inocencia... Pero ahora le quiero proponer otra frase.

B: Pero por qué hablar de plagio, hablemos de tradición o de eternidad mejor.

A: En la eternidad todos nos plagiaremos a todos.

B: Todo es contemporáneo en la eternidad.

LAS TERRIBLES Y LINDAS ETIMOLOGÍAS

A: Bueno, mire, una última frase que me importa.

B: Por qué una última frase, sigamos platicando así...

A: Recordando frases: «La melancolía es el estado gaseoso del dolor».

B: ¿Usted sabe cuál es la etimología de «melancolía»?

A: No, dígamela.

B: Caramba, lamentablemente es «cólico negro».

A: Ay, Dios santo.

B: Qué lástima, vamos a olvidarlo inmediatamente. En cambio, en

español y en todos los demás idiomas es una palabra como de plata, como plateada.

A: Bellísima, porque la melancolía incluso es dulce, y la melancolía es la más incurable de las enfermedades.

B: Y Dürer no pensó en «cólico negro» no, ciertamente. Si hubiera pensado no habría podido hacer ese grabado.

A: Ay, qué cosa terrible a veces son las etimologías. Una palabra de las que más amo en la vida...

B: Entonces siento mucho haberlo perjudicado.

A: No, Borges, hay que aceptar.

B: Los etimólogos dicen eso, y el idioma griego dice eso también, la palabra *cólico* dice eso también. Hay una etimología muy linda: «cosmético» es el pequeño cosmos, el pequeño orden que se pone en la cara. El cosmos es el orden del universo, y el cosmético es el pequeño orden que el estilista, que el barbero nos impone.

A: Ha dicho usted «estilista»...

B: Sí, aprendí ayer esa palabra.

A: Refiriéndose a...

B: Al peluquero.

A: Bueno, pues su peluquero de ayer fue un espléndido estilista porque ahora le veo un rostro verdaderamente luminoso y un pelo muy bien dispuesto.

B: Todo eso es obra del estilista o del peluquero o del barbero de ayer. Yo le pregunté: «¿Cómo se dice en México, barbero o peluquero?». «Bueno, señor, se dice también estilista». Yo me quedé atónito.

A: Ha de haber estado usted en un buen sitio, porque naturalmente la peluquería de barrio...

B: No, no, ésta no era una peluquería de barrio.

A: Entonces realmente han creado estilos de peinado, o se juzgan capaces de crearlos y entonces le buscan a usted su propio estilo.

B: ¿Y la enseña del barbero cuál era antes? En Buenos Aires era una pequeña bacía.

A: Está en Cervantes.

B: Bueno, sí, pero ésta era un bacía muy chica, meramente simbólica, no la bacía que se usa todavía en España o que se usaba en el campo en España. Uno tenía que sostenerla con las dos manos, estaba llena de agua hirviendo o de agua caliente y ahí mojaba la brocha el peluquero.

A: Y las barbas se las mojaba uno también y de ahí viene «Pon tus barbas a remojar».

B: Pero ahora ha sido reemplazado eso por una especie de cilindro, que parece girar infinitamente. Pero eso es el *barber's pole* americano, pero antes había bacías.

A: De Don Quijote, por su famoso casco de Mambrino.

B: El «baciyelmo», que dice Sancho.

A: Yo, de chico, cuando veía las ilustraciones del Quijote, creía que el recorte en el casco era para llevar la lanza, la adarga hacia arriba, y que no chocara con la falda del sombrero, con la falda de metal, y que por eso tenía el recorte en media luna, y es el del cuello.

B: Porque se calza en el cuello.

A: Bueno, pues realmente ha ido usted con un espléndido estilista, porque se encuentra usted muy bien de rostro, y las cámaras por fortuna lo están así registrando.

B: Un estilista mexicano... Casi Alfonso Reyes.

UN PEQUEÑO DESCANSO

A: Nos hacen, Borges, señal de un pequeño descanso.

B: Bueno.

A: Cómo ha marchado ahora la cosa de bien, Borges. Ahora yo estoy contento; de ayer no estoy contento porque yo no le dejé hablar a veces de lo nervioso que estaba. Y ahora lo he dejado.

B: Yo me he olvidado de que son públicas estas palabras •



Juan José Arreola*

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ

La personalidad de Juan José Arreola (1918) es única en el panorama de nuestras letras. Enjuto, nervioso, extrovertido, locuaz, es un juglar burlesco cuya pasión dominante es la palabra. Él mismo nos ha contado su vida en una página preciosa:

Yo, señores, soy de Zapotlán el Grande. Un pueblo que de tan grande nos lo hicieron Ciudad Guzmán hace cien años. Pero nosotros seguimos siendo tan pueblo que todavía le decimos Zapotlán. Es un valle redondo de maíz, un circo de montañas sin más adorno que su buen temperamento, un cielo azul y una laguna que viene y se va como un delgado sueño [...] Nací el año de 1918, en el estrago de la gripa española, día de San Mateo Evangelista y Santa Ifigenia Virgen, entre pollos, puercos, chivos, guajolotes, vacas, burros y caballos. Di los primeros pasos seguido precisamente por un borrego negro que se salió del corral. Tal es el antecedente de la angustia duradera que da color a mi vida, que concreta en mí el aura neurótica que envuelve a toda la familia y que por fortuna o desgracia no ha llegado a resolverse nunca en la epilepsia o la locura. Todavía este mal borrego negro me persigue y siento que mis pasos tiemblan como los del troglodita perseguido por una bestia mitológica.

Como casi todos los niños, yo también fui a la escuela. No pude seguir en ella por razones que sí vienen al caso pero que no

* Publicado originalmente en *La literatura mexicana del siglo XX*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1995.

puedo contar: mi infancia transcurrió en medio del caos provinciano de la Revolución Cristera. Cerradas las iglesias y los colegios religiosos, yo, sobrino de señores curas y de monjas escondidas, no debía ingresar a las aulas oficiales so pena de herejía. Mi padre, un hombre que siempre sabe hallarle salida a los callejones que no la tienen, en vez de enviarme a un seminario clandestino o a una escuela de gobierno, me puso sencillamente a trabajar. Y así, a los doce años de edad entré como aprendiz al taller de don José María Silva, maestro encuadernador, y luego a la imprenta del Chepo Gutiérrez. De allí nace el gran amor que tengo a los libros en cuanto objetos manuales. El otro, el amor a los textos, había nacido antes por obra de un maestro de primaria a quien rindo homenaje: gracias a José Ernesto Aceves supe que había poetas en el mundo, además de comerciantes, pequeños industriales y agricultores [...]

Soy autodidacto, es cierto. Pero a los doce años y en Zapotlán el Grande leí a Baudelaire, a Walt Whitman y a los principales fundadores de mi estilo: Papini y Marcel Schwob, junto con medio centenar de otros nombres más o menos ilustres... Y oía canciones y los dichos populares y me gustaba mucho la conversación de la gente de campo.

Desde 1930 hasta la fecha he desempeñado más de veinte oficios y empleos diferentes... He sido vendedor ambulante y periodista; mozo de cuerda y cobrador de banco. Impresor, comediante y panadero. Lo que ustedes quieran.

Sería injusto si no mencionara aquí al hombre que me cambió la vida. Louis Jouvét, a quien conocí a su paso por Guadalajara, me llevó a París hace veinticinco años. Ese viaje es un sueño que en vano trataría de revivir; pisé las tablas de la Comedia Francesa: esclavo desnudo en las galeras de Antonio y Cleopatra, bajo las órdenes de Jean-Louis Barrault y a los pies de Marie Bell.

A mi vuelta de Francia, el Fondo de Cultura Económica me acogió en su departamento técnico gracias a los buenos oficios de Antonio Alatorre, que me hizo pasar por filólogo y gramático. Después de tres años de corregir pruebas de imprenta, traducciones y originales, pasé a figurar en el catálogo de autores (*Varia invención* apareció en Tezontle, en 1949).

Una última confesión melancólica. No he tenido tiempo de ejercer

la literatura. Pero he dedicado todas las horas posibles para amarla. Amo el lenguaje por sobre todas las cosas y venero a los que mediante la palabra han manifestado el espíritu, desde Isaías a Franz Kafka. Desconfío de casi toda la literatura contemporánea. Vivo rodeado por sombras clásicas y benévolas que protegen mi sueño de escritor. Pero también por los jóvenes que harán la nueva literatura mexicana; en ellos delego la tarea que no he podido realizar. Para facilitarla, les cuento todos los días lo que aprendí en las pocas horas en que mi boca estuvo gobernada por el otro. Lo que oí, un solo instante, a través de la zarza ardiente.¹

Arreola dedicó, en efecto, sólo un par de décadas de su vida al ejercicio de la literatura escrita. En 1943, cuando contaba veinticinco años, publica en Guadalajara sus primeros cuentos. En 1963, a los cuarenta y cinco de edad, aparece *La feria*, su último libro formal. Pero, además de sus libros, hace muchas otras cosas en estos años fecundos. Es actor en el Teatro de Media Noche, que dirigía Rodolfo Usigli. Y en 1947, en la única representación de *Corona de sombra*, la obra magna de nuestro dramaturgo, Juan José hace el breve papel del general Miramón. En la conversación final que tiene Maximiliano con los generales mexicanos que lo acompañarán en la muerte, el emperador les ofrece unos puros. Éstos debieron ser viejos y de mala calidad, y Arreola, que nunca había fumado, palideció y estuvo a punto de desmayarse por la náusea.

En 1950, cuando aún no se prestaba gran atención a las nuevas letras (la colección Letras Mexicanas, del Fondo, se iniciaría en 1952), Arreola se hace editor con la colección de cuadernos Los Presentes, editados con pulcritud y que continúan hasta 1956. Publica allí hermosos textos de Pellicer, Henestrosa, Mejía Sánchez, Monterroso, Pascual Buxó, Tario, García Terrés, Bonifaz Nuño, dibujos de Soriano, y cinco de los mejores *Cuentos* (1950) del propio editor. Aparte de los cuadernos, en 1956 Arreola edita los primeros cincuenta títulos de la colección de libros también llamados Los Presentes. Junto a textos de escritores mayores, en esta serie da a conocer una legión de escritores jóvenes: Carlos Fuentes y Julio Cortázar se cuentan entre

1 «De memoria y olvido», *Confabulario*, Joaquín Mortiz, México, 1971.

ellos. Y, en fin, en 1958 y 1959 publica veintiocho Cuadernos del Unicornio, que divulgan obras iniciales de escritores como Uranga, Lizalde, Pacheco y Del Paso, entre otros.

La vocación de Juan José Arreola para guiar los pasos de los escritores jóvenes ha sido ciertamente memorable. Creo que él inició los talleres literarios. La revista *Mester* (1964-1967), que dirigió Arreola, recoge en sus doce números los primeros textos de escritores luego destacados, como José Agustín, Elsa Cross, Hugo Hiriart, Federico Campbell, José Carlos Becerra, Homero Aridjis, Jaime Sabines, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis y Vicente Leñero, entre los más notorios. El novelista José Agustín reconoció las enseñanzas de Arreola con estas palabras:

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.²

Siempre atraído por el teatro, en 1956 Arreola organizó el primer programa del innovador ciclo llamado Poesía en Voz Alta, con una selección de poesía y teatro españoles y de piezas breves de García Lorca. En la presentación que escribió para el ciclo dice que pretenden «jugar limpio el antiguo y limpio juego del teatro». Arreola fue uno de los recitadores y actores en este primer programa y en algunos de los siguientes de este ciclo de tan buena memoria.

Y además de actor, editor y guía de los jóvenes escritores, Arreola es ajedrecista, jugador de *ping-pong*, ciclista y aficionado a las encuadernaciones nobles, a los cristales bellos y a las viejas levitas. Y es también un escritor excepcional.

Cuando se publicó *Varia invención* en 1949, un aire nuevo y fresco llegó a las letras mexicanas. Reaparecía la vida pueblerina, en cuentos como «Hizo el bien mientras vivió», «El cuervero», «Carta a un zapatero» y «La vida privada», pero vista con una malicia burlona. Y había muchas novedades: cuentos de temas de historia antigua y de cuestio-

2 «Arreola influenció a todos los de *Mester*», *unomásuno*, México, 26 de junio de 1985.

nes teológicas; fantasías de sabor kafkiano y un «Monólogo del insu-miso», en el que el innombrado Manuel Acuña cavila sobre el porvenir de sus versos. La novedad aparecía con un aire festivo, a veces socarrón, y en un lenguaje manejado con destreza y ajustado siempre a la índole de sus temas. En el último de los cuentos mencionados, por ejemplo, hay un complejo juego de alusiones a personajes y hechos relacionados con la historia del poeta: los amores con la lavandera, el memorialista Guillermo Prieto y la Dulcinea, que se llamaba Rosario de la Peña, y juicios sobre la poesía de Acuña, consignados en el monólogo del poeta que ha decidido suicidarse. El resultado es sugestivo, lo mismo para quien lee el cuento ignorando sus alusiones como para el que disfruta sus entretelas.

En el libro siguiente de Arreola, *Confabulario* (1952), las promesas de *Varia invención* se multiplican y los veinte cuentos son espléndidos. Forzando la selección, pueden destacarse «El guardagujas», atroz fantasía sobre nuestros trenes (que tiene alguna relación con cuentos afines de Charles Dickens y de Álvaro Mutis, según lo mostró Sara Poot Herrera); «El discípulo», acerca de dos aprendices de Leonardo y su búsqueda de la belleza; «La canción de Peronelle», sobre el poeta francés Guillaume de Machaut; el conmovedor «Epitafio», que cuenta la vida de François Villon; «El lay de Aristóteles», que recrea una leyenda medieval acerca del filósofo; los «Apuntes de un rencoroso», variación sobre los celos; y el ingenioso «*Baby H.P.*», que expone la posibilidad de aprovechar la energía que despilfarran los niños.

En los años siguientes al primer *Confabulario* de 1952, Arreola escribió nuevos cuentos que añadió en las ediciones posteriores,³ a los que llamó «Prosodia». Entre ellos hay nuevas obras maestras: «*Cocktail Party*», que se refiere de nuevo a Leonardo, ahora con Monna Lisa; la preciosa y desesperada «Balada»; «Tú y yo», otra variante del conflicto de la pareja; «Anuncio», que lo es de una mujer de plástico cuyos atractivos se ponderan así: «Nuestras damas son totalmente indeformables e inarrugables, conservan la suavidad de su tez y la turgencia de sus líneas, dicen que sí en todos los idiomas vivos y muertos de la tierra [...] Nuestras Venus —añade el Anuncio— están garantizadas para un servicio perfecto por diez años —duración promedio de

3 *Confabulario total (1941-1961)* y *Confabulario*, en *Obras de J.J. Arreola*, Joaquín Mortiz, México, 1971.

cualquier esposa». Y siguen otros cuentos notables sobre temas femeninos: el extraño acerca de «Una mujer amaestrada», y la inquietante «Parábola del trueque», que comienza como sigue: «Al grito de “¡Cambio esposas viejas por nuevas!” el mercader recorrió las calles del pueblo arrastrando su convoy de pintados carromatos». Y en el tomo llamado *Palindroma*⁴ hay dos textos muy sugestivos: el relato extenso «Tres días y un cenicero», que refiere el encuentro de una estatua antigua en la laguna de Zapotlán, y «El himen en México», turbadora fantasía, cuyo tema puede ilustrarse con un libro reciente: *Acechando al unicornio. La virginidad en la literatura mexicana*.⁵

¿Por qué son fascinantes los cuentos y las prosas narrativas de Juan José Arreola? Puedo proponer estos motivos: la novedad de sus temas, su humor malicioso, la perfección de su elaboración y la calidad de su estilo. Al panorama temático de nuestros narradores, restringido a temas rurales y a experiencias personales, Arreola le descubre las posibilidades de la imaginación, el mundo de los artistas y poetas y su búsqueda de la belleza (Aristóteles, Leonardo, Villon, Machaut, Badajoz, Góngora, Acuña, González Martínez), de personajes y hechos históricos y de obras científicas intrincadas. Y nuestro cuentista logra transmutar estos temas hasta volverlos entrañables y emocionantes. Otro tanto hace con cuestiones teológicas y morales como el libre albedrío, la predestinación y el drama de estar en el mundo. El dicho bíblico sobre la salvación del alma de los ricos y el camello que pase por el ojo de la aguja le inspira un cuento precioso, «En verdad os digo».

El mundo de la mujer, el amor y el destino de la pareja conyugal suelen ser el campo de un humor maligno y de fantasías crueles y resentidas. Para Arreola, el erotismo es como una fascinación de abismo y de perdición. «Todo lo que he escrito», dijo Arreola, «es el terror de saberme responsable y solo. Mi aspiración ha sido perderme. Las mujeres han sido trampas temporales y accidentales. Y tengo la necesidad de ser devorado». Al mismo tiempo, ha reconocido el peculiar talento de su humor:

4 Joaquín Mortiz, México, 1971.

5 Selección, estudio y notas de Brianda Domecq, FCE, México, 1988.

Me siento feliz de haber desembocado en humorista. Quizá lo que más pueda salvarse de mí es el soplo de broma con que agito los problemas más profundos, ya sean floraciones del mar o floraciones celestes. Lo mismo hablaría yo de las negruras del abismo que de las alturas de la luz. Allí el viento de mi espíritu se mueve con una sonrisa macabra y funesta. Tal vez tengo una incapacidad para tratar en serio los grandes temas. Necesito salirme por la tangente de la pirueta.⁶

La composición y el estilo de los cuentos y fantasías de Arreola son una rara combinación de finura, imaginación y precisión. Sabe condensar en los rasgos expresivos más eficaces la materia de sus historias. Marcel Schwob, el escritor a quien más debe la prosa de Arreola, decía que el objetivo del arte biográfico debería ser el de captar los rasgos únicos, distintivos de la vida del personaje, lo que constituye su identidad fundamental, su parábola propia, a ninguna otra semejante, en el firmamento de la vida colectiva. Los textos de Arreola que se refieren a personajes cumplen este propósito, con gracia y agudeza. Y otro tanto hace con sus criaturas imaginarias, encontrando siempre su rasgo único. De ahí su eficacia.

En sus textos más elaborados, Arreola prefiere las frases cortas y su adjetivación es de calidad excepcional. Borgeana, podría añadirse. Nunca es adorno gratuito.

El *Bestiario* (1959), que acompañan dibujos de Héctor Xavier, es un ejercicio de observación y de inteligencia, en prosas de concisión e intensidad admirable para captar lo distintivo de los veintitrés animales o familias que describe. Detengámonos, como muestra, en las focas:

Perros mutilados, palomas desaladas. Pesados lingotes de goma que nadan y galopan con difíciles ambulacros. Meros objetos sexuales. Microbios gigantes. Creaturas animadas de vida infusa en un barro de forma primaria, con probabilidades de pez, de reptil, de ave y de cuadrúpedo. En todo caso, las focas me parecieron grises jabones de olor intenso y repulsivo.

6 *Y ahora, la mujer...*, Utopía, México, 1973.

En alguna entrevista, Arreola observó que «el animal es el espejo del hombre [...] En el animal vemos nuestra caricatura, que es una de las formas artísticas que más ayudan a conocernos».⁷

Arreola escribió conceptuosos sonetos en su juventud, y que no ha coleccionado. Y probó el teatro en dos piezas en un acto, *La hora de todos* (1954), interesante y traducida al francés, y *Tercera llamada* (1971), que es quizá su única obra prescindible; e hizo buenas traducciones del francés de textos de su predilección, especialmente de Paul Claudel.⁸

La feria (1963) es la única novela de Arreola y fue su despedida de la literatura escrita. Su tema es Zapotlán el Grande, tierra de su autor. Cuenta la historia y la vida del pueblo deteniéndose sobre todo en los conflictos de los naturales para recuperar sus tierras; en los grandes temblores que destruyeron el pueblo; en los azares de la organización de las fiestas de octubre en honor de San José, el santo patrono; en la aventura agrícola de un zapatero que se mete a campesino; en las maliciosas confesiones de un muchacho; en las aventuras de las mujeres de vida alegre que regentea María *La Matraca*, con la singular historia de Concha de Fierro y el torero Pedro Corrales; en los amores de un adolescente y los afanes culturales del Ateneo Tzaputlatena con la poetisa Alejandrina; en las historias de muchachas robadas y abandonadas; y en el castillo pirotécnico de don Atilano, incendiado por unos desalmados. El resultado de este cúmulo de historias es encantador, lleno de frescura y gracia. El contrapunto con que se van hilvanando los diferentes hilos y el lenguaje popular de la región funciona con naturalidad. Hay frecuentes citas y trasposiciones de los profetas bíblicos y de los *Evangelios apócrifos*, así como de documentos históricos.⁹ En suma, Juan José Arreola escribió un hermoso y animado homenaje a su tierra natal.

En los años siguientes a *La feria*, Arreola dejó de publicar libros formales. Sin embargo, no se apartó de la literatura. Se ocupó de sus talleres literarios y, de cuando en cuando, en entrevistas periodísticas y en coloquios contó su vida y sus ideas literarias. Y poco a poco lo fue

⁷ *Ibid.*, p. 86.

⁸ Reunidas en *Bestiario*, Joaquín Mortiz, México, 1972.

⁹ Sara Poot Herrera, *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1992, pp. 188-209.

absorbiendo la televisión, que supo aprovechar su simpatía, su capacidad para hablar con chispa de todo lo divino y lo humano. Fue una dura tarea. Recorrió en un carruaje especial la República, viajó por el mundo e hizo una serie de conversaciones con Antonio Alatorre sobre temas literarios. Confieso que sólo lo he visto y oído en la televisión pocas veces, pero recuerdo que don Daniel Cosío Villegas, crítico temible, poco antes de morir en 1976, me habló con admiración de los programas de Juan José. La televisión le dio fortuna, aunque le alentó su propensión al despilfarro. Y si a sus lectores nos hizo perder nuevos libros suyos, muchos millares de televidentes disfrutaron del ingenio y el don verbal de Juan José Arreola.

Sin embargo, algo quedó impreso de estos años. En homenaje a los libros de lectura escolares, que a Juan José y a mí —pues compartí con él las primeras escuelas de Zapotlán— nos hicieron descubrir y amar las letras escritas, en 1968 Arreola publicó la antología *Lectura en voz alta*, para despertar en los niños y los adultos el gusto por la literatura.

Arreola ha tenido la virtud de conquistar admiradores, admiradoras y discípulos. Uno de ellos, Jorge Arturo Ojeda, formó en 1969 una antología de cuentos de nuestro autor, precedidos por un extenso y minucioso estudio sobre su obra. Y el mismo Ojeda tuvo el acierto de recopilar, de entrevistas, declaraciones, coloquios y cursos, la que llamó «prosa oral» de Arreola en dos libros muy interesantes. El primero se llama *La palabra educación*¹⁰ y está dividido en los siguientes incisos: Vida, Cultura, Conciencia, Los jóvenes, El maestro y Palabra. En uno de sus textos, dice Arreola:

Pertenezco al género confesional. Soy un hombre que siempre busca confidente [...] Quiero morir sin que haya quedado oculta una sola de mis acciones. Entre sacerdotes de la infancia y médicos de la juventud, y amigos y amigas de todas las épocas, está mi vida hasta lo más vergonzoso. Todavía me queda esta última camiseta... hasta el hueso, pues.

La otra recopilación de la «prosa oral» de Arreola se llama *Y ahora, la mujer...* Es uno de sus libros más hermosos, por su sinceridad y

10 Secretaría de Educación Pública, col. SEPSetentas núm. 90, México, 1973.

agudeza. A modo de presentación, lleva un retrato de Arreola, escrito por una muchacha dibujante y pintora, que concluye así:

Los gestos angulosos dibujan actitudes de inteligencia. La delicadeza de su estructura ósea es responsable de una expresión corpórea en descomposición dramática: su esbeltez trae reminiscencias del ámbito teatral. Juan José Arreola se convierte en su propio espectador, asiduo y extasiado.

Bajo el título de *Inventario*¹¹ reunió Arreola los artículos que escribió para el periódico *El Sol*, de la Ciudad de México. Son reflexiones sobre temas varios o cuestiones del día o bien traducciones de páginas destacadas o relatos de experiencias singulares. En una de ellas (p. 151) relata su visita a Louis Jouvet, en París, quien le abre las puertas para que conozca el mundo del teatro francés de aquellos años. Y en otra página hay un recuerdo emocionado de Eugenio Ímaz, el filósofo español, entonces recién muerto en Veracruz.

Debemos a Arreola tres buenos estudios literarios. Su prólogo a los *Ensayos escogidos* de Montaigne¹² muestra su familiaridad con la obra del creador del ensayo moderno; el «Posfacio» que escribió para *Personæ*, de Ezra Pound, con traducciones de Guillermo Rousset Banda,¹³ es una aguda reflexión sobre la validez de la poesía de Pound; y, en fin, el libro llamado *Ramón López Velarde. Una lectura parcial*,¹⁴ publicado en ocasión del centenario, ofrece comentarios acerca de la obra del poeta que ha sido afición entrañable de Arreola.

En la colección Voz Viva de México, de la UNAM, número 12, hay un disco con la voz de Juan José Arreola leyendo textos de *Confabulario*, presentado por Antonio Alatorre, con un notable estudio.

Además de las ediciones originales de sus libros, existe una serie de cinco volúmenes de *Obras de J. J. Arreola*, que editó Joaquín Mortiz en 1971, 1972 y en 1993 •

11 Grijalbo, México, 1976.

12 UNAM, col. Nuestros Clásicos núm. 9, México, 1959.

13 Editorial Domés, México, 1981.

14 Fondo Cultural Bancen, México, 1988.

En Ciudad Guzmán, el niño José Luis fue inscrito en 1923 en el Colegio de San Francisco, una escuela de párvulos (o kínder) que llevaban unas cultas y sensibles monjas francesas, que admitían en su mayor parte a niñas. El caprichoso genio de la vida y de la literatura quiso que el otro niño admitido, y sentado en el mesabanco con mi padre, fuese nada menos que Juan José Arreola, que era ya todo lo que llegaría a ser, pero en mejor. Desde entonces los dos niños, recuerda Juan José, le tomaron gusto a la lengua francesa y a su literatura. Pero las leyes callistas clausuraron la escuela de las religiosas y, para la primaria, los dos niños fueron inscritos en el recién establecido Colegio Renacimiento, que dirigían los maestros don Gabino y don José Ernesto Aceves, padre e hijo, normalistas, «hombres no necesariamente muy cultos», recordó mi padre, «pero sensibles y con buenas ideas pedagógicas. Nos despertaron el gusto por las palabras. Por esa época había buenos libros escolares que nos abrieron el gusto por la lectura, y más tarde, por la escritura».¹ Con los maestros Aceves, mi padre y Juan José aprendieron a gustar de los poetas franceses —Victor Hugo, Baudelaire y Paul Fort—, que leían en voz alta —origen remoto del grupo Poesía en Voz Alta, que fundaría Arreola en 1956.² Y pronto su amorosa abuela materna, Isabel Rodríguez, comenzó a decirle a mi padre: «Mi nieto, el poeta».³

«Algo hubo de predestinación en mi primer contacto con el mundo de la cultura», consideró mi padre en una conferencia de 1949 sobre

* Tomado de Rodrigo Martínez Baracs, «La obra de José Luis Martínez», inédito, versión del 13 de enero de 2018.

1 Marco Antonio Campos, «Con José Luis Martínez» (entrevista), *La Orquesta*, México, julio-agosto de 1986, p. 32; Felipe Garrido, ed., *Celebración de José Luis Martínez en sus setenta años*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1990, p. 79; y Marco Antonio Campos, *De viva voz. Entrevistas con escritores*, Ediciones Coyoacán, México, 2000, p. 83. Se conservan algunos libros escolares de JLM, así como un cuaderno de «Composición» y ejercicios matemáticos, «Libro núm. 1, 5º año, Ciudad Guzmán, 17 de octubre de 1928».

2 JLM y José de la Colina, *Conversaciones autobiográficas*.

3 Enrique Krauze, «José Luis Martínez, El sabio y sus libros», *Letras Libres* núm. 104, agosto de 2007. Y en *Retratos personales*, Tusquets, México, 2007, pp. 95-113. «Jaliscienses eminentes», *Letras Libres* núm. 229, enero de 2018, pp. 60-62.

«El trato con escritores», en la que describió el complejo mundo imaginario en el que se confabuló con Juanito en el Colegio Renacimiento.⁴ Para la clase de Historia, los dos amigos montaron una obra teatral sobre la conquista de México, en la que mi padre representó solemnemente el papel de sumo sacerdote mexicana. (La chispa de lo que sería su gran *Hernán Cortés*, de 1990). Y el ceremonial antiguo derivó en el solemne culto de los dos amigos a una babucha, la Babucha, con sus elaborados dogmas, lenguajes y rituales, con todo y sacrificios humanos. La religión se contagió a toda la escuela, unos padres de alumnos se quejaron, y la religión de los babuchos fue prohibida. Perduró una frase de mi padre, que recordó Arreola: «Y la Babucha descenderá a los infiernos con su hoja de vergüenza y bochorno».⁵

Debe decirse que la sublimación artística y lúdica de estos ceremoniales religiosos infantiles formaba un raro contrapunto con la muy verdadera Guerra Cristera, que empezó en 1926, cuando los niños llegaron a ver cuerpos de soldados cristeros colgados de los árboles y postes de luz, y el doctor Juan Martínez apoyaba secretamente a los cristeros (los escondía, alimentaba, abastecía). Visitaba frecuentemente a los campesinos de las rancherías para darles consulta o atender una urgencia y aprovechaba para leerles el catecismo, con la ayuda de su hijo José Luis. Comenzó entonces la vocación educativa de mi padre. Iban a caballo, o en bicicleta, y más adelante en el automóvil Ford Sedán Tudor, que fue una novedad por allá.⁶ El doctor Martínez fue encarcelado el 1 de agosto de 1926, aparentemente por realizar

4 JLM conservó una foto de los alumnos de la clase del Colegio Renacimiento en Ciudad Guzmán, en 1925 o 1926, todos de corbata, en la que sale en primera fila el pequeño Juanito y detrás de él el elegante JLM, de traje blanco, con cierto aire de Christopher Domínguez. En Campos, «Con José Luis Martínez», p. 80. JLM le precisó a José de la Colina que él y Arreola se veían en la escuela y en las excursiones de la escuela, pero no se visitaban en sus casas.

5 JLM, «El trato con escritores», en Antonio Acevedo Escobedo, ed., *El trato con escritores*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1961, pp. 112-119. Juan José Arreola también rememoró los tiempos del culto a la Babucha en su *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso*, Conaculta, Memorias Mexicanas, México, 1994. Y a mediados de 1999, JLM dará más detalles en entrevista con Javier Galindo Ulloa, «Mi amigo Juan José», *La Jornada Semanal* núm. 635, domingo 6 de mayo de 2007.

6 Pueden verse fotos de los Ford Sedán Tudor modelo 1930 en internet.

misas clandestinas,⁷ y estuvo a un pelo de ser fusilado cuando el ejército federal entró a Ciudad Guzmán, y lo salvó el prominente político y educador don José Guadalupe Zuno (1891-1980), que había sido su compañero de escuela en Guadalajara, porque se requirieron sus servicios como médico cirujano.⁸

RODRIGO MARTÍNEZ BARACS



José Luis Martínez, al centro, en la segunda fila, y Juan José Arreola, sentado, tercero de izquierda a derecha.

-
- 7 El doctor Juan Martínez anotó en una tarjeta, que conserva su hija Tarcila: «1º de agosto de 1926, a las cuatro de la tarde, mi prisión por la Fe de Dios y de su Iglesia. Dr. J. Martínez [firma]». Y al margen puede leerse: «Comprado por el Dr. J. R. Martínez el 13 de julio 1925». Tal vez usó un boleto para anotar la fecha de su prisión.
- 8 JLM y José de la Colina, *Conversaciones autobiográficas*. Al fallecer el doctor Martínez, sus hijos e hijas imprimieron una tarjeta con el texto: «Juan Martínez Reynaga, ★ 24 de junio de 1888. † 10 de diciembre de 1962. Vivió 74 años. Gracias papá por darnos un testimonio heroico de amor a Dios y a tu familia. Tus hijos y todos tus descendientes. Con amor y reconocimiento».

Reminiscencias

BERENICE HERNÁNDEZ ARREOLA

No recuerdo el día que conocí a mi abuelo. Él tenía cincuenta y cinco años. A partir de entonces, lo que conservo es un cúmulo de imágenes, más nítidas o más difusas. Podrían ser fotografías, pero no lo son porque todas están asociadas a sonidos, olores, sabores, sensaciones profundas de alegría o sobrecogimiento, vuelcos del corazón, voces, gritos, llantos, carcajadas; infinitos objetos y pequeños detalles. Tan es así que podría hacer un interminable recuento, salvo que lograra concentrarme en las presencias más claras y definitivas hasta hoy.



Yo, brincando en una cama vieja con cortinas, en medio de un cuarto desordenado, lleno de objetos extraños que me atraen o me fascinan; en el centro de una gran mesa de madera, una máquina eléctrica gris con teclas verdes, con su cubierta de pana roja vieja. Botellas y vasos en las mesas, siempre.



Mefistófeles con su espada al cinto presidiendo las reuniones en una habitación de la cabaña a la que solíamos llamar «la biblioteca», donde las personas mayores jugaban ajedrez y tomaban vino casi

todas las noches (El Diablito, Don Pedro...). Afuera, el cerro y la noche silenciosa.



Cuatro niños pintando de rojo con fragmentos de ladrillo los caballos de ajedrez de piedra en el patio de atrás de Río Guadalquivir 75; siempre me pregunté quién y cómo los regresaba a la normalidad durante la semana. Leonor, nuestra casera, que nos aguantó durante tantos y tantos años.



Los viajes en el *camper* para las vacaciones con inesperadas escalas (Querétaro, Morelia, Camécuaro, Quiroga, cualquier pueblo); mi tío Toñito como copiloto. Crecí creyendo que Guadalajara y Zapotlán estaban demasiado lejos de la Ciudad de México, que era imposible llegar en un solo día.



Las paradas en las lagunas para fotografiar las garzas blancas y morenas que habían llegado a la región desde África en una tromba, el día que llovieron ranas y muchas otras creaturas, contaba él que contaban.



El equipo de *ping-pong* que formó en Zapotlán (Pedro, Gustavo, David Enrique, Víctor...), todos con su uniforme, llegando a la Ciudad de México para participar en un torneo al que los había inscrito.



Nosotros en una noche oscura, sin luz, en la cabaña, tomando chocolate con pan de las tías y escuchando historias aún más oscuras que nos impedirían dormir, ya fuera planeando cómo asustar al otro (en eso mi tía Claudia y mi abuelita eran las expertas), o juntando las camas y levantando pequeñas tiendas con sábanas y cobijas para

protegermos de los malos espíritus que se formaban y se asomaban entre los ventanales, los árboles y el cerro. Eso y el concierto de lechuzas, ranas, grillos, crujidos, pasos y tintineos, inexplicables para nosotros en aquellos tiempos.



La tormenta que arrasaba con todo detrás de las ventanas, incluso con el pueblo y la torre de San Antonio, a lo lejos, incluso con los árboles más cercanos; eran tardes largas en las que todo se desdibujaba, dejándonos aislados y medio mudos en medio de la nada.



Los paseos en bicimoto por los empedrados y calles de Zapotlán, yo en el asiento de atrás y mi hermana Mireya adelante, en la canastilla, acomodada no sé cómo. El día que mi mamá casi le dejó de hablar al vernos llegar a la librería de mi tío Orso a los tres en las mismas posiciones, tras un emocionante recorrido por Chapultepec y Reforma en una motocicleta Honda que le habían prestado y estaba probando.



El olor a pegamento Uhu y a raquetas de ping-pong con hules nuevos; el olor a sudor del salón de ping-pong en Moras o Guadalquivir o Zapotlán. El rechinado de los tenis, el peloteo y el silencio que por decreto había que guardar en los momentos decisivos.



El aroma o los aromas de las mil y una tiendas de ultramarinos que visitábamos cada día, aquí y allá (La Naval, Elizondo, La Espiga, La Europea de avenida Américas, La Mancha, La Casita, Goiti), para comprar vinos, latas, chocolates, quesos, galletas, panes, embutidos, lo que fuera.



Los mercados; el de Zapotlán o Santa Tere; escoger bien las frutas y verduras; llevarse siempre las mejores, aunque hubiera que hacer trueques y renegociaciones de un puesto a otro. El olor de la carnicería, la selección y, después, ya en la casa, la precisión de los cortes (todo acompañado de minuciosas explicaciones). El olor de los camarones secos, las manos rasposas después de limpiar cien o doscientos para las tortitas, o las tostadas, o los tacos de chile de camarón.



Los cuatro en medio de un batidillo el día que se le ocurrió que hiciéramos un ajedrez de yeso, que después pintamos y quién sabe en dónde quedó.



El buró lleno de libros y pedazos de *kleenex* cuidadosamente cortados para que sirvieran como separadores; un *walkman* con sus audífonos, muchos *cassettes* y trozos de chocolate y pulparindos y geluciles. Él a las tres de la mañana leyendo y masticando. La tétrica cama de Drácula en la que nadie más quería dormir.



Las galletas Dominó (¿existirían realmente?) guardadas en los lugares más insólitos; es lo único que recuerdo que escondía. El jugo de lima en la mañana en el portal; había que ir en moto y comprar el periódico de paso; el agua de los cocos que él traía y que nos abría Pablo, el velador, a medio día.



Mi abuelito ya en su recámara y los cuatro celebrando el año nuevo debajo de la cama con mi abuelita en el tapanco, para que no nos fuera a pegar alguna bala perdida. Supongo que el resto de la gente celebraría el año nuevo de otras maneras.



La noche que murió Rulfo. Llegó ya muy tarde, abatido, a nuestra casa en Sinaloa: «Se murió Juan», fue lo único que dijo. Después de un rato de conversación, silencio y confusión, mi papá lo acompañó al velorio. Hacía mucho frío.



El olor a vino tinto y humo y libros y papeles y polvo durante las partidas de ajedrez en donde fuera; las bromas, las carcajadas sonoras, las conversaciones, las voces graves de Enrique y Eduardo Lizalde, Enrique Rocha, Luis Ignacio Helguera... Hasta que alguien con determinación impusiera el silencio, para después volver a comenzar con los «dimes y diretes».



La habitación en el Camino Real para ver el Grito, aunque todos tuviéramos una casa en donde verlo y pasar la noche. En realidad, cualquier pretexto era bueno para hospedarse un fin de semana en el Camino Real y usar la alberca y jugar ajedrez por la noche (eso no variaba, llegaban todos). Los desayunos, el sábado temprano ahí mismo o en el María Isabel; o en algún Sanborns del Paseo de la Reforma, cuando había prisa.



La Librería Francesa, donde podía tomar un cuento cada vez, por las ilustraciones, claro. Eso nunca cambió; siempre en la librería pude escoger un libro, rigurosa y formalmente autorizado, eso sí; incluso ya en Guadalajara, en el puesto de periódicos de Morelos al que íbamos cada día con Jorge, su asistente; o en la librería Gandhi, que en aquel entonces estaba en Chapultepec y Efraín González Luna. El día que, en su departamento de Mar Caspio, de manera inseperada, me regaló su edición de *Relación de los hechos* dedicada por José Carlos Becerra, porque sabía que me gustaba.



Los riñones al jerez que preparaba en las pequeñas cocinas de sus departamentos en los ríos del D.F. (Guadalquivir, Nilo, De la Plata...). Las comilonas, todas, incluidos los desayunos en Zapotlán con tamales de elote y de ceniza; las tortillas de maíz azul y las galletas encaladas que hacía mi tía Cristina; el chinchayote, el camote del cerro y las pitayas, cuando era tiempo; el vino, siempre. Aunque él en realidad comiera poco, era quien decidía el menú y recolectaba los ingredientes cada día. No era raro que, estando todos en la mesa a punto de comenzar a comer, decidiera ir al mercado por una sandía que se le había antojado.



El local de Guadalquivir que alguna vez fue la librería Arreolarte, pero que tiempo después, durante muchos años, fue la sala en la que se jugaba ajedrez; en realidad era el cuarto donde mi abuelito se hospedaba cuando iba a México, pues ya vivía en Guadalajara; lleno de algunos de sus objetos (cuadros, sombreros, gorras, bastones, libros, sacos de pana, chalecos...). Al fondo, un cuarto angosto con una pequeña cama.



La época que pasamos ordenando su archivo. Guardaba todo (cartas, contratos, recibos, notas de la tintorería, envolturas de chocolates), decía que un día iba a escribir sus memorias. La realidad es que estaba todo revuelto en cajas (efecto, tal vez, de las múltiples mudanzas). Por la mañana comenzaba la labor clasificatoria: separar las cartas manuscritas en pequeñas hojas y rearmarlas (por tipo de letra, papel, y claro, el contenido). Era como estar armando un rompecabezas metafísico, por la variedad de «cosas» que íbamos encontrando y acomodando en montoncitos sobre la gran mesa. El misterio, que hasta la fecha no logro explicar (aunque podría intentarlo), es que cada mañana aparecía de nuevo el desorden del primer día y la mesa vacía. La labor en realidad duraba poco, pues pronto había que salir a hacer el recorrido del día. Conforme fuimos abandonando la empresa (no el recorrido), pensé que lo que quería, como siempre, era compañía; tiempo después pensé que tal vez quisiera acompañarme él a mí, pues hacía dos o tres meses había muerto mi papá. Así que a ambos nos vino bien estar juntos; fue la

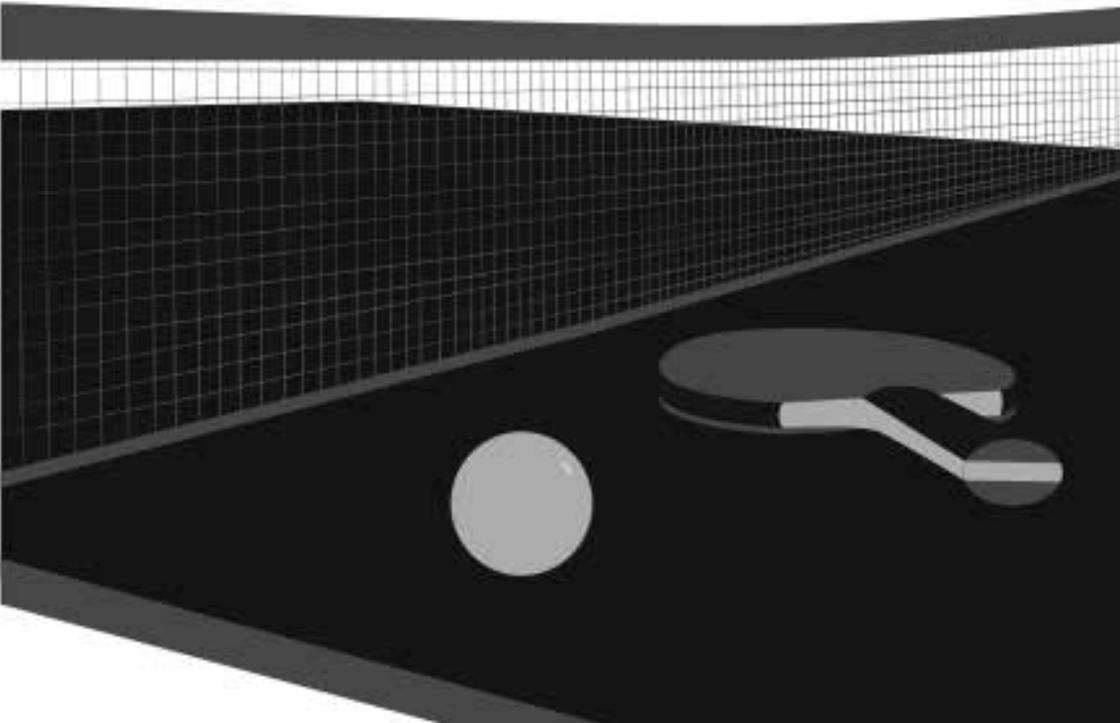
época que más nos acercamos. Y continuaron los viajes, de Mar Caspio a Río Guadalquivir, y al Camino Real, y después a Río Nilo (el último departamento que tuvo en el D.F.).



El aroma de la maderería y de su taller en Zapotlán, donde aprendimos los nombres de las maderas con las que hacía sus muebles y construía y reconstruía su casa (ésa era una labor permanente): palo de rosa, barcino, tampicirán, cedro, palo fierro, primavera... León, el carpintero.



Las visitas al sastre, *El Pescado*; ir a escoger corbatas; el olor de los libros recién encuadernados.



El Tapatío a punto de arrancar y mi abuelito bajándose a comprar una revista en el andén, mientras nosotros, angustiados, lo mirábamos desde la ventana caminar y después correr para alcanzar a subirse al tren, que comenzaba a avanzar.



Las mínimas conversaciones que lográbamos tener con él cuando ya estaba enfermo en su cama, en su casa de Córdoba. Una de las últimas veces le conté que iba a ir a Berlín y a Praga; él se quedó pensativo, como siempre; de repente se le encendieron los ojos y me dijo: «Yo también voy a ir a Praga». Quedamos de vernos allá. Yo tenía veintiocho años.



No estoy siguiendo un orden geográfico o cronológico. Resultaría difícil. Porque todos fuimos y vinimos; vivimos en Río Guadalquivir 75 (mi papá, mi mamá y yo misma cuando nací), y después en Sinaloa 218, y después en Guadalquivir, y después en Sinaloa, entre muchas otras calles. Porque mi abuelita era una persona de carácter sereno, en comparación con él, pero siempre curiosa y dispuesta al giro, a la anécdota, al gozo y a la búsqueda de un nuevo departamento donde continuar la historia. Es decir, que no recuerdo alguna época de la vida con ellos sin cambio y sobresalto; sin mudanzas y despedidas; sin grandes y pequeñas empresas cotidianas.



Mi abuelito regalándome una pequeña guitarra a los dos o tres años y regañándome porque no le hacía caso; mi abuelito regalándome un pequeño violín a los siete u ocho años, que aún conservo. Mi abuelito regalándome un chelo y regañándome porque no le hacía caso; el chelo, como sí era de verdad, fue devuelto a los pocos días, no porque yo no quisiera tocarlo, sino porque la compra del piano de mi hermana rebasó las posibilidades de inversión en instrumentos musicales de aquel año. El último intento fue un arpa antigua que compramos juntos, ya en Guadalajara, con la ilusión y el compromiso

por mi parte de aprender a tocarla; nos vimos obligados a regresarla de manera inmediata, cuando supimos el costo de las reparaciones. Pero pienso en la música. En las sesiones musicales por las noches de todas las casas y los departamentos por los que pasamos; sesiones encabezadas por él, mi tía Claudia y mi papá, principalmente. Tal vez mi momento favorito fuera ése, porque de alguna manera brotaban por fin un silencio compartido y un deseo común. Pienso en las mil historias contadas por cualquiera de ellos: Juan José, Sara, Claudia, Fuensanta, Orso, Jorge, Beatriz; y en nosotros cuatro, José María, Alonso, Mireya, Berenice, tan convencidos de que la vida era eso.



La vida, o cómo vivirla. O cómo separarla del deseo, de la realidad, para convertirla en palabras; el amor incondicional por ellas, las palabras, por su sonoridad y misterio cuando son las cosas, y cuando son la música, el ritmo; sus posibilidades infinitas.



Su mirada atenta capaz de descubrir en el momento menos esperado y en el objeto más simple la belleza («que te lo da todo y no cuesta nada»); la sorpresa y la magia en el reflejo de un conjunto de luces en un ventanal con el que no existe posibilidad de relación alguna, por un efecto o un pacto secreto entre ventanas y más ventanas y espejos; estar ahí. El efecto de la luz y el polvo en esa misma escalera en la mañana; tratar de descifrarlo.



Dejarse ir para regresar con algo entre las manos; un prodigioso miligramo de esa materia extraña con la que yo imagino que él trabajaba todo el tiempo, escribiera o no; incluso cuando se quedó en silencio, incluso cuando abrió los ojos por primera vez, hace cien años ●

Mester de **arreolería**

*Un testimonio del taller literario
de Juan José Arreola*

ELSA CROSS

Un día tuve que asistir a una lectura de cuento en el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana (INJM), que después se convirtió en el CREA. La sede se encontraba en la calle de Lerma, en la colonia Cuauhtémoc de la Ciudad de México. Recuerdo que yo no tenía ningún interés en ir. Y en efecto, los cuentos del autor invitado (amigo de mi novio) no me resultaron de interés. Lo que me pareció muy bien fue conocer a los participantes del grupo, que se llamaba Cafés Literarios de la Juventud. Organizaban lecturas, conferencias y sesiones de taller.

Esto era en septiembre de 1963. Yo tenía diecisiete años y estaba todavía en una escuela de monjas, donde Elva Macías y yo habíamos sido compañeras. Ella se había ido a Pekín cuatro meses atrás, y yo la extrañaba mucho, pues además de ser muy buena amiga, era mi única amistad literaria. De hecho, lo primero de poesía nueva que conocí fueron sus poemas. Yo escribía con rima. La poesía que había llegado a conocer, a través del repertorio que había en casa, empezaba con Homero, pero se detenía en Díaz Mirón o González Martínez, cuando mucho. Yo no pensaba siquiera dedicarme a escribir. Mi intención era estudiar Ciencias Políticas y aplicarme a una militancia activa, pues me disgustaba profundamente la situación del país.

El día que asistí a esa lectura no tenía idea de la forma en que iban a cambiar toda mi vida y mis proyectos. Me interesó tanto ver un grupo de jóvenes dedicados a la escritura que me impulsó a hacer algo también. Recuerdo que de inmediato escribí un texto que llevé a la siguiente reunión. Era una prosa que se llamaba «La niña del paseo». Lo leí en un café que estaba en Villalongín, a la vuelta del Instituto, donde a veces tenían lugar las sesiones. El texto les gustó a los

compañeros y se publicó en el siguiente número de una hoja que sacaba el grupo, llamada *Búsqueda*.

Los integrantes de este grupo eran José Agustín, Alejandro Aura, Andrés González Pagés, Javier Molina, Gerardo de la Torre, René Avilés Fabila, Jorge Arturo Ojeda y otras personas, entre ellas, César H. Espinoza, quien era promotor del grupo y la revista, por parte del INJM. Firmaba como Horacio Juván. Todos ellos participaban en el taller de Juan José Arreola y me invitaron a asistir. Me parecía increíble que pudiéramos aprender directamente de un gran escritor como era Arreola. Tenía muchas virtudes de maestro: un oído extraordinario para el lenguaje, mucha intuición, perspicacia, una cultura literaria muy vasta y refinada, respeto hacia los trabajos de los participantes en el taller, y una total antipatía por las preceptivas y las teorías literarias, que, decía, eran para los ensayistas y los críticos.

Algo que Arreola infundía en todos era el amor por el lenguaje. Nos ayudaba a desarrollar una percepción para el ritmo y el sonido, para captar la cristalización verbal precisa de una imagen o una idea. A partir de lo que aportaba cada quien, se iban trabajando sus materiales hasta lograr la mayor perfección posible. El trabajo de los textos era una cuestión verdaderamente artesanal. Arreola decía que para llegar a ser un artista había que empezar por ser un buen artesano. Y en realidad, muy medievalmente, no éramos más que aprendices de un gremio. De ahí vino su idea de llamar *Mester* a la revista que el taller empezó a publicar en enero de 1964, bajo su supervisión.

Entre las notas críticas que aparecieron de inmediato, quien dijo que no se trataba de ningún mester de clerecía ni de juglaría, sino de arreolería, no andaba tan desencaminado, pues muchos de los participantes teníamos un fuerte impulso, consciente o inconsciente, de imitar los textos del propio Arreola, tanto en el estilo de las prosas de *Confabulario* como en los ágiles relatos de *La feria*. De cualquier manera, los trabajos realizados en el taller fueron un gran ejercicio. Arreola enseñaba a sentir el lenguaje, no sólo en la posibilidad de su belleza sonora, sino en la eficacia y la economía de la expresión, y tenía además un gran sentido del ritmo narrativo, y habiendo sido actor, por otra parte, cuando se leía una obra de teatro, podía orientar sobre el texto y también sobre aspectos escénicos.

De modo que era un taller de todo: poesía, cuento, novela, fábula, teatro, y un género que proliferó, partiendo de la influencia del pro-

pio Arreola, y que se llamaba nada más «texto». Los «textos» podían ser cualquier cosa, a veces eran poemas en prosa, a veces pequeñas narraciones sin una estructura muy hecha. Todo lo que se presentaba en las sesiones era leído y comentado por el propio Arreola. Su lectura era tan buena que a veces resultaba incluso engañosa, pues textos que no hubieran tenido aparentemente mayores méritos, en su voz se convertían en una cadencia fluida y llena de musicalidad.

Las sesiones del taller tuvieron lugar durante un tiempo en la casa de Arreola, que estaba en Río de la Plata. Tenía una estancia amplia sin muebles de sala ni de comedor, ocupada por una mesa de *ping-pong* y algunas mesas para ajedrez; pero con suficientes sillas para todos. Tiempo después las sesiones se trasladaron a un auditorio de algo llamado OPIC, en la Avenida Juárez, en un piso alto, con la desventaja de que era necesario tomar un elevador, lo cual atormentaba mucho a Arreola, que a veces padecía de claustrofobia, y nos ponía a todos en jaque. Recuerdo que una vez Arreola nos hizo bajar por las escaleras a todo su grupo de estudiantes —en la UNAM— desde el octavo piso de la Torre de Humanidades.

Los integrantes del taller éramos muy heterogéneos, y más lo eran los materiales que producíamos. Llegaban personas que salían de su oficina para asistir al taller, con total seriedad y dedicación. Había estudiantes de las carreras más diversas, desde Matemáticas hasta Ciencias Políticas, y dos o tres de preparatoria —yo entre ellos—, y asistían también personas que me parecían bastante mayores. Había lo que todavía se llamaba bohemios, gente que se dedicaba a otras artes que querían enriquecer con lo que aprendieran en el taller, militantes de diversos partidos, y uno que otro sospechoso, de quien llegaba a pensarse si sería un agente secreto. Iban parejas de novios —y de esposos, para mi desmayo: cuando vi a José Agustín y Margarita por primera vez, pensé: ¿quiénes son estos niños? No tenía idea de que estaban casados, y menos aún de que era el segundo matrimonio de Agustín, que tenía diecinueve años y parecía de dieciséis.

Raúl Pineda, un poeta pintor, «El Irredento», como firmaba sus cuadros, escribía algunos versos sobre la Candelaria de los Patos, como «El agua niña nada / en el frío de la madrugada», que a Arreola le parecían velardianos y por los que tenía cierta predilección. Jorge Arturo Ojeda presentaba sonetos, que irritaban a la vanguardia del taller, pues había también experimentación, como podía verse en

los textos de Luis Shein, matemático, y de Carlos Santanna. Un texto de Santanna decía «Metamorfosis». Eso era todo el texto. ¿Y quién puede decir que no es una historia o un poema completo? O presentaba poemas visuales: una línea vertical descendiendo sobre el vértice formado por dos líneas transversales, a cuyos lados se leía «Música de Brahms»; la línea descendente, al unirse con las otras dos, era un «Pájaro que se estrella contra el pavimento».

Alejandro Aura llevaba poemas de ritmos amplios y de gran impulso, en los que Monsiváis detectó influencias de «las traducciones» de Mayakovski; pero yo siento que eran una expresión propia de él y que esos trabajos se sostienen todavía al lado de sus mejores poemas. Se presentaban también en el taller poemas en prosa, poemas telúricos, poemas malditos, poemas exquisitos. Junto a los sonetos, Jorge Arturo Ojeda escribió una divertida serie de cuentos satíricos sobre un personaje llamado Don Archibaldo, que provocó el fin de la amistad de Arreola con un amigo suyo llamado Archibaldo, precisamente, quien nunca pudo creer que unas posibles referencias que había en los textos a manías y peculiaridades suyas, bastante privadas, fueran una pura coincidencia. Y en verdad lo eran, pues Jorge Arturo ni siquiera sabía de la existencia de ese señor.

Además de *La tumba*, novela que estaba ya escrita y se revisaba en el taller, José Agustín produjo, entre otras cosas, dos cuentos memorables: «Los negocios del señor Gilberto», que aquí sí relataban los enredos amorosos y políticos de un personaje real, y causó un pequeño escándalo, y una fábula franciscana donde el lobo de Gubbio no devora a san Francisco porque la bondad del santo lo hubiera amansado, sino porque lo ve tan flaco que le resulta muy poco apetitoso.

*Los integrantes del taller éramos muy
heterogéneos, y más lo eran los materiales que
producíamos. Llegaban personas que salían
de su oficina para asistir al taller, con total
seriedad y dedicación.*

Rafael Rodríguez Castañeda narraba en un cuento cómo alguien se había robado la Revolución y Andrés González Pagés hacía hablar a un niño que decía «Todas las tardes viene mi madrina Atala con un carajo», y pasaba el cuento tratando de adivinar qué cosa sería ese carajo, con el cual, según oía decir a su padre, siempre llegaba la madrina. De un cuento de Eduardo Rodríguez Solís, «San Simón de los Magueyes», se hizo después una película, en que Alejandro Aura hacía el papel del sacristán, y Carlos Bracho, que ocasionalmente llegaba al taller, el de la estatua de san Simón.

Entre algunos otros de los participantes del taller que recuerdo, en esa época, además de los mencionados, están Federico Campbell, René Avilés Fabila, Gerardo de la Torre, Víctor Villela, Arturo Guzmán, Leopoldo Ayala, Lázaro Moussali, Roberto Dávila, Roberto Páramo, Antonio Leal y Miguel Ángel Flores, que era de los más jóvenes. Flores participaba como convidado de piedra, pues aunque siempre estaba muy atento nunca quiso leer ningún texto. Había también visitantes ocasionales. Entre ellos recuerdo haber visto en algunas sesiones al inolvidable José Carlos Becerra, a Homero Aridjis, Vicente Leñero, Juan Tovar, Hugo Hiriart, Carmen y Magdalena Galindo y Tita Valencia. Elva Macías mandaba sus textos desde Moscú, donde vivía con Eraclio Zepeda. Yo presentaba los poemas de Elva en las sesiones, y luego le refería por carta los comentarios que habían recibido; algunos de sus textos se publicaron en la revista.

El taller de *Mester* abarcó de 1963 a 1966, aproximadamente. Fue una etapa definida, pues Arreola impartió otros talleres antes y después del de *Mester* e hizo también otras publicaciones como las series de El Unicornio y Los Presentes anteriores a *Mester* y que ojalá algún día se reeditaran, pues contienen primeros textos de muchos escritores que llegaron a ser figuras importantes. *Mester* fue también una editorial, aunque sólo se publicaron dos o tres libros bajo su sello, que quedó al cuidado de Jorge Arturo Ojeda.

Hasta donde sé, el taller de Arreola fue el primero que hubo aquí en México, y aun en la época de *Mester* era el único, aparte del trabajo de taller que se realizaba ya, desde muchos años atrás, en el Centro Mexicano de Escritores, del cual Arreola había sido becario, junto con Rulfo, en los años cincuenta. Los dos fueron después asesores del Centro, que era la única institución que en esos años otorgaba becas para escritores.

Cuando veo las trayectorias, los estilos, los intereses tan distintos que ha habido entre todos los miembros del taller, me doy cuenta de hasta qué punto fue buena la enseñanza de Arreola. No imponía técnicas, no se inscribía dentro de ninguna corriente, y el taller ni siquiera estaba condicionado por las preferencias literarias o estilísticas del maestro. Recuerdo, por ejemplo, que no le gustaba nada *La tumba* de José Agustín, que aunque estaba ya escrita, se leía y revisaba en las sesiones del taller; siempre decía que era una atrocidad. No obstante, le dio a Agustín los recursos que pudo para volver más eficaz el uso del lenguaje y el ritmo narrativo. Un mal maestro tal vez lo habría querido cambiar, pero Arreola respetaba las inclinaciones, los alcances y el talento de cada quien.

La gran diversidad de todos nosotros como escritores es la mejor constancia de la eficacia del taller y el mejor homenaje a Arreola como maestro, pues quiere decir que tuvo el tino magnífico de entender a cada uno y de orientarlo en la dirección precisa. En esa época no se hablaba de «escritura», sino simplemente de «literatura». La ventaja era que esto nos ahorra una serie de rollos y pedanterías. A nadie le angustiaba el «hecho de la escritura», ni «la página en blanco», ni nadie se planteaba si estaba partiendo de un grado cero o de qué cosa. Se escribía por amor a un oficio, por amor al lenguaje, y a fin de cuentas a la literatura, que era para nosotros un hecho vital. Siempre he agradecido que Arreola procediera por intuición y talento, por sabiduría literaria, por genialidad, por capacidad de improvisación, y que nunca hubiera tenido que ver con ninguna academia. En esto —y otras cosas— uno es feliz por no saber geometría y quedarse afuera, sin fórmulas, ni clasificaciones, ni erudiciones.

Siento que esto ha quedado en todos como un legado del taller. Independientemente de lo que hayamos podido escribir cada uno o de la forma en que nuestro trabajo trascendiera o se haya dado a conocer, cosas sobre las que uno tiene muy poco control, me parece que en todos estarán siempre allí esas sesiones brillantes, divertidas, que eran en sí mismas y por varias razones la manifestación del puro amor al arte.

Uno de los discípulos del Baal Shem Toy, quien dentro del judaísmo fundó o restauró la tradición espiritual jasídica, decía que él no aprendía las enseñanzas del Baal Shem oyendo sus discursos, sino viendo cómo se amarraba las agujetas de los zapatos. De un modo parecido, siento que muchos de nosotros aprendimos «literatura», no

oyendo a Arreola comentar nuestros textos o hablarnos de Rilke o de Claudel, sino conversando sobre cualquier cosa, en medio de una partida de ajedrez o de *ping-pong*, o mientras ponía él mismo un piso de *parquet* en su departamento. Su relación con el lenguaje no existía sólo cuando se sentaba a escribir —cosa muy poco frecuente—, sino que era constante. Su extrema sensibilidad lo hacía contagiarse su deleite, su zozobra, su temor casi supersticioso ante determinadas palabras, como si fueran conjuros. Las palabras lo tocaban a veces como un rayo, dejando en torno una fulguración, como cuando hablaba, por ejemplo, de la palabra *nostalgia* o de la palabra *angustia*.

Uno de los más gratos recuerdos es el respeto y la generosidad que Arreola siempre tuvo hacia todos, aun hacia los que éramos menos brillantes, y también la paciencia, pues además de las sesiones de taller —que nunca fueron elitistas, contra lo que han pensado algunas personas— tenía la disponibilidad para trabajar sustantivamente en manuscritos de escritores que ya eran o empezaban entonces a ser famosos y no asistían al taller.

En lo que a mí respecta, escribí muy poco en aquella época. Poco y malo. Todavía no definía mi camino en cuanto a la escritura. Tardé unos cinco o seis años en darme cuenta y aceptar que mi camino era la poesía. Y fue bastante ganancia, dados mis intereses más profundos, que vine a descubrir después, haber estudiado Filosofía en lugar de Ciencias Políticas. La carrera de Letras, por cierto, no me interesaba. Muchas de las lecturas que Arreola nos sugería hacer en aquella época, como Rilke, fueron quizá más ricas que cualquier formación académica.

¿Cuál fue el valor de ese taller? Yo creo que puede haber sido muy distinto para cada quien. En mi caso, fue decisivo, pues me hizo definir mi vocación como escritora, y percibir de un modo muy directo qué era lo que tenía que buscar y en dónde. Y aunque me ayudó a encontrar mi camino literario, aún me resulta difícil hallar palabras con las cuales agradecerlo ●

Arreola y Rulfo, novelistas

JUAN JOSÉ DOÑÁN

A PRINCIPIOS DE 1954, un jovencísimo Emmanuel Carballo, quien por entonces aún no cumplía los veinticinco años y acababa de mudarse de su natal Guadalajara a la capital del país, publicó en la *Revista de la Universidad de México* un inteligente ensayo sobre dos paisanos suyos que habían hecho su debut en la narrativa del país con obras de una extraordinaria madurez, máxime cuando se trataba de escritores primerizos: Juan José Arreola y Juan Rulfo. El primero de ellos se había dado a conocer con los libros de cuentos *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952), mientras que en el caso de Rulfo acababa de aparecer, apenas seis meses atrás, *El Llano en llamas* (1953). Bajo el título de «Arreola y Rulfo cuentistas», el ensayo en cuestión hacía énfasis en la originalidad y la temprana aportación a las letras mexicanas de ambos autores, a los cuales se presentaba, no obstante su juventud y las remarcadas diferencias de estilo, como indudables renovadores del cuento en nuestro país y aun en el orbe hispanoamericano:

Raros son los escritores, sea cual fuere el género que practiquen, que al publicar su primer libro ofrecen una obra madura, una voz propia. Y más raros aún son aquellos que con el primer título inauguran o consolidan una válida aportación al campo de las letras.¹

Este lúcido y casi profético dictamen vino a establecer también una perdurable visión comparativa entre las obras de ambos autores,

¹ Emmanuel Carballo, «Arreola y Rulfo cuentistas», *Revista de la Universidad de México*, marzo de 1954, p. 28.

visión que durante muchos años los presentaría como los representantes por excelencia de las dos vertientes más arraigadas de la narrativa mexicana y cuyo origen estaba en el siglo XIX: por un lado, la corriente telúrica, de la que Rulfo se convirtió en el representante por excelencia, y por el otro, la vertiente fantástica, cuyo exponente más destacado, a partir de la segunda mitad del siglo XX, era Arreola. Aunque con ribetes arbitrarios, como suele suceder con cualquier clasificación, la primera de ellas privilegiaba al «México profundo» (Guillermo Bonfil Batalla *dixit*), es decir, al espacio vital del país y a quienes habitan en él de forma más conflictiva que armoniosa, y como contrapartida, la segunda corriente tiene preferencia por ficciones de carácter cosmopolita, con frecuencia atemporales, que no están relacionadas con un territorio específico y tienen otro tipo de preocupaciones, como sería la aclimatación de ciertas vanguardias literarias.

Por cierto, el ensayo de marras vino a poner también los puntos sobre las íes en lo relativo a la validez y legitimidad de ambas vertientes narrativas, siempre y cuando, claro está, sus practicantes cumplieran con el requisito indispensable de la calidad literaria, advirtiendo que era una tontería pretender que alguna de esas corrientes fuera la encarnación de «la autenticidad» y establecer dogmática y aldeanamente que la otra no pasaba de ser una mera impostación retórica o una «imitación extralógica», para decirlo con la feliz expresión de Samuel Ramos.

Pero esta visión comparativa —que no necesariamente antitética y menos aún excluyente— entre ambos cuentistas jaliscienses ya no tuvo un equivalente, ni por parte de Carballo ni de otros estudiosos de Juan Rulfo y Juan José Arreola, cuando tiempo después ambos escritores —con una celebridad en crecimiento— acometieron, aparentemente con algunos años de diferencia, aunque en realidad lo hicieron a la par, la que terminaría siendo su única experiencia novelística. En este caso iba a ser Rulfo el primero en presentar sus exploraciones en la narrativa de gran aliento con *Pedro Páramo*, publicada en 1955, ocho años antes de que Arreola hiciera lo propio con *La feria* (1963); obras que, de nueva cuenta, presentan a sus respectivos autores como novelistas de excepción, tan parcos como innovadores, y tan auténticos y fieles a sí mismos como lo habían sido en su faceta inicial de cuentistas.

LA YUNTA DEL SUR DE JALISCO

Sin que ni Arreola ni Rulfo se lo hubieran propuesto, cada uno de ellos

fue sumando una cauda creciente —y a ratos beligerante— de admiradores que, a quererlo o no, terminaron creando una suerte de rivalidad literaria entre ambos narradores, una rivalidad que era alimentada por el entusiasmo hacia la obra de uno, a costa de buscar restarle méritos a la del otro. Así, por ejemplo, no pocos de los *fans* de Arreola, al tiempo que exaltaban su elegante y bien afinada prosa, su amplia cultura y las audaces invenciones de su imaginación, consideraban que Rulfo era punto menos que una prolongación casi extemporánea de la corriente nacionalista posterior a la Revolución mexicana, que en pleno proceso «modernizador» del país insistía en un universo ruralista anclado en el pasado. Por su parte, muchos entusiastas del autor de *El Llano en llamas* le reprochaban a la obra de Arreola su desinterés por «la realidad original» y lo que consideraban una actitud evasiva hacia el país y su momento histórico.

Pero el tiempo acabó demostrando que esa rivalidad no sólo era más inventada que real, sino que los presuntos «contendientes», aparte de extraordinarios escritores, encarnaban la maduración plena de las dos corrientes dominantes de la narrativa mexicana ya referidas, y en las cuales resultaba tan valiosa y enriquecedora la obra hecha por los grandes escritores de temática nacionalista como la realizada por los más imaginativos seguidores del vanguardismo internacional, tal y como llegó a plantearlo en repetidas ocasiones Luis Leal, a quien con justicia se reconoce como el primer gran estudioso del cuento y los cuentistas de nuestro país:

En la literatura mexicana, los narradores que representan el periodo postmoderno pueden ser clasificados en dos grupos, los que continúan la tradición realista nacional y los vanguardistas. Aquéllos reflejan, tanto en los temas como en el tratamiento de los elementos narrativos que dan forma a sus obras, la realidad mexicana; son ellos los representantes de la tradición narrativa iniciada por José Joaquín Fernández de Lizardi y continuada por Guillermo Prieto y Ángel de Campo, entre otros. Los vanguardistas, en cambio, siguen los pasos de los modernistas (Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, etcétera), tanto en el estilo como en la temática.²

2 Luis Leal, «Prólogo» a *Cuentos no coleccionados*, de Francisco Rojas González, Secretaría de Cultura de Jalisco, Guadalajara, 1992, p. 7.

A comienzos de la segunda mitad del siglo XX y durante las décadas siguientes, Arreola y Rulfo representaron mejor que nadie a ambos grupos literarios, lo que acabó granjeándoles lo mismo aplausos que reproches. Curiosamente, mientras los arreolistas le reprochaban al autor de *El Llano en llamas* que no escribiera con el refinamiento y el cosmopolitismo de su paisano, los defensores más radicales de la corriente telúrica tildaban de pastiches o de meros divertimentos estilísticos la mayor parte de la obra de Arreola. Así fue como los seguidores de uno y otro acabaron creando una pretendida pugna entre esa *mancuerna* de escritores del sur de Jalisco, en el entendido de que ambos eran originarios de dicha comarca jalisciense: Rulfo de Sayula y la zona del Llano Grande, y Arreola de Ciudad Guzmán, cuyo nombre primigenio fue Zapotlán el Grande y que el autor de *Confabulario* se empeñó en que fuese recuperado para su terruño.

En la última etapa de su vida, a principios de la década de los noventa, cuando llevaba ya muchos años retirado de la escritura y sólo hacía televisión, recibía reconocimientos, premios, homenajes..., se presentaba como conferenciante de los temas más diversos y hacía entrevistas a destajo, Juan José Arreola se refirió precisamente a esa «mancuerna dispar» que había hecho —o le llevaron a hacer— con Rulfo en los testimonios sobre su vida que recogió y redactó Fernando del Paso:

Nosotros [Arreola y Rulfo] dimos mucha lata a ciertos escritores jóvenes, y a mí me molesta que fuimos una especie de caballitos de batalla, una yunta, que no hay página de la literatura [mexicana] en que no se are con esa yunta que formamos en cierto modo Rulfo y yo.³

Pero lo más extraordinario del caso es que, como en la famosa canción de «El barzón», esa yunta siguió andando, incluso cuando los narradores ayuntados enmudecieron literariamente, casi desde el momento en que cada uno de ellos publicó su primera y única novela, para dedicar el resto de su vida (treinta y un años en el caso de Rulfo y treinta y ocho años en el de Arreola) a otros menesteres, entre

3 Fernando del Paso, *De memoria y olvido: vida de Juan José Arreola (1920-1947)*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, p. 162.

ellos a administrar su éxito literario. Pero, a pesar de su retiro de la escritura, ambos quedaron para las generaciones sucesivas como autores paradigmáticos, con una fama que crecía y sigue creciendo, especialmente en el caso de Rulfo, cuya obra, no obstante su brevedad, no ha parado de ser traducida a múltiples idiomas hasta el punto de que, como es bien sabido, *Pedro Páramo* es, después de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, la obra escrita en español que ha sido llevada al mayor número de otras lenguas.

NOVELAS CONTRA EL MUNDO

En su libro de reflexiones sobre la naturaleza de la novela (*L'art du roman*), Milan Kundera llega a la conclusión de que dicho género literario es una forma del saber humano que sólo puede ser explicado y expresado en por lo menos todas las grandes novelas que en el mundo han sido, con lo cual el escritor checo termina haciendo una paráfrasis de algo que ya había sido apuntado sobre el mismo asunto por el también novelista centroeuropeo Hermann Broch: «descubrir lo que sólo una novela puede descubrir es la única razón de ser de una novela».⁴

A partir de lo anterior, y dado que tanto *Pedro Páramo* como *La feria* se encuentran entre las grandes novelas mexicanas, habría que decir que, con dichas obras, Rulfo y Arreola han ayudado, a partir de la ficción novelística (a partir de esa «verdad de las mentiras», que dice Vargas Llosa), a «saber» qué es México y qué son los mexicanos. Y en este sentido, su contribución no ha sido menos importante que la realizada por tantos antropólogos, etnólogos, filósofos, historiadores, ensayistas, lingüistas, psicólogos sociales y demás pensadores y estudiosos que se han ocupado del fenómeno de «lo mexicano» desde la academia y desde las llamadas ciencias sociales.

Y es que en ambas novelas se recrea, de manera por demás convincente (más allá de la siempre aplaudible verosimilitud literaria), la forma de ser de dos colectividades del México profundo (Bonfil *Batalla again*) ante los múltiples dilemas y desafíos que les plantea la vida y también la inminencia de la muerte. Aunque de manera diferenciada, pero igualmente persuasiva, en una obra y en otra aparece un grupo de hombres y mujeres inmersos lo mismo en los apremios cotidia-

4 Milan Kundera, *El arte de la novela*, Vuelta, México, 1988, p. 13.

nos que en las fiestas populares, en la religiosidad que casi siempre está en pugna con los famosos enemigos del alma (carne, demonio y mundo), presentándose a sí mismos en las efectivas formas coloquiales con que se relacionan entre sí (con frecuencia, para amargarse la vida), y movidos por las ilusiones y los desencantos habituales, así como por la búsqueda de la dicha o al menos el ansiado sosiego que casi siempre acaba siendo alterado por el enjambre de las pasiones humanas.

En este sentido (ontológico, idiosincrásico, sapiencial...), ni *Pedro Páramo* ni *La feria* se quedan a la zaga de *El perfil del hombre y la cultura en México*, de Samuel Ramos, o de *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz. E incluso más allá de nuestras fronteras nacionales y culturales, ambas obras, no obstante su bien asumido localismo, han podido trascender su circunstancialidad y contribuir también, a su manera y desde un imaginario sur de Jalisco, a recuperar ese «olvido del ser» que, al decir de Edmund Husserl y varios pensadores existencialistas, ha aquejado a la civilización occidental moderna. Y ello como consecuencia de una limitada idea del «progreso», basada en un desarrollo y en una aplicación empobrecedores y deshumanizantes de las ciencias, especialmente de aquellas que, según el mencionado filósofo alemán, habrían llevado al ser humano «hacia los túneles de las disciplinas especializadas» y hacia catástrofes que pudieron haber sido evitadas, como la Primera Guerra Mundial. Según el ulterior diagnóstico de Kundera, el remedio de esa crisis civilizatoria y de ese «olvido del ser» se encuentra en el incluyente y reconciliador ámbito de las humanidades y específicamente en las novelas escritas contra esa empobrecida visión del mundo.⁵

DOS NOVELAS IMPOSIBLES

Desde la publicación de la novela de Arreola, las semejanzas y diferencias entre *Pedro Páramo* y *La feria* son dignas de un estudio sustancioso que infortunadamente, cuando han transcurridos ya cincuenta y cinco años, no se ha hecho hasta ahora, fuera de algunos prometedores escauceos como los de Sara Poot Herrera, Jorge Aguilar Mora y Felipe Vázquez. Aun cuando cada uno de estos tres académicos repara en la estructura fragmentaria o poliédrica de ambas novelas, sus acer-

5 *Ibidem*, p. 11.

camientos comparativos no van demasiado lejos, y en el caso particular de Aguilar Mora sólo pareciera haber reparado en la relación entre ambas obras para tildar de malograda la novela de Arreola, para colmo sin ofrecer ningún argumento, y sugiriendo además que la forma fragmentaria de *La feria* podría haber tenido como modelo a *Pedro Páramo* y que, de ser así, eso «sería en todo caso lo único memorable de esa novela fallida».⁶

Por su parte, Poot Herrera, aun cuando no ahonda en las afinidades y diferencias que relacionan a una novela y otra, sí aporta un dato por demás relevante: el hecho constatable de que Arreola ya trabajaba en su novela entre 1953 y 1954,⁷ es decir, precisamente por los mismos años en que Rulfo venía haciendo lo propio, enfrascado en lo que terminaría siendo *Pedro Páramo*, y cuando casualmente los dos eran becarios del Centro Mexicano de Escritores (CME) y por lo tanto ambos —aparte de la amistad que existía entre ellos— no sólo sabían en qué y cómo venía trabajando el otro, sino que estaban también al tanto de los avances que se presentaban y leían periódicamente en las sesiones del CEM, dirigido en ese entonces por su fundadora, la famosa Margaret Shedd —a quien Wikipedia reporta con ¡118 años de vida!

Así que pretender que Arreola recurrió, a la hora de hacer la versión final de *La feria*, al modelo de estructura discontinua y fragmentaria de la novela de Rulfo o, por el contrario, que Arreola habría intervenido en la forma definitiva de *Pedro Páramo*, son meras conjeturas o, en todo caso, «un enigma no resuelto».⁸ Por otra parte, el hecho de que Arreola haya publicado su novela ocho años después que la de Rulfo tampoco demuestra nada en este sentido, y ello porque en el proceso de hechura de ambas obras, sobre todo en la fase inicial, los dos autores hablan indistintamente en sus respectivos reportes de «capítulos» y de «fragmentos»; Rulfo lo hace en un reporte al CME,

6 Jorge Aguilar Mora, «Carta sin despedida a un hijo que no tiene nombre (variaciones sobre el tema: “Yo también soy hijo de Pedro Páramo”)», *Hispanérica. Revista de Literatura*, núm. 103, Maryland, 2006, p. 13.

7 Sara Poot Herrera, *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, Universidad de Guadalajara y Lotería Nacional para la Asistencia Pública, Guadalajara, 1992, p. 145.

8 *Idem.*

fechado el 1 de noviembre de 1953.⁹ Y Arreola por su parte, en una entrevista publicada poco después de la aparición de *La feria*, declaró lo siguiente a propósito de la elaboración de su novela:

Originalmente yo había pensado en un relato puro y extendido, esto es, continuo. Pero los fragmentos que llegué a escribir me desilusionaron: no tenían el ritmo, el tempo que oscuramente trataba de abrirse paso en mí. Al retomar el tema me di cuenta de que algunos pasajes eran buenos pero demasiado breves. [Luego] Me aficioné [...] 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*.¹⁰

A diferencia de Rulfo, que ya no soltó su novela hasta verla terminada y publicada (el colofón de la primera edición de *Pedro Páramo* consigna «el 19 de marzo de 1955»), Arreola, según lo declara él mismo, se desentendió durante un buen tiempo de la suya, para retomarla después (¿transcurridos cuántos meses o años?), cuando pudo ver como un acierto aquello que en un principio le había parecido una equivocación, cayendo en la cuenta de que «los fragmentos» que llevaba escritos y lo habían desilusionado inicialmente en realidad «eran buenos», no obstante su brevedad.

En conclusión —una conclusión provisional, por supuesto—, la eficaz forma fragmentaria de ambas novelas parece haber estado en germen casi desde el principio de su gestación, cuando sus autores se aventuraban por caminos nada convencionales dentro de la novelística mexicana y aun de la novelística universal.

Pero la estructura fragmentaria, poliédrica, discontinua, disruptiva... de ambas novelas —que, por ello mismo, requieren de un lector activo o copartícipe— está muy lejos de ser el único punto de contacto entre ellas, pues no son pocas las afinidades y también las diferencias significativas que existen entre una obra y otra. Aun cuando las dos abordan el

9 Felipe Vázquez, *Rulfo y Arreola. Desde los márgenes del texto*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2010, pp. 243-244.

10 Emmanuel Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana*, Empresas Editoriales, México, 1965, p. 404.

mundo rural o pueblerino (en este caso se podría decir que el «cosmopolita» Juan José Arreola jugó en la cancha del «telúrico» Juan Rulfo), no lo hacen desde una visión realista y menos aún desde el costumbrismo puro y crudo, una modalidad narrativa que para los años cincuenta y sesenta aún prevalecía en la novela mexicana, no obstante que, desde la década de los cuarenta, tanto Agustín Yáñez como José Revueltas habían comenzado a aclimatar con fortuna algunos hallazgos de las vanguardias narrativas de Europa y Estados Unidos.

POESÍA DESDE LA PROSA

Tanto en la obra de Rulfo como en la de Arreola se jubila al narrador omnisciente, se abandona la secuencia lineal de la historia y se da igualmente la espalda a otras convenciones de la narrativa al uso, a fin de tomar otros caminos y ensayar otras modalidades expresivas, optando por que sean los propios personajes quienes cuenten su vida o, para ser más precisos, un fragmento de ella. Y con todos esos retazos vitales, con esa diversidad de voces narrativas —muchas de ellas ubicadas en tiempos igualmente distintos—, ir dándole forma a la trama de ambas novelas, para lo cual se hace indispensable la colaboración de un lector activo o copartícipe, que en su imaginación va armando los estimulantes rompecabezas de *Pedro Páramo* y *La feria*.

Encarnada en el fragmentarismo de ambas obras aparece una concepción igualmente discontinua del tiempo, la cual se acentúa por la pluralidad de voces narrativas, que llega a ser coral en el caso de *La feria*, pero no en el de *Pedro Páramo*, donde desde un principio se van imponiendo los solistas, pues aun cuando en la obra de Rulfo también hay una multiplicidad de voces y algunas de ellas son intencionalmente anónimas (no por nada la novela se iba a llamar en un principio *Los murmullos*), prevalece un narrador relevante y bien definido en la primera parte de la novela: Juan Preciado, el hijo de Pedro Páramo que llega a Comala en busca del padre que no conoce y cuando éste lleva ya varios años de haber muerto, lo mismo que casi todos los personajes del fantasmal pueblo.

Se ha dicho con acierto que el verdadero protagonista de *La feria* es el pueblo de Zapotlán. Y es que aun cuando en la novela de Arreola aparece un multitud de personajes, algunos de ellos más o menos bien definidos (el niño que se presenta repetidamente en el confesionario; la poetisa Alejandrina, fuereña que llega a causar desasosiego entre los

integrantes del Ateneo de Zapotlán; el indígena Juan Tepano, que pide la restitución de tierras de las que su comunidad había sido desposeída; la guapa y recatada Chayo, por quien suspira don Salva y a la que Odilón «le quita los seis centavos»; María *la Matraca*, que prospera con el negocio del lenocinio; don Fidencio, el hazañoso fabricante de velas de cera; la prostituta-doncella Concha de Fierro...), ninguno, sin embargo, alcanza la categoría de verdadero personaje, pues su «relevancia» —que no pasa del bajorrelieve— es más bien limitada o transitoria y casi siempre aparece atada a la coral colectividad zapotlense, la única que juega el rol protagónico en la novela.

Muy diferente, en este sentido, es el caso de *Pedro Páramo*, que exhibe una galería de personajes bien acabados, varios de los cuales poseen remarcados rasgos propios hasta el extremo de que podría decirse que sobrepasan el altorrelieve y aún la escultura para convertirse en arquetipos humanos: el rencoroso cacique Pedro Páramo; su administrador y admirador y cómplice Fulgor Cedano; el pusilánime padre Rentería; el atrabiliario *junior* ranchero Miguel Páramo; el siempre aturdido Juan Preciado... Y a la par, la gama de tipos femeninos no es menos rica: la idealizada Susana Sanjuán; la víctima propiciatoria Dolores Preciado; su incondicional amiga Eduviges Dyada; la alcahueta Dorotea *la Cuarraca*; la madre sustituta y hermana *idem* Damiana Cisneros, etcétera.

Otro punto de diferencia entre ambas novelas es su contrastada visión de la vida. Mientras en la obra de Rulfo hay un sentimiento trágico de lo que significa ser y estar en el mundo, con tintes sombríos y sin posibilidad alguna de redención, en la novela de Arreola predomina un sentido optimista, festivo y a ratos juguetón de la existencia, al grado de que hasta los acontecimientos más adversos o catastróficos (muertes, despojos, engaños, sismos...) son presentados con un toque de gracia y levedad, como algo que es parte de la gramática de la vida y, por ello mismo, no va más allá de «un apocalipsis de bolsillo».

Pero aparte de todas las diferencias y de todos los puntos en común que puedan encontrarse entre *Pedro Páramo* y *La feria*, con las que sus respectivos autores coronaron su más bien parca obra literaria, está un hecho incuestionable: se trata de dos formas únicas e irrepetibles no sólo de hacer novela y de alcanzar una narrativa esencializada, sino de llegar a la poesía desde la prosa •

De *Punta de plata* de Juan José Arreola y Héctor Xavier al *Bestiario* de Arreola

SARA POOT HERRERA

En el Prólogo del libro álbum titulado *Punta de plata*, comenta Juan José Arreola:

Héctor Xavier introdujo en el porta-minas un alambre de plata mexicana, lo afiló en el raspador y obtuvo así un estilete práctico y económico. Y con él y una carpeta de hojas preparadas se fue al aire libre de Chapultepec a vivir ocho meses entre los animales enjaulados.

Yo vi en su casa el primer dibujo: la imagen del bisonte sentado que parece un grafito rupestre, y allí tomó forma otra vez la antigua idea de un bestiario.¹

Estas palabras indican el origen de *Punta de plata*, remiten a su vez a «la antigua idea de un bestiario», y aparecen a manera de introducción de los dieciocho textos que se guardan dentro de la solapa del lado izquierdo del álbum, donde dice *Bestiario*, y de las ilustraciones guardadas en la solapa del lado derecho, donde dice *24 dibujos*. Ya desde *Punta de plata* aparecieron, con el título de *Bestiario*, los escritos de Juan José Arreola, quien, para el «grafito rupestre», escribió «El bisonte»: «Tiempo acumulado. Un montículo de polvo impalpable y milenario; un reloj de arena, una morrera viviente: esto es el bisonte en nuestros días. [...] Por eso, en señal de respetuoso homenaje, el primitivo que somos todos hizo con la imagen del bisonte su mejor

¹ Juan José Arreola / Héctor Xavier, *Punta de plata*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1958, s/n [sin numeración].

dibujo de Altamira» (p. 20). Animal adentro, animal afuera, en la palabra y el dibujo.

Bestiario y *24 dibujos* son sendos conjuntos de textos y de ilustraciones —puertas de par en par, dos carteritas prodigiosas— de un portentoso libro álbum, titulado *Punta de plata*. Sus autores, Juan José Arreola y Héctor Xavier. Se lee en el colofón de este álbum:

PUNTA DE PLATA
LOS TEXTOS DE ESTE BESTIARIO
SE ACABARON DE IMPRIMIR EL DÍA
24 DE DICIEMBRE DE 1958 EN LOS
TALLERES DE EDIMEX, S. DE R. L.

LA EDICIÓN CONSTA DE 500 EJEMPLARES, PROYECTADA Y ENCUADERNADA SEGÚN MAQUETA DE
JUAN JOSÉ ARREOLA.

Sin embargo, los textos difícilmente pudieron acabarse de imprimir el 24 de diciembre de 1958, puesto que, según José Emilio Pacheco, Juan José Arreola los dictó (a él, JEP) del 8 al 14 de diciembre de 1958 y fueron entregados a la UNAM el día 15.² Lo que se dice en el colofón de *Punta de plata*, aunque contiene una fecha «epifánica», no parece corresponder a la realidad de los hechos, lo que por supuesto no cambia su importancia. Pero, ¿qué fecha citar como año en que aparecen «los textos de este *Bestiario*» y con él reunidos los dibujos de Héctor Xavier? Según el colofón, tendría que ser 1958, sabiendo que el libro álbum habrá aparecido en 1959. Al ver al «bisonte sentado», Arreola volvió a la idea del bestiario, mientras (comenta) que Héctor Xavier «vivió» ocho meses con los animales de Chapultepec. 1958 es el año clave.

Si bien *Punta de plata* (con su conjunto de textos titulado *Bestiario*) es antecedente de lo que será *Bestiario* como libro,³ estos dos títulos no tienen exactamente el mismo contenido, y los textos que aparecen en uno y en otro tampoco están en el mismo orden (y me refiero sólo

2 José Emilio Pacheco, «Amanuense de Arreola. Historia de un bestiario». *Tierra Adentro*, núm. 93, 1998: 4-7.

3 *Bestiario*, en *Obras completas de J.J. Arreola*, Joaquín Mortiz, México, 1972. La sección «Bestiario», en pp. 7-43.

a la sección de «Bestiario», pues el libro tiene otras tres secciones). El *Bestiario* de Juan José Arreola, publicado en 1972 sin los dibujos de Héctor Xavier, incluye textos anteriores y posteriores a *Punta de plata*, y éstos fueron apareciendo en tres momentos distintos. Sin embargo, integral y sustancialmente este álbum, con el prólogo y los dieciocho textos de Arreola, y los veinticuatro dibujos de Héctor Xavier, sí anticipa el «bestiario total» de Juan José Arreola, que como conjunto apareció primero en 1962 en una sección de *Confabulario total*,⁴ en la edición popular de 1966 titulada *Confabulario*⁵ y en la sección inicial de *Bestiario* de 1972. Las piezas, como caballitos de ajedrez, se han movido y también entran en el juego de combinatorias de la obra de Juan José Arreola.

Ya para 1958, año que cierra con los textos de *Bestiario* de *Punta de plata*, Arreola había publicado «Topos», «Insectiada» y «El sapo» que, bajo el rubro de «Prosodia» (éste, un título entre otros del índice), se localizan en el primer *Confabulario* de 1952.⁶ Les sigue «La boa», añadido también a «Prosodia» de la publicación conjunta de *Confabulario* y *Varia invención* de 1955.⁷ Son cuatro «animalitos sueltos» del «bestiario» de Juan José Arreola y ninguno aparece en *Punta de plata*. Un quinto texto (posterior a este libro álbum de doble autoría) es «El ajolote», publicado en la sección «Bestiario» de *Confabulario total* de 1962, reproducido en *Confabulario* de 1966 y más tarde en *Bestiario* de 1972.

En este seguir los pasos a la fauna literaria de Juan José Arreola, considero tan sólo las ediciones originales de su obra. Por cierto, en la última sección de *Bestiario* de 1972, entre las traducciones de su autor y por él llamadas «Aproximaciones», leemos «El sapo» (Jules Renard), «El puerco» (Paul Claudel), «Vida de la araña real» (Henri Michaux). Del propio Juan José Arreola podemos citar «La migala» (de *Varia invención*, de 1949) y «El rinoceronte» (de *Confabulario*, de 1952; «Durante diez años luché con un rinoceronte, soy la esposa

4 *Confabulario total [1941-1961]*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962. La sección de «Bestiario», en pp. 28-46.

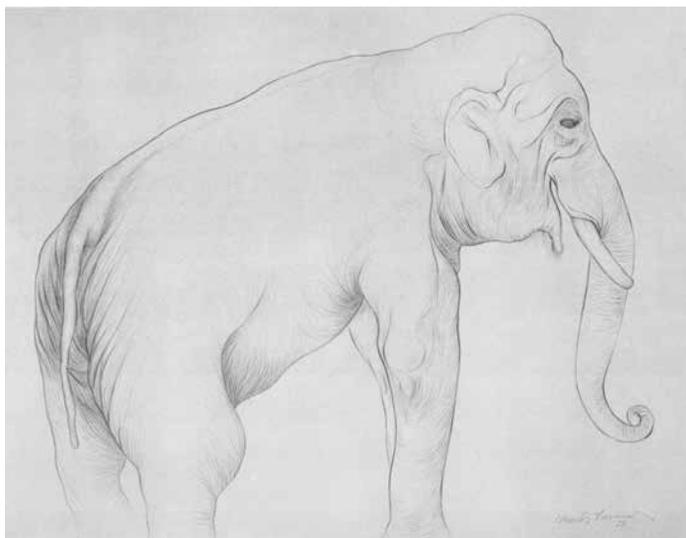
5 *Confabulario*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966 (Colección Popular).

6 *Confabulario*, Fondo de Cultura Económica, México, 1952.

7 *Confabulario* y *Varia invención*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955 (Letras Mexicanas, 2).

divorciada del juez McBride»). Estos textos serían parte de otro «bestiario», no del que aquí estamos hablando; de lo contrario, tendríamos que considerar «El prodigioso miligramo» (de *Confabulario*, de 1952), «Parturient montes» (*Confabulario y Varia invención*, de 1955) y otros textos (por ejemplo, «Achtung Lebende tiere», «En verdad os digo», «Pueblerina», «El cuervero», «La trampa», incluso «Autri» y «Tres días y un cenicero»), alusiones, fábulas, metamorfosis, metáforas y alegorías del mundo humano y animal, dos mundos que en la obra de Juan José Arreola se reflejan, se retratan, se imitan, se parodian, se ironizan, es más, se mimetizan.

Pero esta breve historia enfoca el «bestiario literal»: del *Bestiario* de *Punta de plata*, acabado de escribir en 1958, al *Bestiario* de 1972. Sumando, son veintitrés textos los que lo conforman; de esos veintitrés, de *Punta de plata* son dieciocho, que aparecen en la parte de *Bestiario*, y los otros cinco son, ya hemos visto, «Topos», «Insectiada», «El sapo», «La boa» y «El ajolote». ¿Por qué la necesidad de tanta aclaración? En buena medida para restituir lo propio de cada *Bestiario* y no sólo citar *Punta de plata* (sin haber visto este libro álbum) de «refilón», como si fuera el mismo *Bestiario* de Juan José Arreola (aunque de alguna manera lo es), ilustrado por Héctor Xavier (lo está), pero no es exactamente así: *Punta de plata* de 1958 incluye un *Bestiario* de dieciocho textos, retratos mitológicos, filosóficos, culturales y literarios del zoológico de Chapultepec. Los animales allí enjaulados son los modelos; no están los topos y sus agujeros, ni la insectiada narrada por la voz de un insecto macho; tampoco la boa seductora, el sapo-corazón ni el ajolote prehispánico.



La «antigua idea de un bestiario» se originó en tres textos de *Confabulario* de 1952 y en uno más de *Confabulario y Varia invención* de 1955. Continuó fantásticamente bestial en *Punta de plata* y completó su ciclo (literal y metafórico) en *Confabulario total* de 1962, en *Confabulario* de 1966 y en *Bestiario* de 1972. Con «El sapo» publicado en 1952, Arreola «acorazonó» su bestiario, le dio movimiento, vida, lo inmortalizó: «Salta de vez en cuando, sólo para comprobar su radical estático. El salto tiene algo de latido: viéndolo bien, el sapo es todo corazón». Con «El ajolote», publicado en 1962, Arreola se asomó a las *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Fray Bernardino de Sahagún y con «esta sirenita de los charcos» rescató también la mitología originaria mexicana y con ella cerró su *Bestiario*.

El inventario de animales fue cambiando, lo mismo que su posición, y algunos de los escritos fueron levemente modificados por la mano de su autor. Los textos de *Punta de plata*, que son dieciocho, sí se recogen en *Confabulario total* de 1962, lo mismo que en *Confabulario* de la Colección Popular del Fondo de Cultura Económica de 1966 y en *Bestiario* de 1972, que con los cinco títulos «suelos» conforman el *Bestiario* «acabado» (completo, bien cortado) de Juan José Arreola. El bestiario del zoológico se confabuló con otros animalitos, estos suelos en la varia invención de Juan José Arreola.

Última precisión (que considero importante): el prólogo de *Punta de plata* no es el mismo que el de *Confabulario total* de 1962, de *Confabulario* del 66 ni de *Bestiario* de 1972. Dice así el prólogo de estos tres libros (con algún ligero cambio entre ellos):



Ama al prójimo desmerecido y chancletas. Ama al prójimo maloliente, vestido de miseria y jaspeado de mugre.

Saluda con todo tu corazón al esperpento de butifarra que a nombre de la humanidad te entrega su credencial de gelatina, la mano de pescado muerto, mientras te confronta con mirada de perro.

Ama al prójimo porcino y gallináceo, que trota gozoso a los crasos paraísos de la posesión animal.

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

Este «amar al prójimo, al animal, a la prójima», en sórdido vocativo, en aparente tono despreciativo, misógino y doméstico, en auténtico dejo irónico, suplicante también (un mandato, «mandamiento» de amor de un yo que le habla a un tú, sobre un él, una ella) y como prólogo de un bestiario! (y que requeriría mayor detenimiento), no tiene nada que ver con el prólogo de *Punta de plata*. Los podría relacionar la idea del paraíso, cara a la obra de Juan José Arreola signada con la culpa, con la expulsión del paraíso. Los relacionaría también una especie de degradación del ser humano, acentuada en este prólogo. Pero son dos prólogos distintos.

El prólogo de 1958, el de *Punta de plata*, es más extenso (nueve párrafos), y allí habla Arreola del origen de la técnica usada magistralmente por Héctor Xavier («En el libro de Cennino Cennini la punta de plata se llama *estilo*») ⁸ y del origen de un proyecto de «ecología profunda» realizado en la Ciudad de México. Héctor Xavier dibujó en Chapultepec; Arreola escribió en Chapultepec y también en su casa («las imágenes recordadas»). Dice en el prólogo a *Bestiario* de *Punta de plata*:

8 Este prólogo aparece en el número monográfico que la revista de la Biblioteca de México dedicó en 2002 a Juan José Arreola (*Biblioteca de México*, núms. 67-68, 2002, pp. 44-53). Con el prólogo reproducen ocho textos de Juan José Arreola: «El rinoceronte», «El hipopótamo», «Las focas», «La cebra», «La hiena», «Aves de rapiña», «Los monos». Se basan en la reimpresión facsimilar de 1993, de *Punta de plata / Bestiario*. Esto es, en Juan José Arreola / Héctor Xavier, *Punta de plata. Bestiario*, Coordinación de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1958, reimpresión facsimilar de 1993.

... acompañe a Héctor Xavier en algunas de sus resueltas correrías de dibujante frente a difíciles modelos [...]

Como las estampas, los textos proceden directamente del natural y las reflexiones que los informan tienen el mismo lugar de origen: Parque Zoológico de Chapultepec. Por eso se explican algunos rasgos de la más pura obscenidad y el aroma persistente del estiércol salvaje (s/n).

Si bien los dieciocho textos se recogen en los siguientes «bestiarios» (con algunas pequeñas modificaciones de léxico y de sintaxis), el prólogo es exclusivo de *Punta de plata* de 1958.

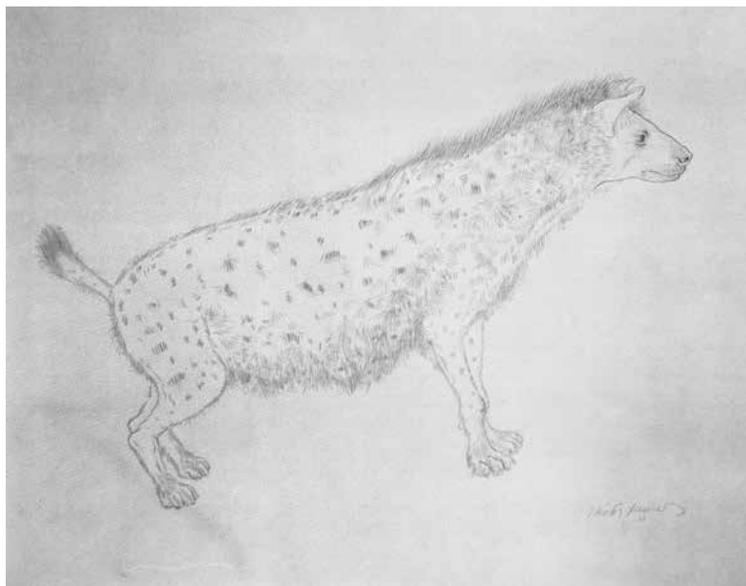
Es de gran fortuna tener entre las manos este libro álbum. En el lomo aparecen dos nombres: Juan José Arreola / Héctor Xavier. Del primero, bajo el título original de *Bestiario*, hay dieciocho textos; del segundo, veinticuatro dibujos. Arreola ha dicho que el «bisonte sentado» de Héctor Xavier dio lugar al proyecto. Arreola lo idea, Héctor Xavier acepta la idea y continúa su excursión a Chapultepec. Arreola lo acompaña; Héctor Xavier dibuja a los animales y también dibuja al escritor, quien, a su vez, habla del dibujante. Concluidos los avatares de ambos trazos y su conjunción, Arreola escribe su prólogo (¿en qué momento lo escribiría?). De una pincelada sintetiza el origen de la técnica punta de plata, se declara seguidor de Paul Claudel y su *Bestiario espiritual* (de los antecedentes de este bestiario) y aclara que no va a abrumar al lector con la historia del género, aun fuera ésta una explicación superficial de tan compleja simbología:



No es ése mi propósito, sino decir sencillamente que acompañé a Héctor Xavier en algunas de sus resueltas correrías de dibujante frente a difíciles modelos. Hemos visto Chapultepec a todas horas del día y a las bestias animadas o melancólicas: a la Grulla Real que hunde su pico de gualda entre el suntuoso plumaje y se despjoja; al macho de cualquier especie que de pronto, como si despertara de un largo sueño, percibe a la hembra y la acomete (generalmente sin éxito); a los felinos que van y vienen por su jaula, como reyes encarcelados y dementes. A los monos, en fin, que muchas veces nos hicieron volver la espalda, abrumados ante tan humana estulticia... (s/n).

La punta de plata del dibujante trazó con una sola línea los animales, a los que se acercó —jaula adentro, sin rejas de por medio— Héctor Xavier. Dibujante y escritor retrataron, copiaron, reflejaron, se agobiaron también y reflexionaron con los modelos en vivo, captando su esencia singular. Un ejemplo de creación hermanada, de expansión y selección está en «Aves acuáticas»: «Entre toda esta gente [patos, gallareta, pelícano, gansas, cisnes] salvemos a la garza». Héctor Xavier la ha detenido en una línea, y Arreola exclama acerca de «toda esta gente»: «Pueblo multicolor y palabrero donde todos graznan y nadie se entiende» (p. 11). ¿Metáfora literal?

A “La hiena”: “es difícil de aprehender”:



Animal de pocas palabras. La descripción de la hiena debe hacerse rápidamente y casi como al pasar [...] La punta de plata se resiste y fija a duras penas la cabeza del mastín rollizo, las reminiscencias de cerdo y de tigre envilecido. La línea en declive del cuerpo escurridizo, musculoso y rebajado. [...] debemos hacer una aclaración necesaria: la hiena tiene admiradores y su apostolado no ha sido en vano. Es tal vez el animal que más prosélitos ha logrado entre los hombres (p. 19).

Sin embargo, según el texto, es quien más secuaces tiene «entre los hombres».

En «Cérvidos», el escritor ve al dibujante y analiza e interpreta el acto de su creación:

El dibujante se deja tentar por lo que tienen los ciervos de inconcluso y definitivo. [...] Héctor Xavier prefirió apoyar la estructura de estos seres ingrares en tenues ménsulas de sombra. De hecho los ha dejado casi en blanco, sin estorbar con circunstancias de paisaje la plena libertad de su ambiente. El claroscuro de las formas se resuelve en una organización reflexiva de lo sólido y lo aéreo. Y el ciervo queda capturado en el limpio espacio del dibujo. ¿Inmóvil? Si prestamos atención, *algo en el dibujo se mueve* (p. 21).

Al mismo tiempo, conjuga la realidad con la creación, mete a una con la otra.



Frente a «El carabao», el escritor medita acerca de la sobriedad y la infinitud:

Frente a nosotros el carabao repasa interminablemente, como Confucio y Laotsé, la hierba frugal de unas cuantas verdades eternas [...] estilización general de la figura que se acerca un tanto al reno y al okapi. Y sobre todo los cuernos ya francamente de búfalo: anchos y aplanados en las bases casi unidas sobre el testuz, descienden luego a los lados en una noble y amplia curvatura que parece escribir en el aire la redonda palabra carabao (p. 26).

La meditación digamos filosófica remata en la escritura en el aire, captada también en la línea aérea de Héctor Xavier.

El bestiario, iluminado con la técnica de punta de plata, es leyenda, reflexión, filosofía; es historia, memoria, experiencia del momento, una clase sobre el reino animal, los machos, las hembras, las crías; es un homenaje, una lección, un tratado; es poesía, es arte sobre el arte. El escritor ve al animal y ve también al dibujante que ve al animal. Los dibujos de Héctor Xavier con los escritos de Juan José Arreola son un retrato de resonancias, una línea que termina en palabras, se corona de signos. Un arte es punto de partida del otro que, a su vez, da pie al primero, aunque algunas veces no sepamos cuál empieza, pues van sintonizados, tomados de ambas manos en deuda con sus modelos que posan a pesar de ellos mismos, que saben (o no) que son observados, que son marco de referencia que acentúa los vicios y las virtudes del ser humano, y que, al mismo tiempo, ellos mismos tienen su historia, su propia mitología. Los 24 dibujos de Héctor Xavier y los dieciocho textos de *Bestiario* de Juan José Arreola son piezas perfectas en sí mismas y son una sola pieza de arte en la bisagra de *Punta de plata*. Los dos artistas copian al natural la fauna detenida en Chapultepec, un mundo que cumple un ciclo de vida y de costumbres cada día.

Dice Juan José Arreola:

Entre todas las imágenes recordadas, yo prefiero el del atardecer: cuando el silbato de los guardas anuncia que ha terminado la jornada contemplativa y se inicia la enorme sinfónica bestial. Los cautivos entonces gruñen, braman,

rugen, graznan, bufan, gritan, ladran, barritan, aúllan,
relinchan, ululan, crotoran y nos despiden con una
monumental rechifla al trasponer las vallas del zoológico,
repitiendo el adiós que los irracionales dieron al hombre
cuando salió expulsado del paraíso animal.

La capacidad expresiva de la lengua en la escritura de Juan José Arreola es ilimitada. Su prólogo es un entrar al paraíso del idioma español, a la armonía que él crea con el movimiento de los verbos, las palabras —rústicas, cultas, nuevas, arcaicas—, es hacer un paseo diurno por la galería de animales de Chapultepec captados en línea aérea y en un solo trazo por Héctor Xavier. Salir del zoológico con la orquesta de la fauna, con la despedida a gritos, es eco —nos dice Arreola— de la expulsión de todos los tiempos. Pero aquí es cada tarde, una vez que ha terminado el trabajo de la creación, cuando los animales despiden al día y a quienes en líneas y en letras los sacaron de las jaulas y los grabaron en *Punta de plata*. Al parecer, Héctor Xavier concluyó sus dibujos antes de que Arreola tuviera listos sus textos. Arreola habla de «imágenes recordadas»; dice que «los textos proceden directamente del natural y las reflexiones que los informan tienen el mismo lugar de origen»: Chapultepec. Y así fue. Ésa es la procedencia, no la hechura completa de los escritos de Juan José Arreola.

Comenta *La China* Mendoza:

Pero qué libro más maravilloso, porque no tiene par. El texto no tiene comparación en la serie de la literatura en México. Aquel crucigrama que Arreola veía en los rinocerontes, junto con la perfección de Héctor Xavier, era muy importante, verdaderamente excelso; por eso digo que eran entre demonio y ángel, tenían esa dualidad de la gran creación. Eran dos cualidades en la escritura y en la pintura, de grandes relámpagos y de plácidos atardeceres⁹

9 María Luisa Mendoza, «Una raya de plata», en Héctor Xavier. *El trazo de la línea y los silencios*, Angélica Abelleira y Dabi Xavier, coords., Universidad Veracruzana, Xalapa, 2016, p. 63.

Acertada imagen doble de «ángel y demonio», la línea de uno, la letra del otro; acertada fusión de «la musa» y «la perseverancia»; acertada opinión de María Luisa *la China* Mendoza sobre las dos caras de la creación, hechas una sola en *Punta de plata*, con el *Bestiario* de Juan José Arreola y los 24 dibujos de Héctor Xavier. Dijo Marco Antonio Campos: «Con la edición del bestiario de *Punta de plata*, Héctor Xavier y Juan José Arreola alcanzaron el momento más exacto y hermoso de la unión en libro de dibujo y texto en la literatura mexicana».¹⁰

Con su «bisonte sentado» de punta de plata, Héctor Xavier dio la pauta. Arreola volvió a su idea del antiguo bestiario y la revivió al pensar en un libro para el que invitó a Héctor Xavier. Pero, ¿en qué momento coincidieron para su publicación dibujos y textos?

En su «Amanuense de Arreola. Historia de *Bestiario*»,¹¹ José Emilio Pacheco cuenta que, por adelantado, la Dirección General de Publicaciones de la UNAM le había pagado a Juan José Arreola los textos de *Punta de plata*. Tendrían que entregarse a dicha dirección, a cargo de Henrique González Casanova, el 15 de diciembre de 1958. A una semana del plazo, Arreola no los tenía. El 8 de diciembre José Emilio dice que se presentó en la casa del escritor y se ofreció a copiarlos: «Me dicta o me dicta». Sin salida, Arreola le preguntó dónde y por cuál comenzar. José Emilio (dice que) le dijo: «por la cebra»: «Entonces», cuenta José Emilio, «como si estuviera leyendo un texto invisible, el *Bestiario* empezó a fluir de sus labios» (p. 7); el acto de la concepción «en técnica mayor del dictado» inicia ese día. El 14 de diciembre estaban listos los textos. Se entregaron a la UNAM —informa— el día 15. José Emilio evitó que Arreola tuviera que devolver el dinero metiendo a «La cebra» a su arca de Noé y también al camello («Camélidos»).¹² El libro se entregó a tiempo. Mutua deuda la de Juan José Arreola y José Emilio Pacheco; entre ambos, y de manera imprescindible, Héctor Xavier. Sendas y eternas deudas a ellos por la puntual *Punta de plata*.

10 Marco Antonio Campos, «Un espíritu marino», *El trazo de la línea y los silencios*, p. 69.

11 José Emilio Pacheco, «Amanuense de Arreola. Historia de *Bestiario*», en «80 años de Arreola», número monográfico de *Tierra Adentro*, núm. 93, 1998, pp. 4-7.

12 Cita José Emilio Pacheco: «Para el macho que tiene sed, el camello guarda en sus entrañas rocosas la última veta de humedad: para el solitario, la llama afelpada, redonda y femenina, finge los andares y la gracia de una mujer ilusoria» (p. 7); «el macho» no aparece en la edición de *Punta de plata* ni en las de *Bestiario* del 62, el 66 y el 72.

Cuando en 1998 José Emilio Pacheco hizo su valoración de *Bestiario* de 1958, opinó: «*Bestiario*, obra maestra de la prosa mexicana y española, no es un libro escrito: su autor lo dictó en una semana. Algunos de sus textos, si la memoria no miente, son anteriores a 1958: “Prólogo”, “El sapo”, “Topos”, y quizá haya alguno posterior como “Ajolotes”. Sí, anteriores fueron «Topos», «Insectiada» y «El sapo»; «La boa» también, y más tarde «Ajolotes». Hasta aquí, de ninguna manera la memoria ha fallado. Pero me parece que el elaborado «Prólogo» publicado en el *Bestiario* de *Punta de plata* concluyó después. Si faltaban textos a principios de diciembre de 1958 (¿cuántos faltarían?), era difícil que desde antes Juan José Arreola tuviera listo dicho prólogo. En cuanto al ejemplo de dictado que da José Emilio Pacheco —«El gran rinoceronte se detiene. Alza la cabeza. Recula un poco. Gira en redondo y dispara su pieza de artillería. Embiste como ariete, con un solo cuerno de toro blindado, embravecido y cegato, en arranque total de filósofo positivista»—, allí sí la memoria ha transfigurado la realidad, aunque la precisión de los hechos no modifique el valor de los resultados. Vayamos unos meses atrás.

Ocho meses antes de que *Bestiario* llegara a su punto final (diciembre de 1958), la *Revista de la Universidad de México* publicó un avance de *Punta de plata*: un breve escrito a modo de prólogo (sin firma), cuatro textos de Juan José Arreola y cuatro dibujos de Héctor Xavier.¹³ Lee-mos en el escrito de presentación:

Ante la imagen de un bisonte realizado por Héctor Xavier, se nos ocurrió la idea de este bestiario que incluye veinte textos y otros tantos dibujos.

Procedimiento eminentemente clásico, la punta de plata recoge las miradas una a una y las va haciendo caer sobre el papel en un limpio juego de transparencias puras, donde la dureza y la suavidad del instrumento alcanzan un ápice de poética precisión.

La *Revista de la Universidad* nos ha dado la ocasión de ofrecer las primeras muestras de este trabajo, destinado a una ulterior publicación de conjunto. Aparecen aquí dos dibujos acabados y algunos bocetos que ayudan a comprender el proceso de la

¹³ *Punta de plata*, textos de Juan José Arreola, dibujos de Héctor Xavier, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 7, marzo de 1958, pp. 6-7.

elaboración artística. La elección de un ave de rapiña, cuyo texto no figura aquí, se debe a razones de orden técnico.

Lo mismo que las imágenes, los textos proceden directamente del natural, y las reflexiones que los informan tienen el mismo lugar de origen: Parque Zoológico de Chapultepec. Así se explican en ellos algunos rasgos de la más pura obscenidad y el aroma persistente del estiércol salvaje (p. 6).

Estas líneas de marzo de 1958 —sin autoría explícita, pero escritas por Juan José Arreola— son antecedente del prólogo de *Punta de plata*. Hay variantes entre uno y otro texto y su autor dice que el «bestiario» contiene veinte escritos y el mismo número de dibujos, lo que finalmente no fue así. Ya lo hemos visto, son dieciocho textos de Juan José Arreola y veinticuatro dibujos de Héctor Xavier. En una entrevista de 1981 dijo Héctor Xavier a Alberto Dallal:

... puedo afirmar que el bestiario *Punta de plata* fue realizado dentro de las jaulas del zoológico de Chapultepec. No era yo un espectador, no tomaba fotografías ni filmaba, sino que me hallaba adentro, en directo, para sentir la presencia del animal, lo respiraba, y digo respirar porque aún percibo a lo que huele, lo que suda, su calor, todo. Asumía y forjaba toda su visión, no tan sólo óptica sino orgánica.¹⁴

Juan José Arreola había escrito (líneas de la *Revista de la UNAM* y prólogo de *Bestiario*) sobre «algunos rasgos de la más pura obscenidad y el aroma persistente del estiércol salvaje».

A sesenta años de *Bestiario* —1958-2018—, perviven el olor, el movimiento, la línea aérea de Héctor Xavier y las líneas eternas de Juan José Arreola. *Punta de plata* es el libro álbum mexicano más dorado de letras y dibujos de dos artistas que se dieron la mano. A José Emilio Pacheco se le debe que haya llegado a tiempo al taller de Gutenberg ●

14 Lo he tomado de «Uno se hace de la vida de los otros aunque se resistan. Entrevista de Alberto Dallal» (*El trazo de la línea y los silencios*, p. 31), que a su vez, informan las coordinadoras del libro, lo toman de la revista electrónica *Imágenes* (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, noviembre de 2010).

APÉNDICE

Punta de plata [Cuatro textos de Juan José Arreola y cuatro dibujos de Héctor Xavier]
Revista de la Universidad de México, núm. 7, marzo de 1958: 6-7.

1. Las focas
2. La hiena
3. El hipopótamo
4. El rinoceronte

Punta de plata [18 textos de Juan José Arreola & 24 dibujos de Héctor Xavier]
Juan José Arreola, *Bestiario*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1958.

Prólogo («En el libro de Cennino Cennini la punta de plata se llama *estilo*»).

1. El rinoceronte
2. Aves acuáticas
3. El hipopótamo
4. Las focas
5. La cebra
6. La hiena
7. El bisonte
8. Cérvidos
9. Aves de rapiña
10. El avestruz
11. El carabao
12. Felinos
13. El búho
14. La jirafa
15. El oso
16. El elefante
17. Camélidos
18. Los monos

18 textos de Juan José Arreola.

Bestiario en *Obras de J.J. Arreola*. Joaquín Mortiz, México, 1972. Sección «Bestiario». Misma sección (textos y distribución; algunas modificaciones de léxico y sintaxis) que la de *Confabulario total* de 1962 y *Confabulario* de 1966.

Prólogo («Ama al prójimo desmerecido y chancletas. Ama al prójimo maloliente, vestido de miseria y jaspeado de murgre...»).

1. El rinoceronte [1]
2. El sapo (*Confabulario*, 1952)
3. El bisonte [7]
4. Aves de rapiña [9]
5. El avestruz [10]
6. Insectiada (*Confabulario*, 1952)
7. El carabao [11]
8. Felinos [12]
9. El búho [13]
10. El oso [15]
11. El elefante [16]
12. Topos (*Confabulario*, 1952)
13. Camélidos [17]
14. La boa (*Confabulario*, 1955)
15. La cebra [5]
16. La jirafa [14]
17. La hiena [6]
18. El hipopótamo [3]
19. Cérvidos [8]
20. Las focas [4]
21. Aves acuáticas [2]
22. El ajolote (*Confabulario total*, 1962)
23. Los monos

23 textos de Juan José Arreola.

La mujer en la lectura de Juan José Arreola

GABRIELA TORRES CUERVA

*Perteneemos a una triste especie de insectos,
dominada por el apogeo de las hembras vigorosas,
sanguinarias y terriblemente escasas.*

«Insectiada»

NO HAY NADA TAN PROPIO de la actividad humana como la ficción. La existencia de mundos paralelos como salvación del tedioso acto de vivir. La cotidianidad nos invita, con sus oquedades y sus filis, a escapar para reinventar el mundo. La lectura, viéndola con este lente, es una acción de salvamento. Resulta factible, entonces, huir, cambiar de territorio de un momento a otro, soltar lo tangible y existir en otro espacio a sabiendas de que tendremos que regresar cuando lleguemos a la última página.

Hablar de mujeres literarias en un momento elegiaco que busca la equidad —algo totalmente comprensible, dado el daño histórico a los derechos humanos— es tan riesgoso como inevitable. Más específicamente, referirme a las mujeres en la lectura de Juan José Arreola en una muestra mínima de su narrativa breve, es una tarea excitante y a la vez perturbadora.

A la realidad la conocemos o al menos intentamos identificarnos en ella. Es lo que es hoy y mañana será otra. Lo sabemos: el mundo se ha puesto en movimiento, lo cual involucra tanto a hombres como a mujeres en contra de la violencia en cualquiera de sus formas. Es la reivindicación del ser humano. Si bien es ineludible señalar que la mujer ha sido violentada en mayor medida, algo que sistemáticamente venimos

oyendo con más furor en la última década, las mujeres de ficción corresponden a ese paraíso e infierno alterno al que los lectores accedemos desde la propia convicción de la huida.

El asunto radica, precisamente, en la libertad intrínseca de la literatura. Algo muy distinto sucede cuando estamos ante una investigación que denigra un error histórico sostenido y escribe en consecuencia. En ese sentido, es la concepción de una realidad enfrentándose a los hechos. Para abrirnos a la lectura, lo mejor es entrecerrar una puerta y abrir la otra. También es saludable hacer encuentros con lo que representa un texto y lo que hay allá afuera, por eso la rendija, el intersticio. La literatura abre campos de significados a la imaginación. Si el lector o la lectora no entran a la ficción libremente, será muy difícil conseguir el disfrute y el goce.

Las mujeres en la lectura de Juan José Arreola tienen tantos rasgos que sería limitado y baladí intentar siquiera abarcar en su totalidad, ya que cada nueva lectura genera apreciaciones distintas. Por esta razón elijo sólo ciertas aristas de contemplación para llegar a *ellas*, dando un panorama siempre incompleto pero suficiente para sugerir la excelsa configuración de los personajes del genial fabulador, ensayista, poeta, narrador adiestrado al formato breve y brevísimo por disciplina propia, amante perpetuo de las palabras, creador irónico, despiadado, de inquietante imaginación.

LA MUJER BÓVIDA

La literatura se dignifica al ser interpretada, colocada en el justo centro nervioso de la recreación. Ese instante glorioso en que levanta la voz defendiendo su derecho a no ser sacrificada en aras de una realidad convulsa. De la mujer estandarte, bandera, sinécdoque por alzar una voz en nombre de todas las voces, el lector se reviste de valor y de ganas de aventura al animarse a dar el brinco del sapo y la rana a *Bestiario*. El cortejo, la sensualidad, el deseo, animales que andan en puntillas por los dos extremos del erotismo y de la domesticidad compartida. La mujer vaca «se pone a rumiar interminablemente los bolos pastosos de la rutina doméstica».

LA MUJER INSECTO HEMBRA

En «Insectiada», la fémina entraña violencia sobre la violencia, en una especie de mirada maliciosa capaz de construir venganza para después

dejarse demoler bajo los escombros en compañía de su amado: «apenas tiene fuerzas para decapitar al macho que la cabalga, obsesionado en su goce». La mujer es una paradoja: tan poderosa como vulnerable.

LA MUJER HORMIGA

Las hormigas del cuento magistral e inolvidable «El prodigioso miligramo» provocan el deleite y la espeluznante experiencia del reflejo. El patético juego del poder representado por ellas. Ellas, capaces de castigar. Ellas, devoradas por un sistema de posiciones disfuncional y perverso. Las hormigas son llevadas por la ambición a los comportamientos sociales más perversos.

Un día al amanecer la carcelera halló quieta la celda, llena de un extraño resplandor. El prodigioso miligramo brillaba en el suelo, como un diamante inflamado de luz propia. Cerca de él yacía la hormiga heroica, patas arriba, consumida y trasparente.

Un entorno descompuesto, de sociedad engañosa hasta en sus formas más simples, donde los minúsculos habitantes escarban por la justicia, pierden y recuperan la razón con celeridad, se agreden, se disculpan, regresan a la posición original como resortes y se equivocan de nuevo, se proclaman vencedores, conquistadores, mejores, peores. Ante esto se yergue la necesidad de una lectura más allá de prejuicios e imposiciones culturales. Una lectura que se imponga como un camino al placer, al goce descrito por Roland Barthes como algo asociado al vértigo, a la intempestiva invasión del desconcierto.

*Leer y releer a Juan José Arreola es pisar
.....
la grava suelta de la realidad dormida, de la
.....
imposibilidad en un universo posible,
.....
de la carne sublimada y los deseos siempre
.....
un poco más allá, casi conquistados.
.....*

LA MUJER MERCANCÍA

En el cuento «Anuncio», Arreola delinea a la mujer producto, cosa. La mujer es puesta tras un escaparate, narrada en un guion publicitario, descrita en sus beneficios y ventajas para la satisfacción del comprador hombre.

Y por lo que se refiere a los gastos y mantenimiento, la Plastisex® se paga ella sola. Consume tanta electricidad como un refrigerador, se puede enchufar en cualquier contacto doméstico, y equipada con sus más valiosos aditamentos pronto resulta mucho más económica que una esposa común y corriente. Es inerte o activa, locuaz o silenciosa a voluntad, y se puede guardar en el clóset.

Las mujeres de látex con armazón de magnesio son la mejor inversión. La mujer que no existe se inventa y se pone a la venta. Podría decir que no hay lectura sin interpretación, prefiero resaltar lo estéril de una lectura cuando nada ocurre en la percepción de quien lee, si no logra conquistar el centro mismo de su sobresalto. Somos, pero siempre queremos ser, dar un paso al vacío y ser otros, los que reinventan el texto en una cartografía de imágenes y sensaciones. Leer y releer a Juan José Arreola es pisar la grava suelta de la realidad dormida, de la imposibilidad en un universo posible, de la carne sublimada y los deseos siempre un poco más allá, casi conquistados. En «Anuncio», la mujer que no se tiene se crea, se fabrica al gusto, se compra, se usa.

LA MUJER INALCANZABLE

Ciertos nombres de mujeres en la literatura son un gran centro nervioso y pulsante para revivir un cuento en la memoria. Como ejemplo ineludible, Beatriz. La idealizada por Dante Alighieri en *La Divina Comedia*; la de Charles Baudelaire y la Beatriz Viterbo de Borges. Las tres, infinitas y desdénadoras, reconstruidas en la cima de la exaltación y en la sima de las cavernas: tan indiferentes y crueles al desmedido amor de sus creadores. Las cuatro, diremos, si sumamos a la Beatriz de Arreola en el cuento «La migala», donde la alimaña representa el cambio brutal de lo esporádico a la cotidianidad, de la libertad al matrimonio. «Estremecido en mi soledad, acorralado por el pequeño monstruo, recuerdo que en otro tiempo yo soñaba con Beatriz y su compañía imposible». El personaje, sumido en el horror, sabe que la migala camina libremente por la casa y se siente aterrorizado por ello, a la vez que la presiente, la espera y hay un cierto gozo

perverso en ello. Se hace de la migala de propia mano, se procura el temblor constante de lo incierto, mientras rememora a Beatriz, la inaccesible.

EL PAR HOMBRE-MUJER

Me gusta mucho la conversación que surge a raíz de la obra en general de Arreola. Es irremediable cuando los lectores caemos, luego de la fascinación producida por la narrativa, en puntos de vista según la percepción de cada uno acerca de las relaciones interpersonales y el enfoque de Arreola en el par hombre-mujer inseparable. Su atención a la inevitabilidad del roce, del desencuentro, de la lastimadura inevitable producida ante la eliminación de la distancia entre dos personas que se aman, se odian, se *amodian*.

La experiencia con un texto cambia de un lector a otro. Lo leído pasa por la interpretación. Los cuentos de Arreola entran con fuerza en el ánimo del lector, despiertan en éste inquietudes con respecto a lo que acaba de leer: preguntas acerca de su construcción, de las causas de su origen, de cómo fue posible que la trama lo dejara así, suspendido en la fascinación, embelesado, plenamente satisfecho, y al mismo tiempo preso de un desacomodo interno, como si las piezas de su pensamiento se hubieran movido de lugar. El lector se encuentra ante un texto de placer, pero también de goce. De la euforia y el colmo producidos por el primero, se distingue el sentimiento de pérdida y de temblor propios del segundo. La experiencia con la lectura de Arreola frisa entre estas dos posibilidades.

Hay que entrar a la lectura —para no caer en cataclismos— con absoluta libertad, con hambre, como si fuéramos todos, hombres y mujeres, animales domésticos recién liberados de una vida cotidiana que asfixia y reprime, lectores al fin liberados que quieren probar con la excitación del ánimo selvático, la melena larga y el ojo avizor. Todo lector avezado sabe que el diálogo literario surge de la literatura y se queda en ella para contemplación y deleite de otros arriesgados que pretendan sumergirse en las aguas alborotadas de una narrativa admirable por lo incisiva, por lo lúdica, por lo poética.

Y así podríamos seguir, sólo deteniendo los pasos para recuperar el aliento. Valga este viaje, al menos, para identificar el claroscuro de una estrategia narrativa audaz, temeraria, inolvidable. A la que regresamos los amantes de la belleza palabra por palabra. Los *arreolinos*, pobres esclavos en carne y espíritu de la prosa fascinante de Juan José Arreola ●

Juan José Arreola y la **poesía**

JUAN DOMINGO ARGÜELLES

Entre 1971 y 1972, la editorial Joaquín Mortiz, con su fundador Joaquín Díez-Canedo al frente, publicó, en unas hermosas ediciones rojas, la colección que dio en llamar *Obras de J.J. Arreola*, en la cual vieron la luz (en versiones definitivas e insuperables, y hoy imposibles de conseguir) los libros emblemáticos del autor jalisciense: *Confabulario*, *Varia invención*, *Bestiario* y *La feria*, y el hasta entonces inédito *Palindroma*. En el plan de las *Obras*, *Confabulario* y *Palindroma* aparecieron en junio de 1971; *Varia invención* y *La feria* en noviembre de ese mismo año, y *Bestiario* hasta julio de 1972.

En esta colección se reeditaron varias veces, pero de acuerdo con el plan editorial, se anunciaron, también, en las solapas y en la cuarta página de cada uno de los títulos, cuatro libros que jamás se publicaron y que, como es obvio, nunca se escribieron: *Arte de letras menores*, *Memoria y olvido*, *Hombre, mujer y mundo* y *Poemas y dibujos*.

En la bibliografía adicional de Arreola vinieron después *La palabra educación* (1973), texto ordenado y dispuesto por Jorge Arturo Ojeda, a partir de la «prosa oral» del autor; *Y ahora, la mujer...* (1975), texto ordenado y dispuesto para su publicación igualmente por Ojeda, con las mismas características del anterior, y, finalmente, *Inventario* (1976), una recopilación de breves artículos que Arreola publicó originalmente en una columna diaria («De Sol a Sol»), en el diario *El Sol de México*, entre 1975 y 1976, por iniciativa del entonces director del diario, Benjamín Wong Castañeda, a quien Arreola dedica el libro.

Acerca de los libros anunciados y nunca publicados, poco se sabe. Lo que Arreola refiere, en *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, libro que Orso Arreola publicó en 1998 con motivo de los ochenta

años de su padre, es de qué manera sus obras pasaron del Fondo de Cultura Económica a Joaquín Mortiz: «Cuando Arnaldo Orfila Reynal tuvo que dejar la dirección del Fondo en manos de Salvador Azuela, por las presiones políticas y económicas que ejerció de manera directa el presidente Gustavo Díaz Ordaz, varios de sus colaboradores, entre ellos Joaquín Díez-Canedo, presentaron su renuncia. Más tarde este último formó su editorial Joaquín Mortiz. Poco tiempo después, por solidaridad, tramité y obtuve legalmente la liberación de mis derechos de autor del Fondo y pasé mis libros a la nueva editorial de mi amigo Joaquín... Me costó mucho trabajo hacer todo esto, pero en la parte legal conté con la ayuda brillante y decidida de mi amigo Arturo González Cosío, quien logró, con la intervención final de Agustín Yáñez, que yo retirara mis libros del Fondo. Lo increíble de toda esta historia es que Agustín tuvo que tratar mi asunto en acuerdo con Díaz Ordaz, a quien le comenté mi decisión de retirarme del Fondo, ante lo cual Díaz Ordaz no hizo otra cosa que proferir insultos y majaderías en contra de mi persona».

De los cuatro libros de Arreola anunciados por Joaquín Mortiz, y que nunca se publicaron, mi expectativa mayor se centró siempre en *Poemas y dibujos*. En *El último juglar*, el autor de *La feria* se refiere constantemente a la poesía y a los poetas, a su devoción por la palabra poética como esencia del idioma y al hecho de que poesía sea igual a verdad. «Toda mi vida he recitado poesía en voz alta», decía, y justamente *Poesía en Voz Alta* se llamó el programa emblemático que impulsó en la Casa del Lago de la UNAM en 1956. Pero siempre me pregunté cómo pudo ser aquel libro, *Poemas y dibujos*, y, en cierta forma, muchos años después, dos cosas me lo revelaron, si no con exactitud, sí con alguna aproximación.

Y no es difícil comprender por qué estos

.....

libros sólo existieron en el deseo y en la fértil

.....

imaginación de su autor...

.....

La primera de ellas es que, en 1996, la Secretaría de Cultura de Jalisco publicó, con un proemio de Artemio González García, el breve libro de poesía (apenas sesenta páginas) *Antiguas primicias*, en el que el oxímoron ya anuncia de qué trata: poemas de adolescencia y juventud, textos de circunstancias, especialmente décimas y sonetos, la mayoría escritos entre los diecisiete y los treinta años, y algunos (muy pocos) después de los cuarenta. La segunda revelación está precisamente en *El último juglar*, en cuyas páginas Orso Arreola incluyó algunas tintas y acuarelas de su padre, entre las que destacan dos autorretratos (1969 y 1971) y un *Homenaje a Charles Baudelaire* (1973).

Parece claro que el inexistente libro *Poemas y dibujos* debía ser, para Arreola, el remate de sus *Obras*, un remate que, en 1971, aún no tenía, pero que pensaba conseguir en tanto avanzaba con *Arte de letras menores*, *Memoria y olvido* y *Hombre, mujer y mundo* que, como ya dijimos, también se quedaron en proyectos. Y no es difícil comprender por qué estos libros sólo existieron en el deseo y en la fértil imaginación de su autor, si éste de antemano hizo la siguiente «confesión melancólica»: «No he tenido tiempo de ejercer la literatura. Pero he dedicado todas las horas posibles para amarla. Amo el lenguaje por sobre todas las cosas y venero a los que mediante la palabra han manifestado el espíritu, desde Isaías a Franz Kafka».

Podría argumentarse que esta declaración (no haber tenido tiempo de ejercer la literatura) era tan sólo una ironía o, en todo caso, una hipérbole muy del estilo arreoleano. Sin embargo, hay que recordar que Arreola dejó de escribir en 1971: *Palindroma*, que apareció en ese año, fue su último libro, y los anteriores aparecieron en el siguiente orden: *Varia invención* (1949), *Confabulario* (1952), *Bestiario* (1958) y *La feria* (1963). En veinte años escribió una obra prodigiosa y después guardó la pluma para siempre, salvo por contadas páginas y no precisamente de narrativa. Por ejemplo, su libro exegético sobre Ramón López Velarde y *La suave Patria*.

Memoria y olvido, como es obvio, era el título de sus memorias, de una autobiografía de la que sólo se conservan las cuatro páginas intituladas «De memoria y olvido» con las que se presenta, a manera de proemio, en la edición definitiva de *Confabulario*, justamente en 1971. Ahí está el arranque de la maestría verbal en oralidad y escritura: «Yo, señores, soy de Zapotlán el Grande. Un pueblo que de tan grande nos lo hicieron Ciudad Guzmán hace cien años...». Pero ahí está también,

y esto no suele señalarse, el autor que da por cerrada su obra, aunque haya inventado cuatro títulos más que ya no escribiría: otra forma magistral de despedirse: borgesianamente.

Advertió: «Al emprender esta edición definitiva, Joaquín Díez-Canedo y yo nos hemos puesto de acuerdo para devolverle a cada uno de mis libros su más clara individualidad. Por azares diversos, *Varia invención*, *Confabulario* y *Bestiario* se contaminaron entre sí, a partir de 1949. (*La feria* es un caso aparte). Ahora cada uno de esos libros devuelve a los otros lo que no es suyo y recobra simultáneamente lo propio. Este *Confabulario* se queda con los cuentos maduros y aquello que más se le parece. A *Varia invención* irán los textos primitivos, ya para siempre verdes. El *Bestiario* tendrá *Prosodia* de complemento, porque se trata de textos breves en ambos casos: prosa poética y poesía prosaica. (No me asustan los términos). ¿Y a quién finalmente le importa si a partir del quinto volumen de estas obras, completas o no, todo va a llamarse *Confabulario total* o *Memoria y olvido*? Sólo me gustaría apuntar que, confabulados o no, el autor y sus lectores probables sean la misma cosa. Suma y resta entre recuerdo y olvidos, multiplicados por cada uno».

Nada dijo entonces Arreola de *Palindroma*, porque justamente éste fue el único libro inédito que entregó a Joaquín Mortiz. Era un libro sin historia, a diferencia de *Varia invención*, *Confabulario*, *Bestiario* y *La feria*, que ya tenían pasado y lectores. Nada dijo, tampoco, sobre los demás libros que aparecerían «a partir del quinto volumen», porque no había nada que decir acerca de unas obras que ni siquiera existían. Lo cierto es que la poesía de Arreola ya estaba escrita y se encontraba en *La feria* y en sus demás libros, amparada en la certeza que podemos leer en *El último jugar*: «Yo siento desde niño lo que es el soplo de la poesía, de ese viento que ordena las palabras».

Por eso, cuando en 2001 publiqué la antología *Dos siglos de poesía mexicana: Del XIX al fin del milenio* (Océano), al incluir a Juan José Arreola elegí dos de sus poemas en prosa que me parecen insuperables: «Homenaje a Otto Weininger» y «Gravitación», de sus «Cantos de mal dolor» de la edición definitiva de *Bestiario*, y, para mostrar su incursión en el verso y, particularmente, en las formas métricas clásicas y rimadas, el soneto «A don Julián Calvo, enviándole mis cuentos», una composición de 1949 que, como es lógico, acompañó un ejemplar de su primer libro: *Varia invención*.

Tengo la certeza de que el poeta Juan José Arreola fue infinitamente superior en la prosa poética que en el verso, y él lo sabía. En el texto de presentación de sus *Antiguas primicias* escribió: «La publicación de estos versos no tiene disculpa, pero sí explicación. Acompañados de notas oportunas debían constituir un *Ars poetica*. Nada menos, y formar parte de mis memorias. Confesional por naturaleza a partir de San Agustín, no quiero irme de este mundo sin decir quién soy, aunque a nadie le importe. Salvo a mí mismo, porque no he podido ser el hombre que quise, que tal vez soñé y todavía quiere ser, para no saludarlo con tristeza en el último momento de mi vida. [...] Todos los hombres somos capaces, en algún momento de nuestra vida, de escribir un buen poema, y esto ya lo dijo, previsiblemente, Borges. Perdón, porque caigo aquí en una de mis redes-trampas predilectas: cada uno de nosotros somos todos: los que quisieron escribir un poema, aunque no fueran Shakespeare o Quevedo».

«Pecados poéticos, cometidos desde la infancia inocente hasta la primera juventud irresponsablemente lírica y erótica». Así denomina Arreola sus tentativas y sus hallazgos, que también los tiene en el verso, pero que no le alcanzan para superar su prosa. En algunos de sus sonetos y en varias décimas se advierte la influencia inmediata de la lectura fervorosa que hizo de Pellicer, quien, por cierto, le dedicó un par de sonetos definiéndolo así: «Tú, que dices las cosas desde el vaso / donde se bebe el día entre diamantes». En *El último juglar* refiere cómo y cuándo conoció a Pellicer y de qué modo el gran poeta tabasqueño le entregó sus manuscritos de *Práctica de vuelo* para que los ordenara y los pusiera en limpio. Pellicer fue una figura tutelar para Arreola. Como el gran lector que fue, Arreola supo descubrirnos algunos de esos momentos insuperables de la poesía de Pellicer, que puso como epígrafes en sus libros. Por ejemplo, el «...mudo espío / mientras alguien voraz a mí me observa», en el pórtico de *Confabulario*, y el «...moverán prodigiosos miligramos», que no sólo hace las veces del epígrafe del memorable cuento, sino que también le da título («El prodigioso miligramo»), que es parte igualmente de *Confabulario*.

En la sección «Prosodia» de la edición definitiva de *Bestiario*, Arreola nos dejó también algunos poemas en prosa de excelente factura, como «Elegía», «Loco de amor», «El soñado», «La canción de Peronele» y «Apuntes de un rencoroso». Yo prefiero siempre el «Homenaje a

Otto Weininger» de los «Cantos de mal dolor». Pero, también, tengo enorme debilidad, gran inclinación, por un soneto arreoleano de estirpe quevediana, que en 1971 publicó en su columna de *El Sol de México* y que, de alguna manera, nos entrega la imagen más íntima, metafísica y angustiada de este gran creador de sueños e invenciones:

**Combatido por vientos y mareas,
sitiado por humanas tempestades,
sólo distingo sombras de verdades
en el confuso mar de mis ideas.**

**Tú por quien soy me salves y me veas
devuelto a Tus angélicas ciudades.
Alcánzame en la sombra claridades
y ocúltame al afán vanas preseas.**

**Soy como el pez de los abismos, ciego.
A mí no llega el esplendor de un faro.
Perdido voy en busca de mí mismo.**

**En la noche final del desamparo
sólo me queda voz para este ruego:
¿Dirás por fin mi voz desde el abismo?**

*Lo cierto es que la poesía siempre acompañó
.....
a Juan José Arreola. La leyó y la veneró.
.....
Amó el idioma como pocos y, como pocos,
.....
fue fiel en ese amor.
.....*

Este soneto lo acompañó su autor con el siguiente mensaje: «Perdónenme todos ustedes; a veces siento ganas de rezar. Y en el momento crítico, echo mano a jaculatorias infantiles: “Santo Dios, Santo fuerte, Santo inmortal...”. Ahora he sacado, no sé por qué, este viejo soneto mío. Lo escribo de memoria, por primera vez, en una hoja de papel». En *Antiguas primicias* el soneto está fechado en 1949, pero la versión que ahí se incluye es inferior a la que reproduzco de las páginas de *Inventario*.

Quizá nunca como en *La feria* Arreola fue más poeta. Todo el libro, toda esta novela atípica, inclasificable, es un largo poema coral del pueblo de Zapotlán. Pero, también, nunca como en *La feria* y en sus otros cuatro libros, fue tan prodigioso narrador de prodigiosos miligramos. Sus cuentos son extraordinarios y por ello se comprende que hayan tenido no sólo la aprobación, sino la admiración de Borges.

Lo cierto es que la poesía siempre acompañó a Juan José Arreola. La leyó y la veneró. Amó el idioma como pocos y, como pocos, fue fiel en ese amor. En sus «Aproximaciones», última sección de *Bestiario*, tradujo libremente en prosa a Jules Renard, O. V. de Lubicz Milosz, Pierre-Jean Jouve, Henri Michaux, Francis Thompson y, muy especialmente, a Paul Claudel. En verso, trasladó al español poemas de Lanza del Vasto y Gérard de Nerval. De este último le obsesionó el inmortal soneto «El desconsolado» (ese que empieza así: «Soy el tenebroso, el viudo, el desconsolado / príncipe de Aquitania en su torre baldía. / Mi sola estrella ha muerto, mi laúd constelado / el negro sol ostenta de la melancolía»), que una y otra vez corrigió.

En uno de sus últimos sonetos metafísicos («*Sein und Zeit*»), dedicado a Octavio Paz, y escrito en noviembre 1977, concluyó: «Yo soy la eternidad que se recrea / al hacer en mi ser otro segundo». La poesía no lo abandonó porque él tampoco la dejó: su prosa es poética siempre, y lo que él llama su «poesía prosaica» posee una gran intensidad. «Veo en el estro poético la manifestación más auténtica del espíritu creador y la razón de que haya otro lenguaje», dijo en una entrevista.

Su obra pudo ser más vasta, pero si no escribió aquellos libros que imaginó y deseó escribir no fue por pereza, sino por fascinación de la existencia, como él mismo aseguró: «Procuro no escribir ni leer, preso de fascinación ante la misma vida». Y sentenció: «He escrito poco porque me limito a extender la mano para cortar frutos más o menos redondos. Sólo en casos muy contados he hostigado una idea» •

De cómo sortear las tentaciones de Juan José Arreola

MARIANO HERNÁNDEZ

EDICIÓN Y NOTAS DE JOSÉ HOMERO

A invitación de la revista *Luvina* he efectuado una somera labor de arqueología literaria: inquirir en los archivos para conocer cómo fue la recepción de *Punta de plata* (1958), una obra en colaboración de Héctor Xavier y Juan José Arreola, que al cabo de los años se transformaría en *Bestiario* (1972), sin duda uno de los títulos más conocidos y emblemáticos del gran confabulador nacido en Zapotlán El Grande.

A despecho de esta fama y consolidación dentro del canon de nuestras letras, el volumen suscitó pocas lecturas; varias de ellas, como sucediera con *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, publicadas en el extranjero. Tras deliberar con la directora y los editores de la revista, coincidimos en que era más importante que mi tímida bibliografía comentada, rescatar una de las reseñas menos conocidas y más perspicaces del conjunto. Nos disculpamos por la exhumación, pero no juzgamos inoportuno recuperar esta reseña del poco conocido crítico Mariano Hernández, quien frecuentó los cenáculos literarios de México y Madrid, con tan poca fortuna que hoy su nombre es sinónimo de olvido. Esperemos que este rescate estimule a otros investigadores a emprender sus propias pesquisas para recuperar la obra crítica dispersa de este autor, que nos comprueba que no todo en el México de entonces eran reseñas apresuradas y ahítas de juicios y sentencias judiciales.

La primera tentación del comentarista de este nuevo libro de Juan José Arreola, cuyo prestigio como autor esmerado, artesano prolijo y prosista ejemplar le precede, resulta asociar tal volumen con otro reciente de Jorge Luis Borges. En efecto, una recensión apresurada y ofuscada por las vistas de actualidad, conduciría a juzgar epigonía esta carpeta de estampas en tipos de imprenta y punta de plata. Sin embargo, a poco de introducirnos dentro de estas celdas zoológicas comprendemos que poca o ninguna relación sostienen con *Manual de zoología fantástica*, firmado por aquél con Margarita Guerrero. Mientras tal obra juega con una discursividad racional y relacional, que no excluye la glosa ni la apostilla erudita, regido ciertamente por los climas del asombro y también de la incitación fantástica, las voces de Arreola se orientan por distintos astros, siendo el primero su deuda y discrepancia con los bestiarios medievales y antecedentes, con los cuales el catálogo borgiano rompe abiertamente —«acaso el primero de su género», lo denomina Borges, consciente de su innovadora prosapia—, cuya enumeración bastaría para conferirme una aureola de erudito pero que, clemente con el lector, omito. En efecto, la primera estampa presenta al rinoceronte, además de como una suerte de máquina de guerra medieval —¿eco acaso del erudito y jugueteón artilugio «De balística», incluido en el previo *Confabulario* (1952)?—, como una bestia cuya melancolía es inherente al deseo. Diríase que, del mismo modo que el dibujo de Héctor Xavier pareciera concentrarse en ese «solo cuerno de toro blindado» de obnubilado ceño y tensión latente, la concepción literaria indica un carácter torpe y arrebatado y un necio afán por competir contra otros machos. Tal impulso, tan manifiesta y ostentosamente fálico, funge de pivote para el enlace con la corteza:

Aunque parezca imposible, este atleta rudimentario es el padre espiritual de la criatura poética que desarrolla en los tapices de la Dama el tema del Unicornio caballeroso y galante.

Vincular a una especie real con una imaginaria no es procedimiento casual; por el contrario, tales acotaciones, que trazan cámaras tanto entre periodos históricos como entre órdenes culturales, se convierten en una práctica en esta casuística al punto que se teje un prodigioso tapiz donde se entrevera una historia mítica de nuestro presente.

Así, al tiempo que imbrica la armadura con la que Alberto Durero dotó a la bestia en su célebre grabado («Su cuerpo de muchas piezas ha sido armado en los derrumbaderos de la prehistoria, con láminas de cuero troqueladas bajo la presión de los niveles geológicos»), semejanza implícita en el dibujo, el escrito augural implica una dimensión culterana y provenzal. Recordemos que en el *Bestiaire d'amour* se distingue al unicornio porque, ante la presencia de una virgen, se prosterna sometiéndose. Sin embargo, para Arreola la rendición no termina en la cruenta inmolación, anécdota que urden los tapices a los que remite el texto, sino en la transfiguración del miembro viril erecto en «una esbelta endecha de marfil». Y aunque acaso el orden de estas estampas obedezca únicamente a una ruta de circulación, lo cierto es que insta una declaración de principios: el ciego deseo es domeñado por la cultura. Sublimado, como dirían los freudianos que hoy hacen furor en las universidades y salas de conferencia.¹ Esta lectura, que establecería la desviación del instinto en favor de la civilización, se verá, no es casualidad.

Orientado como un heliotropo por la luz de eros, la segunda tentación es ceder a la mirada lánguida de la cortesía y establecer relaciones entre este redil zoológico y las alegorías de Richard de Fournival, como si se tratara de una refinada novela cortesana destinada a instruir en el elusivo arte de la seducción. Incluso, como es patente en textos anteriores de nuestro juglar, la imagen femenina se configura siempre como fatal para sus víctimas: hombres enamorados que, como la bestia tierna, se rinden ante la doncella tan sólo para perecer (pensemos en la terrible «Insectiada», donde los machos son devorados literalmente por la hembra fatal). Sin embargo, amén de que el propio Arreola se encarga de señalarlo en el breve prólogo que acompaña este volumen,² este pequeño álbum remite con reverencia a su modelo: las *Historias naturales* (1896) de Jules Renard.

-
- 1 Esta reseña apareció originalmente en *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 122, febrero de 1960. Es probable que el autor aluda a las libres apropiaciones de las teorías de Jean Starobinski, Gaston Bachelard, Roger Callois y Joseph Campbell, cuyos sustratos se aprecian no sólo en la crítica académica sino en los ensayos de muchos ensayistas de la época: desde Octavio Paz hasta Jaime García Terrés; de Carlos Fuentes a Carlos Blanco Aguinaga.
 - 2 Cabe decir que este prólogo desapareció con la transformación del volumen en *Bestiario* (1972); de modo que no es al famoso «Prólogo» presente en todas las ediciones posteriores al que se refiere el crítico.

«El sapo», pieza siguiente en el conjunto arreoliano, es evidente deudor y se convierte en un ejemplar acto de antropofagia, en el sentido que le diera al término el poeta brasileño Oswald de Andrade. Sería prudente el cotejo de los textos de Renard y Arreola.

No obstante, cederíamos aquí a otra tentación, que igualmente nos llevaría a las sendas holladas de la influencia. Tanto «El sapo» como «Topos» e «Insectiada» son escritos que ya habían aparecido en *Confabulario* y *Varia invención*. Sería asunto de otro ensayo razonar en torno a este procedimiento de engarzar libros a través de la inclusión de los textos finales de uno en el siguiente, como si de ese modo se asegurara, amén de la continuidad, la comunidad, y acaso insinuar, como lo ha hecho Borges en uno de sus ensayos justamente más famosos, que un solo espíritu es quien dicta los textos.³

Añadiría finalmente una tercera tentación: ceder a la instintiva asociación de este animalario con una comedia humana en clave irónica; auténtica galería de tipos y caracteres cuyos rasgos nos reflejan. En principio, este camino parece indicado por el propio conjunto; en varios casos la descripción del animal atraviesa por un comentario sobre las costumbres. Así, en «El avestruz» hay referencias a la indumentaria y los usos de la moda:

El mejor ejemplo sin duda para la falda más corta y el escote más bajo [...] Las damas elegantes visten de buena gana su inopia con virtudes y perifollos de avestruz: el ave que se engalana pero que siempre deja la íntima fealdad al descubierto.

Este sesgo de comparar los actos animales con la vanidad humana reaparecerá en otros escritos; por ejemplo en «Aves acuáticas». Sin em-

3 Aquí nuestro crítico se refiere a «La flor de Coleridge», aunque en realidad la afirmación no es de Borges, a quien suele atribuírsele con descuido, sino de Paul Valéry. Recordémosla:

Hacia 1938, Paul Valéry escribió: «La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor».

bargo, es «La hiena» acaso el texto más contundente para una posible —y peligrosa, por limitada— lectura de este conjunto como una sátira:

la hiena tiene admiradores y su apostolado no ha sido vano.
Es tal vez el animal que más prosélitos ha logrado entre los
hombres.

«Los monos», el texto con que se cierra el ciclo, contribuye igualmente, en otro aspecto, a esta consideración. Aquí, como en «El sapo» de Renard o en el magistral poema de Tablada,⁴ los monos se convierten en hieráticos interlocutores del hombre; espejo cóncavo donde los humanos vemos no nuestros defectos sino un atisbo de lo que pudiera ser nuestra conducta primitiva. Y así esta prosa se convierte en una de las más melancólicas, superando incluso a la de la bestia prehistórica que por amor se transfigura («El rinoceronte»), pues delata la elemental fractura de nuestra condición e instaura la oposición entre placer y cultura.

Indicadas las tentaciones y efectuado su descarte, seguramente el lector, perplejo, preguntará: entonces, ¿de qué se trata este libro?, ¿de dónde viene?, ¿cuál es su intención? La respuesta es que este conjunto en apariencia inane, mero acercamiento a la realidad objetiva y acompañante literario de una espléndida galería donde el dibujante veracruzano Héctor Xavier —ampliamente reconocido en los círculos del arte mexicano— despliega sus virtudes y dominio de la clásica pero ardua técnica de la punta de plata, es en realidad uno de los libros más complejos que podemos encontrar en nuestras letras recientes. La tentación es reducirlo, constreñirlo a una clasificación, dejarlo inmóvil en los anaqueles de la biblioteca y señalarlo como un bestiario, trazar su evidente raigambre medieval y remontar esa ascendencia a tantos tomos donde lo real se decanta en maravilloso y la

4 Se refiere al conocido haikú «Un mono»:

El pequeño mono me mira...
¡Quisiera decirme
algo que se le olvida!

José Juan Tablada, *El jarro de flores*, 1922.

maravilla preside lo real —como en la *Historia natural* de Plinio o el anónimo *El Fisiólogo*. O bien situarlo dentro de la genealogía y establecer, además de antecedentes, relaciones con otros libros inclasificables de nuestras letras o de otras lenguas, ejercer la comparación y encontrar las correspondencias que sostiene con Renard, Tablada, Paul Claudel —autor de *Bestiaire spirituel*— o incluso con la prosa de Marcel Schwob. Pensar también que hay una temática, una intención unívoca, que somete la dispersión de las distintas estampas, ordenadas al parecer sólo por la oportunidad, a una propuesta de significado: asociar el erotismo al impulso de muerte, denostar a la mujer a través de la infamia de las hembras o bien acometer una sátira de las costumbres. Y sin embargo, a poco de que escrutemos y continuemos nuestra lectura, advertiremos que el conjunto resiste, como un gato que no acepta nuestras caricias, nuestra torpe tentativa por aquietarlo y domeñarlo. Ese gato que se revuelve nos deja ver que es muchas otras cosas.

Y es aquí donde se revela la prodigiosa originalidad, el carácter de obra maestra menor de esta secuencia. Es un conjunto de estampas que componen un bestiario, un caso ejemplar de zoología poética, una galería de tipos y conductas humanas, pero también una lección de antroposofía, donde la descripción de muchos de los animales no se limita a la exposición analítica —de paso, es también, cómo no, una exposición analítica con visos de imaginación ilustrada—, sino que implica consideraciones, digamos, históricas. Me refiero a que estos especímenes no son vistos únicamente como aislados ni tampoco como bestias únicas, sino en despliegue temporal. Al describirlas, Arreola no las inmoviliza, sino que al igual que tampoco las aísla al entablar relaciones con otras criaturas, de las que el hombre es una más, las ubica en el tiempo. Así criaturas como los bisontes o el carabao, el propio elefante, compendian la evolución y al hacerlo igualmente nos recuerdan nuestra propia línea evolutiva:

De esta victoria a todos nos ha quedado un galardón: el último residuo de nuestra fuerza corporal es lo que tenemos de bisonte asimilado. El primitivo que somos todos hizo con la imagen del bisonte su mejor dibujo de Altamira.

De ese modo las bestias coexisten con otras —sus antepasados— y anticipan nuevos cambios. Sólo por esta dimensión histórica, de entes vivientes y cambiantes, tal conjunto sería ya plenamente original. Como anécdota: como cuenta Arreola, «ante la imagen de un bisonte realizada por Héctor Xavier, se nos ocurrió la idea de este bestiario que incluye veinte textos y otros tantos dibujos». Así el bisonte no sólo es nuestro antepasado, sino la imagen fundamental de este volumen.

Libro de una prodigiosa variedad de registros —se trataría de una suerte de cantata compuesta como una sinfonía lírica, es decir, donde se encuentran y alternan diversos registros vocales—⁵ es a un tiempo bestiario, tratado de zoología donde, fiel a su ironía estilística, recurre a la taxonomía; conjunto poético, insinuación narrativa, galería tipológica, lección de antroposofía, dechado de erudición etimológica, botánica, zoológica y científica —los nombres de las autoridades citadas son reales, no imaginadas, argucia que desde H. P. Lovecraft es costumbre—, fábula del destino humano, amargo comentario de la represión que nos rige, espejo de los anhelos del hombre —la libertad que se atisba sólo desde las jaulas— y finalmente, en su sentido más lato, un retrato hablado de la fauna que pulula en nuestro mayor y más famoso zoológico. Todo eso y por supuesto una suerte de espejo negro donde se perciben y se agitan los ensueños humanos es este libro, al que le auguro un destino no menos maravilloso que en el que se inspira •



-
- 5 Cabe recordar que Arreola ha contado a sus amigos, entre los que me incluyo, que este tomo surgió de las continuas visitas al zoológico de Chapultepec, en compañía de Héctor Xavier; visita que le permitía salir de su casa por unas horas. Arreola ha dicho que prefería la tarde, porque, en sus palabras, los animales «inician una enorme sinfónica bestial».

El gusto reposado y añejo de *La feria*

PHILIP POTDEVIN

HAY LIBROS QUE MADURAN mejor que otros, al igual que sucede con algunos quesos, vinos, tequilas, whiskies, tocinos, jamones y, claro está, con ciertos hombres y mujeres. Ciertas obras de arte, esculturas, frescos, óleos, aguantan mejor la travesía del calendario que otras, no sólo por las calidades técnicas con que fueron elaboradas, sino también por las temáticas y mensajes, las vidas e imaginarios que atrapan y perpetúan.

No todo envejecimiento es fructífero, especialmente en lo que concierne a los libros. Dos obras publicadas el mismo año, 1963, *Rayuela* y *La feria*, una al sur y otra al norte del continente, ambas ubicadas dentro de la categoría de «novela fragmentaria», envejecen de manera disímil. Además, su reconocimiento ha sido inversamente proporcional al tiempo transcurrido desde su publicación. Mientras la primera genera hoy una tenue curiosidad por entender el conflicto que aquejó a algunos intelectuales latinoamericanos de los sesenta —«el lado de allá» y «el lado de acá», es decir, irse a Europa o quedarse en casa—, la segunda, con su acentuado localismo o «criollismo» tan característico de la primera mitad del siglo pasado —y más en México, por la multiplicación de novelas sobre la Revolución, hasta que aparece *La región más transparente*—, pervive vigorosa, en mi opinión, para el lector contemporáneo.

La clave de la atemporalidad o vigencia que parece envolver a una novela como *La feria* no es ningún secreto. Basta una relectura, que es lo que intento en estas líneas, para constatar cuáles de sus elementos comienzan a resaltar, como en un buen vino: tonos, matices y residuos que acentúan el gusto y regusto. De otro lado,

cuántos ejemplos podemos citar de obras que parecían perdurables, inmunes al paso del tiempo, que en su día fueron elevadas a obras maestras y que hoy no pasan de curiosidad bibliográfica, una entrada de diccionario, un pie de página en un enjundioso estudio de *otra* obra.

Otra obra, antecesora de *La feria* en diez años, que parece no envejecer de manera tan refinada es —a riesgo de incurrir en blasfemia— *Pedro Páramo*. La relectura hoy de la obra maestra de Rulfo es, para mí, más un ejercicio de disciplina crítica que un deleite estético o de reflexión sobre una época, pasada o actual. Y debo confesar que mi relación afectiva con *Pedro Páramo* es de vieja data.

Traigo aquí una anécdota. Corría el año 1972 cuando, en mi Cali natal, cursaba el bachillerato en un colegio de los que hoy llaman biculturales. Por esos días experimenté los primeros síntomas de un espantoso mal, fobia social —ahora estoy seguro de ello—, al claudicar ante una temprana e incurable adicción a los estimulantes, es decir, a los libros. Y aquí la historia: existía un pequeño cuarto, separado de la biblioteca, que encerraba una colección de títulos destinada a las asignaciones de literatura, en inglés y español, para los grados séptimo y octavo. Un lugar bajo llave, pero a la vista de quien transitara por el corredor, pues el frente era un gran ventanal sin cortinas o persianas. La puerta igualmente era de vidrio. Un día intenté lo impensable: probar suerte, y nomás girar el pomo me encontré dentro del pequeño cuarto. Me estremecí ante la transgresión, tan fácil y a la vez tan peligrosa. Podía ser una trampa. Además, quedaba expuesto a los ojos de cualquiera que pasara por allí. Sin embargo, me invadió una irrefrenable curiosidad por revisar los anaqueles que cubrían las tres paredes. No había diversidad, pero sí cantidad: de cada título, cincuenta ejemplares: *The Red Pony* y *The Pearl*, de John Steinbeck; *The Good Earth*, de Pearl Buck; *The Iceman Cometh*, de Eugene O'Neill; *The Catcher in the Rye*, de Salinger. También, algo exótico: dos libros en español: *El coronel no tiene quien le escriba* y *Pedro Páramo* y *El Llano en llamas* (reunidos en una edición). De Arreola (¿Juan José qué?), nada.

Tomé prestados, sin autorización, un ejemplar de cada uno y salí seguro, sigiloso. Nadie, creo, me vio entrar o salir. Devoré esas obras con ansiedad, pero ninguna como *Pedro Páramo*. Junto a *Conversación en la catedral* (ésta sí comprada con mis ahorros, una edición en

tapa dura del Círculo de Lectores), que igualmente conservo, fue mi iniciación a las letras latinoamericanas.

En mi afán de beberme a manotadas los autores del *Boom* antes de cumplir veinte años, ignoré a los que creí que eran autores «secundarios». Primero agoté lo que juzgué el «canon latinoamericano», mis primeras divinidades —eterno politeísta— a las que rendí ofrendas: Carpentier, Lezama, Cabrera Infante, Cortázar, Borges, Fuentes, Paz, Roa Bastos, Uslar Pietri, Otero Silva, García Márquez, Vargas Llosa. Más tarde, con objetivos y gustos más específicos, vine a encontrar, entre otros, a Arreola. Confieso que lo descubrí muchos años después, frente al panteón del acontecimiento de una feria del libro a la que me llevó mi abuelo para que conociera el cielo... Y leí entonces sus cuentos. Y después, mucho después, la novela.

Mi goce fue encontrar lo que entonces me pareció un «Borges mexicano». Su gusto por lo breve, su universalidad, sus temas fantásticos, su cultismo europeizante. En cambio, *La feria* no pasó de ser una curiosidad, la novela eclipsada por un océano de obras donde lo que se exaltaba era lo cosmopolita, la historia de Europa, pero también la ironía, la fantasía, y ante todo, la erudición del autor.

Al releer *La feria*, a cincuenta y cinco años de su publicación, y en el centenario del nacimiento de su autor, la novela florece en mis manos con una deliciosa frescura y un aroma que no encuentro ya, ¡ay!, en Rulfo ni en Cortázar. Hoy me resulta más interesante Arreola; más actual, más propositivo, más atrevido, más *comprometido* (atención, Julio) y, si me apuran un poco, más divertido: allí relumbra una inextinguible chispa que a cada momento hace guiños al lector.

No es mi propósito intentar una disertación académica sobre *La feria*, ni tampoco sobre *Pedro Páramo*. De la primera, sobre su estructura fragmentaria, del carácter dialógico, de la heteroglosia, de los diversos tipos de discursos presentes, de su perspectiva retórica, de la cohesión de los fragmentos, de los personajes y emisores, de los temas recurrentes sobre lo indígena y la tierra se han escrito centenares de páginas (Troncoso). De *Pedro Páramo*, ni se diga. Y, aun así, cada tanto aparece un nuevo estudio en alguna universidad norteamericana (o, para el caso, latinoamericana) que retoma una frase, una palabra de cualquiera de las dos obras y de allí tiran el hilo hasta elaborar una tesis doctoral. Allá ellos en su prurito.

A mí lo que me produce cosquilla de lector, al releer *La feria*, es la sinceridad; la absoluta espontaneidad que demuestra Arreola al construir la historia en torno a las fiestas patronales de San José en Zapotlán el Grande (hoy Ciudad Guzmán). La novela, a pesar de sus doscientos ochenta y ocho fragmentos (acompañados de otras tantas viñetas tipográficas) se lee casi de corrido. La historia atrapa, los personajes agarran, las denuncias (tan añejas como injuriosas aun hoy día) indignan, la ironía restalla, la sátira detona, la crítica escuece, el humor rezuma por doquier.

En cada esquina de los fragmentos afloran el habla popular, la cadencia, el dejo localista, los regionalismos. Casi hay la necesidad de contar con un diccionario de mexicanismos para una cabal comprensión de algunos pasajes. Y para mí, eso es maravilloso —lector náufrago en el picacho de un cerro andino a medio camino entre el Río Grande y La Plata—, pues me aboca a un mundo que no conozco pero intuyo, al que me asomo y reconozco, que vislumbro y con el que me identifico recónditamente. Los alimentos, los utensilios, los animales, los vestidos están recubiertos de una explosión verbal que parecen ser parte del mismo castillo pirotécnico con el que debe rematarse estrepitosamente la feria en honor al santo patrono de Zapotlán.

Zapotlán el Grande, la aldea global, es un microcosmos de la gran Comedia Humana. Dice el propio Arreola: «Es el Teatro del Mundo, pero reducido a la dimensión, si no de aldea, sí de una ciudad que era entonces pequeña y que ahora es tan distinta; porque el pueblo de Zapotlán desapareció». Allí se dan, a la manera de los personajes de Balzac, Dostoievski y Dickens, los grandes y pequeños arquetipos del ser humano: Odilón, Chayo, Fidencio, Abigaíl, don Salva, doña María *la Matraca*, Concha de Fierro, el joven aprendiz de impresor, el cura confesor, don Cuco, el padre Zavala, desfilan uno a uno, como en una procesión de danzantes. Todas las manifestaciones del gran bestiario humano: el explotador y el explotado, el usurero y el despojado, la virgen, la prostituta, el aprendiz, el aventajado, el confesor y el confesado, el arriero, el labrador, el terrateniente, el ladrón, el abusador, el usurpador, el pícaro, el ingenioso, el ingenuo, el compulsivo. Casi no hay figura humana que no esté representada en esta feria. Y al mismo tiempo, y desde otra perspectiva, *La feria* no sale de los confines de Zapotlán el Grande y sus alrededores, Colima, Tacamo, Tiachepa. El retrato de la fiesta patronal de un pueblo, hoy

desaparecido, en un confín de la geografía mexicana, no impide que quien hable sea el inconsciente colectivo, aquel del que hablan Lévi-Bruhl y Jung y que el propio Arreola reconoce como «el hábito un poco mágico que le confiere a *La feria* un cierto valor» (Albala).

¿Es entonces *La feria* una novela total o una novela fragmentaria? Si por la primera entendemos «el género que da cuenta de una “universalidad” de perspectivas de la vida» y, por la otra, «aquella expresión literaria parcial y limitada que entiende la imposibilidad de representar cualquier realidad» (Forero), entonces es válida la pregunta, dado que la respuesta no parece tan obvia. Y, en la misma línea, cabe la pregunta de si la obra responde a un discurso de globalización o de localización. Forero, en su artículo, hace un contrapunto entre el discurso de Vargas Llosa en defensa de la novela que representa una «realidad total», aquella escrita por los «suplantadores de Dios —Fielding, Balzac, Dickens, Flaubert, Tolstoi, Joyce, Faulkner» y el de Macedonio Fernández, que niega la pretensión de representar en la novela la realidad, sino que, al contrario, quiere que «el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando “vida”».

¿Es posible resolver el dilema y decir que *La feria* recoge ambas perspectivas? Creo que sí. Y quizás allí está, entre otros muchos aspectos, la maestría de Arreola. Arreola es capaz de unir y tender puentes entre los extremos; quizás es su gran virtud. En sus libros de relatos *De varia invención*, *Bestiario*, *Prosodia*, *Confabulario*, *Cantos de mal dolor*, *Variaciones sintácticas*, aparece el Arreola artificioso, fantástico, erudito, con frecuencia europeizante e incluso pedante con sus temáticas culteranas (para no hablar de la misoginia de honda raíz eurocéntrica), mientras en *La feria* se despoja de toda imposición, de los temas y personajes europeos, de malabares fantásticos y exóticos y se refugia en *su* Zapotlán el Grande y desde allí erige un enorme edificio narrativo; fragmentario, sí, pero, a la vez, totalizante. «Todos los personajes de *La feria* están realmente compuestos a base de rasgos personales, y de frases, de giros verbales que escuché en la infancia, y en la adolescencia: muchísimos. En cambio, en el resto de mi obra todo es ajeno; todo proviene de fuentes literarias, históricas» (Albala).

En *La feria* converge la erudición de Arreola con su aguda capacidad de observación y su prodigiosa memoria. De lo primero hay

evidencia desde los epígrafes, uno bíblico de Isaías y otro del escritor provenzal de lengua occitana Frédéric Mistral (incluso está sin traducir), que apuntan a lo mismo: la función del autor para usar su talento y denunciar la injusticia (la lengua como espada) y rescatar el alma de un país a través del habla y su gesta. ¿El mecanismo? Rescatar la anécdota histórica, «hechos aislados brevísimos, pero que son realmente los soportes de la historia de Zapotlán» (Albala). Arreola siempre insistió en que hacía uso de la frase de Papini: «Nada es mío».

A través de las civilizaciones y culturas, la historia de los pueblos está entreverada por una raíz común: la lucha por la tierra (Harman). No hay guerra, conflicto o lucha civil en cuyos orígenes no haya estado directa o indirectamente la tierra. Latinoamérica y México son ejemplos recientes en la historia de la humanidad donde esta afirmación se revalida. Si lo que corre en la superficie de *La feria* es la organización de las fiestas patronales (lo local, lo fragmentario), el agua subterránea que fluye y atraviesa la novela, de extremo a extremo (lo totalizante, lo universal), es la lucha por la tierra, o más específicamente, el despojo de la tierra de los «naturales» por los «hombres de razón»: «vuestra Excelencia como superior y mediador, ponga atención a nuestras rústicas palabras; que a vuestro hogar lleguen nuestros clamores y aclamaciones» (p. 315); «Denuncio a Vuestra Majestad las mil maldades y las mil ventas y reventas de que son objeto estas tierras» (p. 316). La tensión entre la autoridad impuesta (primero la española, luego la criolla y después la de terratenientes y gamonales) y la autoridad ancestral es, en mi parecer, la premisa central de *La feria*: «Lo cierto es que la tierra ya no es de nosotros y allá cada y cuando nos acordamos. Sacamos los papeles antiguos y seguimos dale y dale. “Señor Oidor, Señor Gobernador del Estado, señor Obispo, Señor Capitán General, Señor Virrey de la Nueva España, Señor Presidente de la Republica... Soy Juan Tepano, el más viejo de los tlayacanques, para servir a usted: nos lo quitaron todo”» (p. 315).

Desde las primeras páginas de *La feria* se pone de manifiesto el choque entre culturas (no «encuentro», por favor), produciendo la tensión que se resuelve a través del mestizaje, el sincretismo, o simplemente el avasallamiento: en lo religioso («hacia la tierra maldita bajo el patrocinio del Diablo, la yacija fértil y enorme donde Tzapu-

tlatena fornicaba con el Dios del Maíz», p. 320), en la toponimia (Jilotlán de los Dolores); en lo cultural («soy miembro activo del Ateneo Tzapotlatena», p. 316); en lo poético: «De Tuxpan a Zapotlán, / de una carrera tendida, / el Napoleón de petate / llegó escapando la vida» (p. 317); en lo filosófico («antes la tierra era de nosotros los naturales. Ahora es de las gentes de razón», p. 315) y, a partir de lo anterior, en lo político manifestado por la lucha por la tierra y el maltrato a «los naturales».

De igual forma, la (re)lectura de la novela de Arreola deviene fresca sinfonía de palabras, frases, donde la cadencia, la aliteración y el ritmo hilvanan cada frase y cada párrafo. Es difícil cansarse de escuchar esta musical prosa. En el siguiente fragmento, por ejemplo, el número ocho se usa como *leitmotiv* de la narración, casi de manera wagneriana:

Hoy tomé en renta ocho yuntas, comprometido a pagar por cada una ocho hectolitros de maíz en cosecha, desgranado, harneado y limpio, de buena clase y puesto a domicilio del arrendador. Todo se me multiplica por ocho: compré ocho arados de fierro, de los llamados de un ala, pues aquí ya casi no se trabaja con arados de palo. Y luego los aperos y avíos: ocho yugos escopleados, ocho cuartas, ocho pares de coyundas de cuero crudío, bien engrasadas con sebo de riñonada, ocho barzones y ocho otates con puya... Ah, y una castaña grande para el agua de beber (p. 321).

Caso aparte son las minúsculas viñetas tipográficas intercaladas entre los fragmentos: dagas, cañones, botellas, copas, cruces, hoces, serpientes, candelabros, templos, martillos, sandías, banderas patrias, llaves, espuelas, flores, soles, estrellas, peces, botijas, caballos de ajedrez, iglesias, naipes, jaulas, faroles, carneros, gallos, recipientes, tambores, piernas de santos, violines, labios, corazones, zapatos, escarpines, veletas, herraduras, tractores, carros para apilar maíz, matracas, buscapiés, quevedos, barquitos de papel, sombreros, bueyes, vacas, toros, lunas, soles, ojos, tortas, laureles, custodias, ratones, clarines, milpas, burros y otros más de difícil identificación. Pequeños guiños del autor a los fragmentos que las viñetas aluden en referencias simbólicas, más o menos explícitas, al contenido de cada

fragmento. De esa manera, el juego visual entre el fragmento, la viñeta y los espacios en blanco dan a la novela un aire vertiginoso, liviano, y atractivo para acometer la lectura, en especial en nuestros tiempos en que abundantes lectores del siglo XXI tienen poca paciencia o tolerancia a largas parrafadas o textos extensos. Recordemos que el déficit de atención, la hiperactividad, la multitarea, son síntomas de una nueva forma de percibir y mirar el mundo, ya anunciada por Nietzsche hace siglo y medio.

Arreola siempre quiso acometer de nuevo *La feria* para enriquecerla. No era necesario, maestro, tal como la escribió es fantástica. Por lo mismo, no es casual que, al final de su vida, reconociera que de toda su obra rescataba una antología de cuentos en torno al eje de *Confabulario ...y La feria*. Afirmó —quizás exageraba—, que todo lo demás es «basura» y «que alguien saque de la basura algo, pues sabe que cogió la basura por gusto» (Albala).

Al investigar fuentes para estas líneas, encontré la entrevista que concedió a Eliana Albala, justo cuando cumplía setenta años, en 1988, veinticinco años después de la publicación de *La feria*; entrevista citada varias veces aquí. Dice allí: «Es un libro que a mí me ha comenzado a gustar, porque al principio yo no lo estimaba —como le ha pasado a la mayoría de la gente». Estoy de acuerdo con usted, maestro Arreola, a mí *La feria* cada vez me gusta más, y espero que cada día encuentre más y nuevos lectores •

REFERENCIAS

- Eliana Albala, «Juan José Arreola: Fragmentos para el rompecabezas de un mundo que se perdió como las piedras», *Revista Iberoamericana*: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/.../4783>
- Juan José Arreola, *La feria*, en *Narrativa completa*, Debolsillo, Madrid, 2016.
- Gustavo Forero Quintero, «La novela total o la novela fragmentaria en América Latina y los discursos de globalización y localización», *Acta Literaria* núm. 42, 1 sem. (pp. 33-44), 2011: http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/6262/1/ForeroGustavo_2011_NovelaTotalFragmentaria.pdf
- Chris Harman, *Historia mundial del pueblo*, Akal, Madrid, 2012.
- Ximena Troncoso Araos, «La feria discursiva de Juan José Arreola», *Acta Literaria* núm. 27, 2002: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482002002700010

Juan José Arreola: los plurales poderes de la prosa*

[fragmentos]

SAÚL YURKIEVICH

HUMANA ANIMALIDAD

El *Bestiario* de Juan José Arreola no está exento de la tipología fundada por el *Fisiólogo*, ese bestiario de un anónimo naturalista griego que asocia cada animal con una idea cristológica. Aunque no subordina la zoología a la teología, entre los «Cérvidos» Arreola incluye al venado de san Huberto que porta la luz entre los cuernos, la cierva que amamanta a Genoveva de Brabante y el ciervo volador de Juan de Yepes. En pos de ese ciervo furtivo y vulnerado, Juan de la Cruz fue tan alto, tan alto que a la caza le dio alcance. También Arreola, que por momentos fusiona lo literario con lo fabuloso y cosmológico, aprovecha de las sugestivas confusiones del *Fisiólogo* (el *Physiologus Græcus* tan citado por Borges en su *Manual de zoología fantástica*) para hacer descender al unicornio del rinoceronte cuando se aparea con cierta variedad del venado. Arreola se complace en retomar la leyenda de que este armatoste zoológico, el rudimentario rinoceronte, ante una doncella se transfigura, se agacela, se vuelve sumiso y se recuesta sobre el regazo de una niña. El *Bestiario* de Arreola desciende remotamente de la *Historia natural* de Plinio y de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, pero no considera al león como emblema del evangelista Marcos. Lo mete entre los «Felinos», y aunque evoca a los mártires cristianos entregados a sus fauces, más bien lo desprestigia; lo considera un híbrido disparejo con su cabeza majestuosa y su cuerpo y alma perrunos, un aprovechador que vive a expensas de los otros cazadores, que devora restos de presas que no ha capturado. Según

* Publicado originalmente en *Obras. Juan José Arreola*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995. Edición de Silvia Eugenia Castellero.

Arreola, el león sueña con ser enjaulado y disfrutar así de una pensión completa.

Como en los viejos bestiarios, en el de Arreola el animal sirve como retícula de lectura de la condición humana. La representación oscila entre la transparencia y la opacidad de lo animal, entre la familiar inteligibilidad y la inescrutable alteridad. Como los otros bestiarios, éste asimila simbólicamente al animal integrando lo extraño e inquietante en un sistema significativo cuya referencia central es lo humano. Pero el animal puede también figurar lo sobrehumano (potencia portentosa del bisonte —«tempestad a ras del suelo por su aspecto de nubarrones»— o superación por los ciervos de nuestras categorías de espacio y tiempo porque concilian la inmovilidad con el movimiento) y lo inhumano demoniaco. Arreola suele alegorizar sustituyendo al hombre por animales que lo representan encarnando entidades morales; así, la hiena, depravada, voraz, necrófila y cobarde, es el animal que más prosélitos tiene entre los humanos. También, tal como ocurre con los bestiarios de amor (así en el de Richard de Fournival), los animales sirven para develar secretos de nuestro comportamiento erótico. En Arreola, sobre todo se libidinizan, así las gelatinosas focas, que son puro labio y lengua, o el genial ajolote, que es a la vez *lingam* y sirenita que menstrua.

Arreola transforma la colección de animales fabulosos del bestiario medieval en bestiario real. Opera paradójicamente como un naturalista científico a la manera de Linneo, a partir de un modelo descriptivo basado sobre todo en la observación. Tiende a caracterizar cada animal por sus rasgos específicos, y a la vez, a ponerlo en relación con los otros seres, a adjudicarle el lugar que le corresponde dentro del ordenado conjunto. Hace gala de erudición e inyecta a toda criatura una alta dosis de inflación literaria. En verdad sus modelos provienen de la tradición francesa del poema en prosa, y el mismo Arreola los indica en «Aproximaciones», una colección de traducciones suyas incluidas al final del *Bestiario*. Sus modelos son principalmente Jules Renard, Paul Claudel y Henri Michaux [...]

Obra de artifice, la prosa breve de Arreola está troquelada hasta resultar definitiva. Arreola estiliza como un clásico, con sintaxis clara y rigurosa, casi lapidaria. Compuesta de periodos segura, sabiamente articulados, busca equilibrar los pesos y establece la más armónica distribución de las partes. Prosa elegante, como la de Borges, su pa-

trono literario, es rítmica y eufónica, tiende al estilo alto, a una cierta prosopopeya. Arreola, en su *Bestiario*, trabaja con un léxico de cariz culterano, usa el idioma noble, palabras con prosapia. Sin recurrir ni a lo popular ni a lo rebuscado. Se propone ante todo depararnos una infalible felicidad verbal. Y lo logra [...]

Con los animales compartimos cualidades, algunas positivas y otras negativas. Con los osos podemos establecer amistosa liga merced a un común pasado cavernícola. Los osos nos enternecen: ninguna mujer rechaza la idea de dar a luz un osito. La llama, «afelpada, redonda y femenina», tiene un andar ondulante, bambolea sus ancas como una grácil mujer. Pero el avestruz recuerda el lado ridículo de lo mujeril, las feas damas que se empluman, esperpentos en minifaldas que se emperifollan con atavíos escasos y que descubren horrendas intimidaciones, deformidad, todo aquello —carnes envejecidas, flácidas, obesidades rollizas— que linda para Arreola con lo repulsivo. Ese fantasma morboso le produce un rechazo violento, un retraimiento por el pudor ofendido, por la miseria exhibida con lamentable desparpajo. No exagero. Arreola repudia las mujeres reales, las que se ajan, engruesan y estropean [...]

Arreola adopta en solfa el estilo de un naturalista de la Ilustración dieciochesca. Remeda, por ejemplo, al barón Georges Cuvier, al autor de *El reino animal distribuido según su organización*, remeda ese afán de justeza que hace alianza con una enunciación literaria. La metódica transmisión de conocimiento se conjuga con la galanura en el decir que impone un desarrollo armonioso y un final sumamente retórico.

No sólo la hiena es una desproporcionada mixtura, una lamentable cruza, un híbrido mal habido, también la foca parece un perro sin patas o una paloma desalada. Arreola la vislumbra como animal de forma no consumada, como a medio hacer, como gigante infusorio: «Criaturas de vida infusa en un barro de forma primaria, con probabilidades de pez, de reptil, de ave y de cuadrúpedo». Hecha de pasta lúbrica, se carga de latencias sexuales. La foca es primordialmente lasciva y sirve para que Arreola descargue su lujuriosa fantasía. «Las focas» motivan uno de los más arrebatados, de los más fabulosos escritos de *Bestiario*. El agua propicia esta ensoñación ondulante que todo lo ablanda. Arreola se entrega voluptuosamente a la dinámica metamórfica de esa materia fluida que envuelve por completo al ser invitándolo a sumergirse en su intimidad, a apoderarse de esa plasti-

cidad andrógina que sueña a la vez con el reposo amniótico y con el gozo de la penetración entrañable. Las focas son embebidas, licuadas por el agua que a la par se adensa, se vuelve viscosa, materia untuosa, cuerpo blando y húmedo: erógeno. El agua se transforma en cavidad bucal, en labios y lenguas que besan y lamen. Esa agua fundamental impulsa la rememoración *ab ovo*, anula toda delimitación o distingo corporales [...]

Pero las prosas de *Bestiario* son humoradas. Arreola contiene su lasciva lujuria, frena el impulso orgiástico que la libidinosa visión de las focas motiva. Se preserva de la alucinada caída en lo disoluto, de la entrega al extravío lírico. Primero, guardando (como yo) una sumamente sutil distancia irónica y contrarrestando la zambullida en el agua sexual mediante la contrapartida ridícula de las pobres focas amaestradas. Casi antropoideas, éstas adquieren a duras penas destrezas humanas: «soplan por una hilera de flautas los primeros compases de la *Pasión según San Mateo*».

El *Bestiario* de Arreola emula la unánime naturaleza que tanto singulariza como homologa, tanto diferencia sus especímenes en géneros, especies, tipos, familias, órdenes como los confunde. Arreola mezcla todas las concepciones naturales, la mágica, la mítica, la animista con la científica. A menudo adopta los tecnicismos de la biología moderna, mas no en sentido propio sino en el figurado, para caracterizar traslativamente a un animal que trata, como al ajolote o a las focas, como indecisa intersección con otros géneros o estadios zoológicos. La móvil visión no detiene ni fija una morfología, avanza y retrocede en la escala operando una activa interrelación biológica. Arreola sabe también combinar poéticamente la reciente versión científica con la ancestral visión analógica. Merced a ésta, los animales intercambian sus cualidades en una transitividad sin restricciones que nos remonta a la unanimidad del comienzo.

Las formas y caracteres son cambiantes. Los animales de Arreola son manifestaciones temporarias, inestables de la incesante Creación. El rinoceronte, bestia rudimentaria, torpe y cegatón, es una suerte de toro blindado con placas de cordobán, un estrafalarario ensamblaje de restos prehistóricos. El sapo hiberna como la crisálida; el horrible batracio que sale del fango se asocia así a la mariposa, paradigma de la gracia aleve. El carabao se aproxima por su estilizada estampa al reno y al okapí. El oso se sitúa entre la hostilidad salvaje del lobo y la sumisión servil del mono. Cuando la jirafa baja el cuello para beber, se

parece al burro. El hipopótamo es un buey inflado; su cuerpo, esa mole de arcilla original mal conformada, serviría para remodelar una nube de pájaros o un ejército de ratones. Esta relación de lo macro métrico con lo micrométrico en Arreola es de ida y vuelta [...]

«Insectiada» es el único texto de *Bestiario* donde la narración es enunciada por un relator colectivo, por los veinte machos de una especie, como los himenópteros, cuyas hembras matan a sus pretendientes. Aquí las hembras, robustas y crueles, han instaurado el despotismo femenino. Los machos temerosos abandonan a ellas los alimentos y escapan, hasta que les llega la época de celo. Las mujeres fatales despiden un perfume irresistible; los machos, embriagados y urgidos, saltan sobre la hembra, que aprovecha esa entrega para decapitarlos. Sólo copula con un último aspirante, al cual también asesina. Luego desova para reproducir en permanente proporción muchos machos víctimas y pocas hembras verdugos. En «Insectiada» los machos exponen su funesta suerte, describen el implacable mecanismo instintivo que los lleva a la frustración y a la muerte. El tono del texto es expositivo, más o menos objetivante, económico y sin énfasis. Para nada irónico, prima en él la impresión de inevitable fatalidad. Arreola humoriza y lo humaniza. Parece complacerse en invertir el orden falocrático, en identificarse con los machos que se inmolan para consumir el rito sexual, fundamento de la especie. Reconocemos en esas hembras tiránicas y perversas al arquetipo de la mujer fatal, no a la Gran Madre nutricia, la depositaria de todos los gérmenes, la que renueva y regenera el mundo, sino la de los juegos perversos, de las iniciaciones mutiladoras, la de los sacrificios. Nefastas mujeres lunares —Kali, Artemisa, Silene, Hécate—, las diosas bárbaras con un collar de cráneos alrededor de su cuello perpetran la castración simbólica. Las hembras de «Insectiada» son como las mujeres diabólicas de Barbey de Aurevilly.

AMOR MALDITO

La mujer obra en Juan José Arreola con pujanza fantasmática; es humor y es acicate permanente de su fantasía. Versátil e inalcanzable objeto del deseo siempre acuciante, siempre atizado, carnada que atrae y entrapa, ella, con obsesiva primacía, promueve las visiones eróticas de Arreola. El amador, ora embrujado, ora misógino, el empedernido mujeriego es alternativamente amo y esclavo, enfervoreci-

do y humillado, vigorizado y destruido. Con obsesiva insistencia, en situaciones y relaciones variables, Arreola convoca mujeres de toda laya, desde la idealizada hasta la escarnecida. Su galería femenina, integrada no por personalidades singularizadas sino por prototipos, va de la virgen a la prostituta, pasando por los distintos modelos intermedios, como si Arreola quisiese agotar imaginariamente todas las posibilidades de la experiencia amorosa. Evoca tanto el amor sublime como el libertino, tanto el ideal como el lujurioso, tanto el que enaltece como el que precipita en la abyección. Así, el autor asume literariamente —por interpósita persona, por intermedio de sus *dramatis personæ*— todos los papeles masculinos. Es el copulador lúbrico, posesivo, déspota, falócrata absoluto y obsoleto, el macho hiperpotente que impone a la mujer el completo sometimiento, que la convierte en hembra sumisa, siempre disponible para satisfacer los caprichos sexuales de su señor. Fabula sueños de omnipotencia masculina, revive los privilegios del sultán en su desarrollo donde puede abusar de sus favoritas hasta saciar toda apetencia lúbrica, liberar toda pulsión, ejercer una conducta sexual totalmente desembarazada de pruritos psicológicos o morales; profanar, violar, mutilar y hasta sacrificar a la aquiescente presa de su deseo. Arreola consigue así dar curso a la ultranza erótica, a la jubilación visceral y sangrienta, moderada sólo por un humor paródico que desdobra el sentido y torna relativos los signos. El amor responde a instintos feroces, resulta una liturgia bárbara, mutuo martirio. La pareja contiene en encarnizado combate. Libra la ancestral guerra de los sexos, consume el atávico, el orgiástico paroxismo de lujuria y de muerte. Pero este predominio del varón abusivo a menudo se revierte por imperio de la mujer fatal que arrebató el poder al macho cautivándolo y avasallándolo. Es ella ahora la vampiresa, la veleidosa, la promiscua, que lo tiene a su perversa merced. Sobreviene entonces el reinado de Hera, de las amazonas, de las cazadoras protegidas por voraces mastines, de las castradoras, las de la vagina dentada, aquellas que se sirven del macho, que lo extenuan y exterminan [...]

En el imaginario de Arreola subyace la visión bíblica; la mujer es causante de rebajamiento de lo espiritual a lo sensual y a lo sexual de regresión atávica, de vuelta a lo instintivo, a lo animal. Tema preponderante en sus escritos, la relación de Arreola con la mujer es fatal, por lo inevitable y cambiante, está signada por la necesidad y el recha-

zo. En ella, reclamo, exaltación y abominación se mezclan, eterna búsqueda y eterno enredo.

Admirador reverente, Casanova inveterado, amante dolido, macho en constante celo al asalto de cualquier hembra, seductor y seducido, verdugo y víctima, Arreola vislumbra y encarna todas las ocasiones, fases, estados y mutaciones del hombre que se une a una mujer. Da cuenta de todas las variantes de la por fin limitada combinatoria amorosa. Se remite al comienzo de los comienzos, al repliegue fetal, a la inclusión del hombre en el cuerpo materno, a ese sueño de reposo protector en la uterina molicie generadora. En «Tú y yo» (*Bestiario*), Arreola se remonta a «las densas aguas de la maternidad», a la placentera flotación amniótica, al vínculo placentario de un Adán aún no expulsado del vientre paradisiaco. Pero el hombre se caracteriza por su perpetuo descontento, que lo condena a la incesante búsqueda de su complementaria para satisfacer un deseo insaciable en continuo desplazamiento. Acosado de nostalgia prenatal, substituye la completa inclusión en las Venus paleolíticas (las pródigas de mamas, grupas y abdomen portentoso) por una introducción vaginal. Mientras la Eva primigenia se entrega al gozo sexual y a la gustosa procreación, el hombre toma a su cargo empresas de progreso, elaboración de cultura libresca, juego con sofisticadas abstracciones. Mientras ella es la encarnada, él se desencarna, pero no puede prescindir de su otra mitad. Su incompleta constitución anatómica lo conmina a la urgencia sexual, a acoplarse con aquella que conjuga los poderes de la amante y de la madre. No obstante, en las fábulas, ejemplos, parábolas o apólogos de Arreola la pareja queda siempre mal parada. Una de las cláusulas de los «Cantos de mal dolor», o cantos del amor doliente, reza: «Cada vez que el hombre y la mujer tratan de reconstruir el arquetipo, componen un ser monstruoso: la pareja» (*Bestiario*). En «*In memoriam*» (*Confabulario*), el Barón Büszenhausen, al no hallar en su mujer apetecible y áspera la deseada satisfacción sexual, dedica treinta años de su matrimonio con la perfecta y fría casada a redactar una voluminosa «Historia comparada de las relaciones sexuales». Esta obra deja entrever su penoso proceso de sublimación, el pasaje del ardiente lecho conyugal a la reclusión en el gabinete del cenobita historiador. Su erudito libro trasunta un trasfondo de extravío y de zozobra, sueños voluptuosos y complejos ocultos. Frustrado por la indiferencia de su mujer, falsa paloma de Venus con alas de murciélago, el barón conclu-

ye que el matrimonio se impuso antaño como castigo a las parejas que violaban el tabú de la endogamia. Mientras los demás se entregaban a los deleites del amor libre, los culpables sufrían el tormento de la intimidad absoluta. Sólo a aquel que pretendía la posesión exclusiva de una mujer se le condenaba a saciarse de ella y a soportarla eternamente. Arreola coincide con el Barón de Büssenhausen en el considerar el matrimonio como un ejercicio masoquista o neurótico. Al estrechar de tal modo los lazos, los cónyuges se someten a un roce continuo que los pule para adecuarlos o los reduce a polvo. Así el barón, alma porosa y caliza, fue pulverizado por el cuarzo de la baronesa. Toda relación entre una mujer y un hombre remeda modelos primordiales y remite a los albores de la humanidad, a los mitos del remoto origen de nuestra especie [...]

Los modelos por estas prosas presupuestos son las cortes de amor de la poesía trovadoresca, la Beatriz de Dante y la Laura de Petrarca. Ese amor no requiere el consentimiento y el contacto con la mujer venerada. Le basta de tanto en tanto una ardorosa contemplación, basta emplazarla como construcción imaginaria, para nada sujeta a la confrontación con la mujer real, basta forjarse una imagen en la que todo condiga con las bondades que de la amada se requieren. Basta la deleitosa evocación, la complaciente, la completa posesión que sólo se logra por vía fantásmica, mediante ese sustituto espectral, mediante esa figura refleja que la literatura proyecta. Y si no se consigue consumir tales fantasiosas nupcias, queda el recurso regresivo de re-instalarse en la primera experiencia de amor pleno, volver por la rememoración al mundo enteramente favorable, el amor incondicional de la madre [...]

Merced a la prematura muerte de Beatriz, Dante, liberado de atadura corpórea, de cotejo con lo visible y tangible, pudo sin retaceos ejercer su amor sublime, alcanzar por esta mediadora entre lo terrestre y lo celeste una excelsa beatitud. Pero la mujer real no suele corresponder a los requerimientos y expectativas de quien por ella suspira. La visión del amor que comunica Arreola es a menudo la del mal amado, la del dolido; es escéptica y comporta casi siempre decepción. En «De cetrería» (*Bestiario*), mediante la fábula del gerifalte que arrebató al palomo su anhelada paloma, Arreola da cuenta del desconsuelo de aquel que idealiza en exceso a una mujer mientras ésta se deja seducir por un galán activo, por un Don Juan autosuficiente y

vulgar que abusa de su labia y usa recursos remanidos para engatusarla. En «Teoría de Dulcinea» (*Bestiario*) propone una confrontación entre amor quimérico y amor carnal; se trata aquí de Don Quijote que prefiere a la Dulcinea de su fantasía en lugar de la mujer corpórea, una campesina de carne prieta, rozagante y olorosa, que lo busca y con insistencia se le ofrece. Delirando en pos de brumosos fantasmas femeninos, el caballero andante ni se percata de la presencia solícita de su carnosa vecina. Imposible, según Arreola, es conciliar mujer ideal con mujer real. La solución para los desengañados es congregarse en comité y suspender definitivamente toda búsqueda de la perfecta complementaria, de esa mujer capaz de subsanar las carencias fundamentales del hombre. En caso de obstinación, ese comité propone reemplazarla por personajes de ficción, por los gozos traspuestos que las bellas criaturas de la literatura nos prodigan. Otra solución intermediaria consiste, como lo explica el «Anuncio» de *Confabulario*, el procurarse una muñeca Plastisex tamaño natural. Cada comprador elige entre las famosas bellezas del pasado y del presente, todas disponibles, la de su predilección. Esta mujer artificial es un robot indeformable de cuerpo mórbido y caldeado que posee un himen, que late, respira, transpira, emite gamas de olores, segrega gustosa saliva, tiene reacciones de acogida y de rechazo. Ella procura placeres eróticos —besos de leche y miel, de oporto o de benedictine—, estéticos —conserva siempre la tersura y la lozanía—, y es mucho más económica que una esposa común. También se puede recurrir a la solución radical de «Para entrar al jardín» (*Palindroma*). Consiste en llevar a la cama, mediante besos y caricias oportunas, a la mujer amada que amenaza con abandonar el hogar y cuando, mimosa y sumisa, está a punto de caramelo, estrangularla. Luego se le momifica sin embalsamamiento previo, envolviéndola con una banda ortopédica y untándola con laca. Después se construye a la entrada del jardín un encofrado, se le llena de cemento y se sumerge el cuerpo en el concreto fresco. Se instala encima un lingote también de cemento que sirve como umbral y con teselas de mosaico se escribe el acostumbrado *Welcome* [...]

En amores, el hombre es a la vez victimario y víctima: es como «El rey negro» (*Bestiario*), que juega al ajedrez y que en algunas ocasiones sacrifica las piezas mayores por un peón femenino, y en otras sacrifica a la dama o a la reina. Es alguien que, por su inconstante cariño y por

su continua sed de nuevas excitaciones, se mete en inextricables enredos, en situaciones peligrosas. Planea una vida que no domina y es a su vez dolorosamente descartado. De tanto jaque mate que sufre, bueno sería que escarmiente y que abandone el juego. Haga lo que haga, el hombre está siempre sujeto a sus contradicciones, está siempre colocado entre la disyuntiva de hablar o comer, entre discurrir o practicar, entre escribir o fornicar. No puede librarse de su conciencia conflictiva, quitarse los complejos, exonerarse de su arraigada culpabilidad. El amor lo descoloca, lo disloca, lo disocia, lo atribula y lo aliena. Arreola hace frecuentes alusiones al psicoanálisis, con el que polemiza y somete a un divertido y corrosivo tratamiento irónico, revelador de un desencantado conocimiento de la doctrina y de una crítica acerba a sus virtudes terapéuticas. En «*Casus concientiæ*» (*Bestiario*), el paciente comparece ante su analista, ese confesor laico que remite toda trabazón psicológica a esquemas de relaciones arquetípicas; pero lo que se transcribe en su confuso monólogo interior, la versión esquizoide de un amor delirante que llega al extremo paroxismo de ultimar —¿real o simbólicamente?— a la mujer amada. Se trata, como es frecuente en Arreola, de un triángulo sentimental, de alguien que, martirizado por un irredimible remordimiento, busca autodestruirse atribuyéndose el crimen, primero como ejecutor efectivo, luego como involuntario agente de un poder atávico. Los papeles de victimario y víctima son reversibles, nadie sabe alternativamente quién es o todos somos pastores y cazadores, abeles y caínes que enmascaran su condición e intercambian su culpa. Los personajes de Arreola manifiestan el lado misterioso del alma humana, revelan ese confuso revolvimiento de la vida psíquica, esa íntima, intensa y férvida mezcla de fuerzas en pugna. Nadie puede arreglar su existencia. En el hombre, según Arreola, el contrasentido y el conflicto son connaturales innatos [...]

En la guerra de amor, el hombre suele ser vencido. La relación amorosa, según Arreola, produce a la par deleite y desastre, comporta embriaguez y cataclismo. El amor desquicia y desbarata. Arreola está atraído por las relaciones triangulares, por ese intrínquilis sentimental del matrimonio interferido por un amigo del marido que seduce a la mujer. Así sucede en «El faro» (*Confabulario*) y en «La vida privada» (*Varia invención*). En «El faro», para condensar y espesar el embrollo, el trío vive recluido. Genaro, el marido, cuenta chistes de

cornudos y condesciende a la infidelidad de Amelia, su esposa. La complicidad de Genaro torna más turbia, más pesada, la relación de los amantes. El marido facilita los encuentros. La pareja deja de ser clandestina; no goza ni de la dignidad trágica de la culpa ni de la excitación de lo clandestino; entra en una suerte de rutina matrimonial. En ese trastrocamiento de la aventura riesgosa en costumbre doméstica reside la diabólica venganza del marido desairado. La mujer degrada al hombre, lo envilece, lo mutila. El máximo horror del hombre proviene de la pérdida de su potencia sexual. Abandonado por la mujer insatisfecha, se vuelve sabino; asiste inerme al rapto de las sabinas por los bárbaros romanos. Débil y decadente, no puede enfrentar a los vigorosos y aguerridos violadores. O es alegóricamente castrado por la Salomé o la Judith que descabezan al hombre. Queda así reducido, como Urías el hitita, a la humillante condición de *voyeur*, el fisgón de coitos ajenos. O se rebaja aún más a convertirse en eunuco blandengue y servil. En «Epitalamio» (*Bestiario*), la pesadilla de la castración se consume. La amazona asalta a los varones, los viola y luego les secciona el falo: «Como un leñador que... siega de un tajo el tallo de la joven palmera». Convertido en esclavo doméstico, el castrado asiste a los embates eróticos de su mujer con otros amantes. Ellos, los potentes, se pueden dar el lujo incluso de desdeñarla. Por las mañanas, el eunuco cornudo descubre las trazas de los excesos a los que se libra su amada, y le toca el peor papel, el más humillante: volver en orden la alcoba, asear la escena de esos amoríos que le están definitivamente vedados.

MÁS ALLÁ DE LA LETRA

Más que una propensión metafísica —como la de sus modelos: Kafka, Borges—, Arreola suele infundir a sus escritos cierta dimensión teológica. Ella dimana de su fe y de su inquietud religiosas. Arreola está moral e imaginariamente penetrado por sus orígenes católicos, está modelado por su educación doctrinal. Sujeto luego a una formación de intelectual ecuménico, a influencias cosmopolitas, al embate de la modernidad y al ejercicio de la conciencia crítica, ese imaginario cristiano se adentra y arraiga en su fantasía; constituye el humus de su fabulación literaria.

En Arreola, lo carnal, la imaginación encarnada o la carnadura afantasmada, la presencia demandante del cuerpo en perpetua pugna

con el alma, ejercen tal presión que le impiden abstraerse en aras o en alas de lo inmaterial. Amor maldito en tanto plaga, llaga o lacra —siempre con intensa marca sensual, sexual—, no tolera ser sublimado, despojado por completo de su deseante consistencia, de su insaciable sustancia. El imaginario de Arreola está conformado pero no confortado por su originaria educación católica; por el Niño que lacta del seno níveo de la Virgen, por santos lacerados y sanguinolentos, por pomposos oficios y estremecedora liturgia, por beatíficos que acogen e indultan y por satanes que tientan con gozos lascivos, por mujeres perdidas que atraen por su pecaminosa lujuria. Demasiada potencia mítica está en juego como para espiritualizar o filosofar en abstracto.

Nacido en Zapotlán, el día de san Mateo Evangelista, su infancia coincide con la Revolución Cristera, que convulsiona con violencia la zona de Jalisco. De familia devota, sobrino de curas —como Ramón López Velarde— y de monjas, recibe instrucción religiosa y se le infunde una profunda unción. Un entrañado repertorio de imágenes pías sufren luego la confrontación por las aportadas por las primeras e igualmente impresionantes lecturas profanas: las de un poeta maldito, Charles Baudelaire; un poeta panteísta, Walt Whitman, y los dos forjadores de su gusto, Giovanni Papini y Franz Kafka.

El sentimiento y la dimensión religiosos se revelan en Arreola no tanto como señas en superficie sino como trasfondo esencial, como factor de insatisfacción, la del apetente de iluminación desalentado por el lamentable espectáculo del mundo. Arreola expresa su desilusión entre los hombres que pervierten sus dones, ante la mezquina e hipócrita máquina social. Así, suele ceder a un pesimismo irónico, por momentos irreductible, negando a la humanidad toda perspectiva de redención; suele caer en un pesimismo apocalíptico. Y a la vez, esa degradante condición del género humano, esa desoladora medianía entregada sumisamente a perpetuar las vacuas convenciones, esa manipulación de las conciencias por el sistema unificador de la sociedad masiva —la de los hombres maquinales en la tierra baldía—, ese acrecentamiento del poder de destrucción parecen motivar en Arreola un reforzado anhelo de gracia, una sed de ser en lo trascendente, un reclamo de fe, un llamado a Dios. Su propia situación, tal como sus escritos lo reflejan, la del carente fundamental, del ser escindido, tironeado entre convicciones, sentimientos y apetitos contradicto-

rios, la constancia de la falibilidad, de la precariedad humana, la conciencia de culpa, ligada, más que a la constancia del pecado, a la noción de caída, del irredento que no consigue establecer con Dios una adecuada relación, genera en las honduras de su atribulada psique un anhelo de supremo rescate, de salvación misericordiosa. Arreola es por fin un heterodoxo, en el sentido original del término, un disconforme con la doctrina eclesiástica, que toma frente al dogma las libertades que su fantasía le dicta. Se sirve del repertorio bíblico, de la leyenda áurea y de la teología en tanto materias literarias, como un fabulador que arbitra a su guisa sus ficciones. Juega con la patrística y con la hagiografía; concibe con la historia sagrada otras versiones, otras invenciones [...]

Arreola es vehemente; dota a sus personajes de una animación barroca, arrebatada, quevedesca. Se identifica con ellos a partir del relato en primera persona que permite una inmediata transferencia intersubjetiva, que confunde los yoes, el del emisor con el del emitido. De ahí que cuando trata lo religioso procede como con lo amoroso, metiéndose casi de lleno en la cosa. Este «casi» que atenúa la entrega de una persona se debe al humor con que también aborda lo divino (¿humor kafkiano?, ¿humor judaico?). El humor relativiza, desdobra, torna el decir reversible. No comparte con la unción reverente o es la suprema ironía, otro modo de hablar de aquello que inconmensurable se enseñoorea, aquello que por su magnánima magnitud escapa al decir, lo anonada.

Dos prosas en *Confabulario*, «El converso» y «El silencio de Dios», dan cuenta cabal de esa religiosidad que a través de ciertas ficciones a la par fabula y se busca. En «El silencio de Dios», ante el vacío inexorable, un hombre que naufraga por falta de derrotero, un alma que se extravía porque ignora las claves de la vida, dice su desamparo e inquiera acerca de su condición y de su destino. Sujeto al vértigo de la incertidumbre, comprueba su impotencia para hacer el bien por falta de destino o porque una tendencia innata lo desvía y desbarranca. Con maligna perspicacia, su demonio íntimo lo hace caer en tentación. Todo lo mejor de sí mismo es desvirtuado por ese diablo que conoce a fondo a su víctima, le inyecta pensamientos perversos y le sabotea la existencia. El diablo nos desdobra, nos pone en discordia: «No hay salvación. En nosotros», como indica Arreola en «Telemaquia» (*Bestiario*), «se está perdiendo la partida. El diablo juega ahora las piezas blancas».

Este ángel extraviado, lastrado por el maligno, esboza su biografía moral. Además de los nefastos influjos luciferinos, de meterse el diablo hasta en los sueños para volverlos angustiosos y crueles, están los intermediarios que se interponen entre Dios y sus criaturas, que juzgan y regentean los actos ajenos. Arreola discute a los clérigos esa delegación de poderes, como el de la confesión, que los autoriza a absorber o condenar al confeso. Según «*L'Osservatore*» (*Bestiario*), la Iglesia monopoliza venias, penitencias y salvaciones; comanda la conducta de sus feligreses pero ha perdido las llaves de san Pedro. Y el cielo no puede abrirse con gonzúa. En «Sinesio de Rodas» (*Confabulario*), Arreola reseña la concepción de este heterodoxo para quien los ángeles moran entre nosotros y son «concesionarios y distribuidores exclusivos de las contingencias humanas». Ellos tejen la trama de la vida. Entre la inextricable urdimbre, ellos ven la figura unificadora. Mientras traen y llevan «voliciones, ideas, vivencias y recuerdos, dentro de un cerebro infinitamente comunicable», ellos ven cómo se urde la historia del mundo [...]

Aunque atenuada por el humor que establece una distancia irónica, que aligera lo grávido y atempera lo pesaroso, la visión del mundo de Arreola comporta un lúcido pesimismo; considera que la discordia, el desconcierto y el desamparo constituyen la condición misma de lo humano. Arreola se manifiesta como hombre de su tiempo, como habitante sin esperanza de un mundo amenazante en una era catastrófica. Como otros escritores coetáneos, también Arreola trasunta el ser endeble y fisurado, esa angustia existencial que concuerda con la tónica literaria internacional que inspira a la mejor literatura que por entonces se concibe [...]

La fe está sometida por Dios a un código de conducta, a una legislación jurídica-religiosa; es objeto de constante vigilancia, de control y cómputo de acciones, de circunscripciones estrictas y de sanciones que punen cualquier desacato. Los ángeles más que protectores de las almas, son los rudos guardianes del sistema. «Una de dos» (*Bestiario*), titula Arreola a su versión de la lucha de Jacob con el ángel (Génesis 32, 25-32). Se trata de una pesadilla. Como en el texto bíblico, el ángel es un forzudo, aquí con bata de boxeador. Después de jugar juntos, de vomitar ambos en el cuarto de baño, el fortachón intenta estrangular a su compinche. El combate parece a muerte y es a la vez pelea brutal y enfrentamiento metafísico, un examen a fondo en el

que se ponen a juego perspectivas de salvación o de pérdida. El agredido consigue por fin zafarse de las manos que atenazan su garganta haciendo cesar su sueño. Una vez despierto, conserva las magulladuras y tiene la certeza de disfrutar de una tregua en esa pelea que de antemano está perdida. Este ángel es lo contrario al ángel de la guarda. Ángel exterminador, ejecuta una sentencia. «Una de dos» es una psicomaquia, una dramatización de instancias íntimas. La pelea se libra en sueños contra la muerte. La disyuntiva es vida o sueño. Este estrangulamiento atañe a la suerte o al destino por fin adversos. Toda resolución del conflicto resulta precaria. Despertar implica un aplazamiento, una salvación pasajera [...]

En «Pablo», Arreola emplea magistralmente sus recursos humorísticos de descendimiento de lo excelso a lo manido; usa un tratamiento ambiguo del sentido que lo vuelve reversible, oscilante entre lo serio y lo cómico; establece una distancia o deslinde irónicos que mantienen a raya la exaltación o el apoderamiento anímico; opera una delicada caída en el ridículo para ofrecernos la parodia de una experiencia mística. A través de esta fábula, da cuenta de su conocimiento teológico, de sus propensiones y preocupaciones religiosas, de su crisis en la relación de la fe y la trascendencia, del influjo que en él ejerce el misterio de lo divino. Estas parábolas humorísticas provienen sin duda de un insatisfecho buscador de Dios [...]

A MUNDO PLURAL NOVELA CORAL

En su novela única *La feria* (1963), Juan José Arreola se propone narrar nada menos que la vida de Zapotlán, ciudad de donde es oriundo. La vigencia de este lugar originario está clara y cariñosamente indicada en «De memoria y olvido», el esbozo autobiográfico que prologa *Confabulario*: «Yo, señores, soy de Zapotlán el Grande. Un pueblo que de tan grande nos lo hicieron Ciudad Guzmán hace cien años. Pero nosotros seguimos siendo tan pueblo que todavía le decimos Zapotlán» [...]

Para recuperar con la escritura ese diverso mundo pueblerino, Arreola pone en juego una estructura caleidoscópica. Yuxtapone microsecuencias que alternativa e intermitentemente dan cuenta (o dan cuenta) de historias ora individuales ora colectivas, de pasados que convergen en el presente y sobre él inciden, de acaeceres paralelos y coetáneos que se interceptan y entraman. Con este archipiélago narrativo, mediante la constante variación de locutores y de enfoques, recu-

rriendo a versiones complementarias y contrarias, Arreola se propone representar la compleja y móvil, la dispar y simultánea realidad de Zapotlán, ese referente omnicomprendivo que establece la ligazón novelesca. Quiere revivir el mundo oriundo, la ciudad natal como lugar de procedencia y la pertenencia raigales, como comunidad multiforme, como vívido mosaico constituido por varios grupos étnicos, culturales y sociales en confrontación y en simbiosis. Para ello imprime al relato ese movimiento cambiante, simultáneo y contrastivo de las historias parciales, públicas o privadas. Ellas transcurren sincrónica o diacrónicamente ligadas por el acontecimiento que les asegura cierta conexión y continuidad: la celebración de la festividad de san José, patrono de Zapotlán. Este ensamblaje de heterogéneos fragmentos va proyectando la figura englobadora, una representación dinámica y abierta de esa a la vez peculiar y paradigmática ciudad provinciana. El montaje no consume los engarces, deja laxa la concatenación porque lo real para Arreola es este cúmulo relativo e inestable de coexistencias disímiles, de aleatorias convergencias; es esta discontinua interacción de pasado que liga y presente que desliga.

El núcleo argumental, factor de la amalgama, es la feria de Zapotlán, la función consagrada al santo patrono. La novela nos remite al origen más remoto, a la historia eclesiástica, a la instauración del culto católico a José de Nazaret; da los antecedentes de la elección de san José como protector de la ciudad, el juramento de fidelidad al patrono y su coronación; relata los preparativos de la fiesta, indica el papel de cada participante, cuenta el desarrollo y el cierre. Al término de la celebración concluye la novela. Zapotlán obra de marco, encuadra el microuniverso narrado, constituye la tácita circunscripción que delimita el espacio sobre el cual el relato se asienta y el nexo entre la pluralidad de historias que la novela urde. Zapotlán es el personaje omnipresente de esta galaxia de signos. *La feria* carece de capítulos y de subtítulos; se organiza como incesante sucesión de secuencias de muy diversa extensión (desde tres líneas a tres páginas). Está así sujeta a corte y variación continuos. A fin de insumir al lector en un juego de partidas simultáneas —Arreola es un ajedrecista avezado—, escasas son las indicaciones orientadoras. La novela opera como obra abierta de trama laxa, con múltiples hilos narrativos entrecortados e interferidos por secuencias autónomas. Éstas actúan como apartes o como fragmentos nómades, flotando a la deriva en el intermitente y

mudadizo flujo novelesco. Novela polifónica, multiforme, pluricéntrica, *La feria* impone al lector constante cambio de dirección, de foco y de dimensión. La figura estallada y la escritura variable acentúan la impresión de mezcla en continuo desplazamiento y de totalidad desbordante. La estructura de mosaico móvil, activada por los contrastes simultáneos, propone una visión unanimita. Este ensamblaje de segmentos dispares de ritmo quebrado y de articulación fracturada; sin nexos de relación explícita, funciona a la manera del *collage*. Formalmente, *La feria* emparenta con *Rayuela* de Julio Cortázar, esa otra muestra magistral de la estética de la fragmentación, de la discontinuidad y de la disonancia. Ella también data de 1963 [...]

En sucesivas idas y venidas, mediante un hábil juego de progresiones y de retrospecciones parciales, Arreola rememora el pasado de Zapotlán a partir de su fundación, y consigna todos los precedentes de la consagración de san José. Esa cronología revuelta, con su articulación a saltos, va aportando hasta los antecedentes más remotos, desde la historia evangélica del carpintero de Belén, reseñada por algunos de sus hijos, desde la historia litúrgica del relativamente reciente culto a este santo hasta la historia local de su veneración. Arreola capta el presente de Zapotlán siempre con amplia perspectiva de pasado. A la par que representa humorísticamente una anacrónica actualidad aldeana, infunde a su materia narrativa ese espesor histórico propio de toda realidad mexicana. Su novela pone en escena los variados factores que intervienen en la organización de la fiesta —instancias del clero, instituciones oficiales, asociaciones civiles—, revela actitudes y acciones de los participantes de distinta extracción para mostrar cómo se articula y cómo funciona el contexto social de Zapotlán el Grande, segunda ciudad de Jalisco y otrora capital del estado [...]

*A menudo innominados, los personajes monologan
o dialogan ocupando las breves secuencias, escenas
o partes cuyos locutores cambian sin cesar. Obran
en suma como pueblo, como representantes típicos
de la pequeña humanidad de Zapotlán.*

El otro hilo que cruza este entramado novelesco desde el principio hasta el final es la historia de los indios del valle de Tlayola o Tzapotlán y de su antiguo litigio por la tenencia de la tierra que fue originariamente de su propiedad. Con esta historia arranca *La feria*, y con la fundación de Zapotlán comienzan los pleitos entre encomenderos y comunidades indígenas desposeídas y reducidas a condición servil. Arreola hace oír las protestas de Francisco de Saavedra, quien denuncia los apropiamientos indebidos que los españoles perpetran quitando a los indios con trampa o a la brava sus tierras comunales. Arreola recapitula este litigio perpetuado a lo largo de toda la historia de México, a partir del mandato del rey que autoriza en 1583 a Agustín Hernández a montar caballo con aperos, vestir a la española y desplazarse con libertad [...]

Arreola enfoca la feria como el nudo de una comedia humana que involucra a sus distintos personajes y que pone en evidencia los conflictos movilizados de la acción novelesca [...]

A menudo innominados, los personajes monologan o dialogan ocupando las breves secuencias, escenas o partes cuyos locutores cambian sin cesar. Obrar en suma como pueblo, como representantes típicos de la pequeña humanidad de Zapotlán. En torno de algunos de estos personajes, Arreola teje historias adventicias, separadas de la principal, de las alternativas propias de la feria. Una de las más extensas y mejor delineadas es la del dueño de una zapatería, negocio que descuida para meterse de agricultor. Dada la novedad, la excitación y el riesgo de la nueva empresa, este improvisado campesino lleva un diario donde, en un estilo escueto, bastante objetivo, tipo manual de instrucciones, consigna todas las operaciones concernientes al cultivo de maíz, desde la contratación del mayordomo y de los peones que integran la cuadrilla, hasta la fiesta del acabo con que culminan las tareas de la plantación y arreglo de las milpas. Este diario del agricultor tiene carácter más bien técnico, por la precisa y concisa descripción de las labores del campo —limpia del terreno con guango, machete corto y ancho; deslome, cruce y ralladura de la tierra; siembra, escardas primera y segunda—; pero termina en estampa costumbrista con la sabrosa crónica de la fiesta final. Para esta ocasión se ornamentan las yuntas de bueyes y en este festejo se entona a coro una acción de gracias, se tiran cohetes, se chacotea, se bebe, se come y todos cantan borrachos. Después de tantos tecnicismos, el negocio de la

siembra concluye con un fracaso y el zapatero no puede volver a sus zapatos porque hasta su zapatería pierde.

Otro diario lo lleva el joven aspirante a escritor que se enamora de una niña. La ve por vez primera por la única ventana de una casa situada en una calle sombría. Ella vive con su mamá y estudia para modista en una academia de costura. Después de un largo asedio, accede a ser novia pero en secreto. Por fin, la niña vuelve a Colima, de donde su familia proviene. Esta partida frustra al joven, que se duele de sus decepciones sentimentales. Escritor en ciernes, su diario oscila entre la expresión corriente y cursi de un jovencuelo en confesiones de amor y cierta voluntad de estilo, que no sale de lo remanido. Arreola, como es su propensión y hábito, pone aquí en juego el humor paródico. Hábilmente maneja, y en justa dosis, estereotipos culturales y lingüísticos incurriendo gustoso en los efectos *kitsch*. Otra historia adventicia, fragmentada, intercalada en *La feria* y desgajable del conjunto es la picaresca de María *la Matraca*. Rentista, ella provee de cera de sus panales a don Fidencio, el fabricante de velas. Esta vieja urraca aprovecha toda circunstancia para enriquecerse. Cuando en Zapotlán se instituye la zona de tolerancia concentrando a todas las prostitutas en la calle de Lerdo, María *la Matraca* les alquila cuartos que ha arreglado al efecto. Con tierna gracia, Arreola revive las tragicomedias de este submundo prostibulario: la de *la Gallina sin pico* en quien, mientras baila, se posa una mariposa negra y enseguida la sacan muerta; la de Paulina, que queda embarazada y se envenena con estricnina y procura morir antes de parir al hijo. Luego la velan, como es costumbre en los burdeles, con vestido prestado por muchacha honrada. Está también la famosa Concha de Fierro a quien por fin, después de muchos empeños, desvirga el torero Pedro Corrales. Tales estampas de la mala vida se complementan con la comidilla que ellas motivan en el pueblo y con las historias de amores indebidos, como la de Chayo, la hija de don Fidencio, desgraciada por Odilón, hijo de Abigail, prototipo del charro bravucón y mujeriego. El Zapotlán de Arreola es como un gran guiso criollo donde las hablas y las habladurías se cuecen mezclándose en constante hervor.

Todos los grupos sociales, todos los estamentos y oficios cuentan con un personaje representativo, como ese médico que interroga a sus pacientes sobre lo que poseen para ajustar sus honorarios a cada peculio. También aparece una esfera de burguesía liberal algo más

moderna y con aspiraciones de cultura. Pero el Ateneo Tzapotlatena a duras penas intenta animar una actividad cultural con invitados ilustres, como el poeta Palinuro, que se emborracha y se duerme, o el historiador de Sayula, que abrumba a su auditorio con una interminable lectura; ella por suerte cesa, de golpe, merced a un oportuno apagón. Dentro de este ámbito irrumpe la coqueta Alejandrina, poetisa de Tamazula. Llena de lentejuelas y de chirimbolos, con sus frases halagadoras y su perfume almizclado turba a todos los hombres del ateneo. Patrocinada por una marca de automóviles, aprovecha de sus giras para vender dos productos de su creación: el libro de versos *Flores de mi jardín* y una crema a la que debe la belleza de su cutis. El programa del Ateneo culmina, durante la feria, con la celebración de unos Juegos Florales. Cuentan con público escaso y el poeta local obtiene el tercer premio.

El protagonista de *La feria* es sin duda Zapotlán el Grande. La novela obra como personificación de conjunto que al incluir en su seno a cada personaje lo vuelve complementario partícipe de una realidad colectiva. Arreola trata a sus personajes como piezas del gran rompecabezas; no le interesa singularizarlos ni física ni psicológicamente. No ahonda en ellos, porque apunta, como Dos Passos, al variado desfile, al muestrario que proyecte lo supraindividual, la ciudad en acto. *La feria* es un teatro de variedades. Por sus páginas pasa todo el mundo de Zapotlán. Esto corresponde al propósito narrativo de su autor: revivir el totilimundi o proyectar el cosmorama de su ciudad natal. Más que galería de personajes —como puede serlo la novelística decimonónica, la del realismo exhaustivo de Dostoievski o de Pérez Galdós—, *La feria* es coro de voces, populosa polifonía. Por eso en ella la lengua tiene importancia fundamental. Arreola delega en sus múltiples locutores la enunciación del relato; cada uno lo narra con su voz y a su manera. La caracterización más marcada es la idiomática. Con discreción, sin caricaturizar, Arreola connota las variantes del español de Jalisco. El habla de cada relator resulta así genuina. Continuos cambios de motivo y de modo de enunciación dotan a *La feria* de una estimulante movilidad; la convierten en lo que aspira a ser: un activo microcosmo de coexistencias disímiles y a la vez completivas •

Juan José Arreola y el teatro

VERÓNICA LÓPEZ GARCÍA

Escuchar a Juan José Arreola era una tarea compleja y placentera a la vez. Las descripciones de piezas artísticas de la antigüedad clásica, así como las recreaciones de pasajes literarios que hacía en sus conversaciones, fueron siempre prodigiosas. Además de ofrecer una literatura exquisita, sorprendente y eficaz en su brevedad, Arreola dejó en la memoria de quienes lo conocimos encuentros memorables en los que sus disertaciones lo llevaban a recorrer una paleta temática casi infinita que demandaba toda la atención.

Pensar en Juan José Arreola es reconocer a un actor formado. Arreola, además de un gran escritor, fue un dandi erudito y locuaz, un caballero que honraba el castellano en cada frase, un declamador perfecto que entendía el verso barroco, el neoclásico y el modernista, creador además de su más grande personaje, él mismo, a quien supo interpretar con dignidad, a pesar del abuso que hizo la televisión de su imagen.

En 1993, en la Universidad de Granada, Arreola participó en el seminario «El intelectual y su memoria». Aquella sería una más de sus luminosas apariciones públicas. En ella, y para solicitar la comprensión de los asistentes por su proclividad al monólogo, Arreola compartió que el peor chasco de su vida se lo llevó al poner una de las cintas en las que registró un encuentro con Jorge Luis Borges y en la que no pudo escuchar el tímido acento bonaerense. «No dejé hablar a Borges. Lo digo no como ostentación, sino como una vergüenza y una confesión pública de un gravísimo defecto que me dio la actuación dramática».

El ejercicio que Arreola más practicó en su vida fue el que él mismo llamó «artesanía del lenguaje» y que probablemente fue resultado —por lo menos en lo que se refiere a su oralidad— de su amor por el género dramá-

tico. Lo único que Arreola estudió formalmente fue teatro, uno de sus primeros y grandes intereses, que conoció en su natal Zapotlán en la década de los años treinta. Hasta entonces, lo único que lo había acercado a la escena fueron la declamación y las celebraciones eucarísticas en las que, él contaba, participó con notable histrionismo durante su infancia.

El paso de Arreola por los escenarios es una de las facetas poco conocidas del escritor. El teatro fue su pasión y la razón que lo llevó a emigrar a la Ciudad de México cuando tenía diecinueve años. Sabemos que debutó como actor en el montaje de un texto del dramaturgo austriaco Arthur Schnitzler, conocido porque en sus obras desarrolló la crisis social de entre siglos y abordó el erotismo con tintes psicologistas.

Durante su estancia en la Ciudad de México y como estudiante en la Escuela Teatral de Bellas Artes, Arreola conoció, recibió clases y mantuvo relaciones de amistad con personalidades como Celestino Gorostiza, directores como Fernando Wagner y dramaturgos como Xavier Villaurrutia, Rodolfo Usigli e Ignacio Retes. Convivió y trabajó con actrices y actores como Dolores del Río, Rodolfo de Anda y Enrique Rocha.

Después vino su viaje a París, experiencia que se convirtió en el parteaguas de su carrera. La razón de aquella estancia fue también el teatro. Arreola viajó apoyado por una beca que le ayudó a obtener Louis Jouvet, reconocido actor y director escénico francés a quien conoció en Guadalajara durante una de sus giras por México.

Jouvet fue un maestro de la Comedia Francesa, gran intérprete de Molière, Shakespeare y Pierre Corneille, entre otros; además, dirigió el famoso estreno de *Las criadas*, de Jean Genet. Arreola tomó clases de actuación con Jouvet y también tuvo maestros como el actor de teatro y cine Pierre Renoir y el célebre mimo francés Jean-Louis Barrault. En aquellos años, en Francia se tejía un accidentado paso de estafeta de la tradición teatral. Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty y Jacques Copeau apostaban por una auténtica renovación de la escena parisina y fueron llamados «Cartel des Quatre». El teatro parisino puso en contacto a Juan José Arreola con las vanguardias; además, gracias a Jouvet, el autor conoció de forma directa la dramaturgia de Jean Cocteau, Jean Giraudoux y Jean-Paul Sartre.

La visión de la escena de Jouvet, quien entre otras cosas hibridó el método de Stanislavsky con la concepción teatral de Bertolt Brecht, extendió sensiblemente el panorama tanto teatral como literario del joven Arreola, quien a partir de entonces emprendería un camino performático y lúdico por el lenguaje.

LA HORA DE TODOS

La Segunda Guerra Mundial marcó el ritmo histórico de Occidente en la transición de la primera a la segunda mitad del siglo XX. El pensamiento social y político, claramente fracturado, se regeneraba a partir de posturas críticas y cínicas con las que algunos artistas daban cuenta de la reconstrucción del mundo.

En 1955 aparece *La hora de todos*, la primera dramaturgia publicada de Arreola y con la que obtuvo el primer premio en el Festival Dramático del Instituto Nacional de Bellas Artes. Inicialmente apareció en la colección *Los Presentes*, y luego se incluiría en *Varia invención*. Esta obra, influida claramente por la filosofía existencialista de Jean-Paul Sartre, fue definida por su autor como *juguete cómico en un acto*, lo que nos remite directamente a la sátira homónima de Quevedo.

Quevedo escribió *La hora de todos* en 1645. En ella crea una variación sobre el tema del mundo al revés, en donde la Fortuna recobra el juicio y da a cada persona lo que realmente merece. El resultado de esto es un trastorno de tal magnitud que el padre de los dioses intenta devolver todo a su desorden original. En esta obra, Quevedo censura los vicios humanos, manifiestos principalmente en personajes de las clases altas, y concluye: «Para las enfermedades de la vida, solamente es medicina preservativa la buena muerte».

Arreola parte de esta obra satírica para crear su propia versión. En principio coloca su mirada en la realidad de la postguerra y encuentra una singularidad histórica de la cual partir: un accidente aéreo que acabó con la vida de catorce personas que se encontraban en los pisos 78 y 79 del Empire State. Debido a una densa niebla, el 28 de julio de 1945 un bombardero bimotor B25 se estrelló contra la fachada norte del emblemático edificio neoyorquino, provocando una fuerte explosión y un gran incendio.

En este acontecimiento Arreola encuentra no sólo una anécdota que servirá de marco para su versión de *La hora de todos*, sino también a los personajes, quienes a lo largo de su obra evidencian los vicios que los enfrentan con la inesperada muerte. El espíritu de la pieza se mueve entre los complejos márgenes que van del auto sacramental a las conexiones y desconexiones del absurdo y hasta la visión sartreana de la existencia.

La alegoría y el símbolo quevediano se transforman en la dramaturgia de Arreola a través de la farsa y el expresionismo literario, en el que, en lugar de representar un concepto teológico, como en el auto sacramental del barroco, Arreola aborda la muerte, ese hecho irremediable, a través

del artificio dramático de la puesta en abismo, el teatro dentro del teatro. Además, Arreola abre la pieza con el epígrafe: «El joven ese ya se ha instalado allí. Su nombre es Harras». Esta frase pertenece al relato «El vecino», de Kafka, que cuenta la historia de alguien que desconoce completamente a su vecino, mientras éste conoce todo de él.

En julio de 1955, la *Revista de la Universidad de México* publicó una crítica a *La hora de todos. Juguete cómico en un acto*, firmada por Carlos Zavaleta, quien se confiesa sorprendido «por la originalidad y el espíritu rebelde y encendido en contra de la injusticia» que posee la dramaturgia, y cierra diciendo: «Arreola muestra en esta obra cuán factible es que los escritores “fantásticos”, “imaginativos”, o no realistas, se decidan, con su riqueza formal, a explotar la caudalosa vena de una edificante literatura de combate».¹

POESÍA EN VOZ ALTA

En los años cincuenta el realismo dominaba las carteleras teatrales mexicanas. El teatro que Virginia Fábregas produjo desde 1892, año en que debutó, y hasta su muerte, ocurrida en 1950, creó escuela con dramaturgias que iban de comedias como *Divorciémonos* —con la que debutó— al costumbrismo de *Sea por bien*. Una línea de creación teatral que recuperaba los estereotipos del teatro de género chico que luego llegarían al cine, a las radionovelas y finalmente a la televisión, que estiró ridículamente los elementos del melodrama. Además, aún sobrevivía el canon que obligaba al habla peninsular en el escenario. Para ser considerado un actor serio, había que cecear, y no sólo en el teatro clásico del Siglo de Oro.

En el México postrevolucionario, la creación del Teatro de Ulises y de Los Contemporáneos, con Salvador Novo, Gilberto Owen y Xavier Villaurrutia, significó la llegada de las vanguardias europeas al teatro mexicano. Sin embargo, esta renovación estaba focalizada en el pequeño círculo que asistía al Cacharro, la casona ubicada en la antigua calle de Mesones, en el centro de la Ciudad de México, en donde apenas cabían cincuenta personas, de tal suerte que el teatro que dominaba las carteleras y convocaba al gran público era el de Alicia Montoya, Fernando Soler y Virginia Fábregas, por supuesto.

1 http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/6510/7748

En 1956, la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM da origen al proyecto *Poesía en Voz Alta*, encabezado por el dramaturgo Héctor Mendoza y por el ensayista y poeta Jaime García Terrés, quienes consideraron como directores literarios a Octavio Paz y a Juan José Arreola. En poco tiempo, esta agrupación de escritores, músicos, cantantes y actores jóvenes convocó a León Felipe, Elena Garro, Alfonso Reyes, Luisa Josefina Hernández, José de la Colina, José Emilio Pacheco, María Luisa Mendoza y Juan García Ponce, entre otros.

No es difícil imaginar la magia que produjeron estos artistas juntos. Uno de los elementos más interesantes de *Poesía en Voz Alta* fue su capacidad por integrar dramaturgias originales, como *La hija de Rappaccini*, de Paz, con el teatro clásico español, como las obras de Juan de la Encina y Diego Sánchez de Badajoz. A ese repertorio también sumaron propositivos montajes de obras cortas de García Lorca. De acuerdo con Arreola, se trataba de un ejercicio para viajar a la semilla, de desnudar el teatro de artificios y así llegar al corazón que se encuentra en la palabra, en la enunciación de la escritura, en la interpretación de voces y coros que llevan a otros universos.

Juan José Arreola consiguió, junto a *Poesía en Voz Alta*, dos cosas de gran importancia para el teatro mexicano. Por un lado, incorporó la tradición hispánica desde una visión que puso en crisis el montaje, y, por el otro, integró el teatro de vanguardia, el propio, el que ellos mismos creaban desde la experimentación, tanto lingüística como escénica.

En el número de agosto de 1956 de la *Revista de la Universidad de México*, el ensayista y crítico literario José de la Colina publicó una «Carta a Juan José Arreola» en la que escribía su percepción sobre lo que el autor jalisciense daba a la escena nacional. «[*Poesía en Voz Alta*] ha devuelto el teatro a quien lo trabaja con amor de artista y de artesano: lo han rescatado para el arte [...] Afortunado suceso es que se haya usted ligado al teatro; su amor por la palabra, su madurez artística y esa energía espiritual que va hacia lo nuevo sin ignorar la tradición ni detenerla, sino avanzando con ella, [...] nos hacen esperar cosas que a las piedras harán hablar».²

Tercera llamada, ¡tercera!, o empezamos sin usted

A principios de los años setenta, aparece *Tercera llamada, ¡tercera!, o empezamos sin usted (Farsa de circo en un acto)*, la última dramaturgia de

² http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/6756/7994

Juan José Arreola. Esta obra, incluida en *Palindroma*, está fuertemente conectada con la estructura y tono de *La hora de todos*, aunque en esta farsa se acentúa su interés por el absurdo.

El auto sacramental aparece de nueva cuenta, pero ahora con la intención de renovarlo desde la farsa circense. Dentro del contexto religioso, Arreola se apropia del mito de Adán y Eva, uno de los temas más recurrentes del teatro de evangelización hispánico, para romper con las convenciones teatrales canónicas y rituales y jugar con la lógica y la incongruencia propias del absurdo. *Tercera llamada...* puede ser vista como una dramatización moderna del auto cristiano de Adán y Eva. La obra manifiesta un interés por seguir combatiendo el aplastante realismo que seguía imperando en las carteleras y concentra la comunicación en el poder del espectáculo al proponer un gran dinamismo en la escena.

El teatro fue una constante en la vida creativa de Juan José Arreola; si bien su producción dramática es limitada y no gozó de éxito en los escenarios, la importancia de Poesía en Voz Alta es muy grande en la historia de nuestro teatro. Arreola participó de un grupo rebelde que combatió con inteligencia dos de las tendencias más aplastantes que cargó el teatro mexicano: el realismo y el nacionalismo. Al hacerlo, abrió respiraderos que oxigenaron las estrategias creativas, las formas de pensar tanto la escritura dramática como la escena misma. Más de sesenta años después de Poesía en Voz Alta, las palabras con las que Arreola abrió los trabajos escénicos en el desaparecido teatro El Caballito renuevan su significado y su pertinencia:

Deliberadamente hemos optado por la solución más difícil: la de jugar limpio al antiguo y limpio juego del teatro. Esto quiere decir que no vamos a engañar a nadie, que renunciamos lúcidamente a la mayoría de los recursos técnicos que pervierten y complican el teatro contemporáneo.

Creemos que es posible ponernos de acuerdo, si ustedes renuncian también a su habitual condición de expertos y ambiciosos espectadores, y entran al juego con suficiente candor. Juntos, podremos recobrar el perdido espíritu del teatro, que no es, a fin de cuentas, más que antigua, recóndita y divertida poesía: poesía en voz alta ●

Arreola en el teatro

ALBERTO CHIMAL

Fallamos que debemos condenarnos
y nos condenamos.

FRANCISCO DE QUEVEDO

UN TEXTO FAMOSO de Juan José Arreola contiene la mención más llamativa de su relación con el teatro: es «De memoria y olvido», la breve autobiografía escrita para su *Confabulario* —y enmendada, si no me equivoco, varias veces a lo largo de ediciones sucesivas—, en cuyas últimas versiones está el siguiente párrafo:

Sería injusto si no mencionara aquí al hombre que me cambió la vida. Louis Jovet, a quien conocí a su paso por Guadalajara, me llevó a París hace veinticinco años. Ese viaje es un sueño que en vano trataría de revivir; pisé las tablas de la Comedia Francesa: esclavo desnudo en las galeras de Antonio y Cleopatra, bajo las órdenes de Jean Louis Barrault y a los pies de Marie Bell.

Eso es todo.

Se puede investigar la anécdota. Louis Jovet (1887-1952) fue un director y hombre de teatro francés, muy celebrado durante el siglo XX, quien en efecto hizo una larga gira por América Latina durante la Segunda Guerra Mundial. La puesta en escena a la que Arreola se refiere debe de haber sido la de *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare, en traducción de André Gide, que, según documentos de la Biblioteca Nacional de Francia, se estrenó en abril de 1945 en la Comédie

Française bajo la dirección de Barrault (1910-1994), otro grande del teatro de su tiempo y famoso en el mundo por su papel de Baptiste en la película *Los niños del paraíso*, de Marcel Carné. La actriz Marie Bell (1900-1985), posteriormente directora del Théâtre du Gymnase, hizo de Cleopatra: uno de varios papeles clásicos —otro fue el protagonista en *Fedra*, de Racine— muy aclamados en su carrera. Bell recibió la Legión de Honor, igual que Jovet.

La puesta fue una de las primeras después de la liberación de Francia, y en una reseña entusiasta de la misma el poeta Jean Tardieu escribió: «Es, en todos los aspectos, un espectáculo extraordinariamente exitoso, digno de París, de la victoria y del mayor genio dramático que haya existido jamás».

Pero nada de estos detalles históricos queda en el relato de Arreola: nada de la significación cultural de esa temporada de Shakespeare en París, nada de las personalidades a las que se acercó, salvo sus nombres, que son marcadores exóticos pero casi abstractos (quién sabe cuántas personas los reconocieron en su día, y quién sabe cuántas los reconozcan hoy). Nada de la guerra misma, ni, para el caso, de los estudios de teatro que Arreola hizo en México con Rodolfo Usigli y Xavier Villaurrutia —quien también lo dirigió como actor—, de cómo obtuvo la beca que le permitió viajar a Francia con Jovet...

El breve recuerdo teatral de «De memoria y olvido» es parte de la historia de un joven arrebatado, deslumbrado por el lenguaje y por el mundo, que «mucho después», ya maduro, cuando va a legar a las generaciones posteriores sus propios descubrimientos y enseñanzas literarias, recuerda los hechos deslumbrantes o tiernos que le sucedieron: las oportunidades maravillosas. Lo que importa es la emoción individual de hacer un viaje al extranjero, *extrear* en una obra (¡de Shakespeare!), pisar un teatro venerable (¡en Francia!, ¡y a los pies de la bella diva!).

*Juan José Arreola escribió y publicó, de hecho,
.....
dos obras de teatro. Ambas están presentadas por su
.....
propio autor como bagatelas o divertimentos,
.....
breves pausas en su trabajo como narrador...*
.....

El tono y la perspectiva del texto, pues, son los del Arreola público, mediático: el personaje que él mismo se creó a lo largo de muchas décadas y que en los últimos años de su vida se había convertido en un lugar común, una presencia televisiva que era objeto de parodias (Alejandro Suárez se rio de él durante años en un segmento chacotero, «La palabra canta», del programa *La carabina de Ambrosio* del Canal 2) y de desconcierto entre quienes no estaban interesados en su erudición, su elocuencia o su sensibilidad literaria (todavía se recuerda la discusión ridícula que Arreola tuvo en 1991 con la cantante Thalía, en algún otro programa). Si no prestamos mucha atención, podemos dejarnos llevar por la impresión de que ése es el único Arreola —el auténtico—: podemos concluir también que el teatro en Arreola no es más que su rol de tanto tiempo, su recuerdo entusiasmado del viaje a París y su participación, no siempre central, en el proyecto de Poesía en Voz Alta: teatro afuera del teatro, en un rincón del teatro, haciendo visajes al público desde el escenario del teatro.

Pero si hacemos eso, no tendremos en cuenta que Juan José Arreola escribió y publicó, de hecho, *dos* obras de teatro. Ambas están presentadas por su propio autor como bagatelas o divertimentos, breves pausas en su trabajo como narrador, pero ambas, a la vez, siguen vivas: no nada más presentes en las ediciones de su obra completa, sino representadas, aquí y allá, hasta hoy.

En los textos de estas obras —*La hora de todos* («juguete cómico» de 1954) y *Tercera llamada, ¡tercera!, o empezamos sin usted* («farsa de circo» de 1971)— hay otras dos entonaciones de Arreola, diferentes de la de su personaje y sus textos más frecuentados, y dos perspectivas adicionales desde las que el escritor miró el mundo.

Aparecida en *Palindroma, Tercera llamada...* es de una hechura más compleja de lo que podría parecer. Su antecesor más evidente en el teatro de habla española es el auto sacramental, la obra alegórica que representa mediante símbolos precisos algún alegato a favor de las virtudes cristianas y contra vicios y desviaciones, muy popular durante la Colonia: aunque el entorno aparente de la mayor parte de la acción es doméstico, los dos personajes principales, Blanca y su Marido, son también Eva y Adán, y sus conflictos hogareños y amorosos adquieren resonancias míticas al volverse representaciones de dificultades de la humanidad entera, igual en el espacio cerrado de la vida conyugal que en la «guerra de los sexos» (un término todavía empleado en la época

en que la obra fue escrita) y en la búsqueda de sentido de la existencia individual y colectiva. Sin embargo, hay cierto vaciamiento de una conciencia de lo trascendente o lo divino, o tal vez una parodia de la misma, en la que lo *humano*, o al menos una perspectiva materialista y las asociaciones simbólicas que pueden hacerse a partir de ella, pasa a ocupar el centro de la reflexión sobre los hechos planteados. Cambiando de formas y de papeles varias veces durante el desarrollo de la obra, Blanca y Marido forman un triángulo (o varios) con Ángel, antagonista de Marido y facilitador de varios episodios míticos o burlescos, quien también adopta diversas identidades en lo que es menos una progresión dramática que una serie de repeticiones y variaciones cómicas sobre los mismos temas. La ausencia de sentido evidente de más de un parlamento, y la falta deliberada de profundidad psicológica (en su sentido convencional) de los personajes, sugieren la influencia del Teatro del Absurdo: el final de la obra, con el nacimiento deslumbrador y a la vez ridículo del hijo de los esposos, podría insertarse sin dificultad en una obra de Ionesco.

Felipe Vázquez, gran estudioso de la obra de Arreola, ha escrito de su intención frecuente de renovar y recombinar tradiciones, géneros y obras preexistentes: «además de su carácter híbrido, donde los márgenes de diversos géneros literarios y paraliterarios se interpenetran, en cada texto hay una puesta en escena de escritura en segundo grado: Arreola hace literatura a partir de la literatura». Esto, evidente en *Tercera llamada...*, no implica una postura afectada, presuntuosa en la superficialidad o la lejanía de su conocimiento, como la que el cómico Suárez (siguiendo la percepción de muchas personas) enfatizaba al parodiar al Arreola de la televisión. Éste es un segundo Arreola, enmascarado por el más conocido: el gran experimentador —uno de los más grandes de la literatura en castellano— que era capaz no solamente de crear textos de enorme concisión y poder evocativo, sino de empujarlos hacia los bordes de las convenciones genéricas y de incluir en muchos de ellos, por breves que fueran, varios niveles simultáneos de referencias e insinuaciones intertextuales que invitan a escudriñar hasta las frases de apariencia más banal. Todo esto ocurre también en la extensión mayor del texto teatral, junto con otro efecto más, raro y curioso. Como esta obra es de los textos *continuos* más largos de su autor —de hecho, después de *Tercera llamada...* Arreola nunca volvió a permitirse tanto espacio—, su potencia alusiva se complementa con

la posibilidad de hacer explícita una estructura más sofisticada, que los espectadores (o lectores) aprenden a reconocer en las vueltas constantes de los personajes alrededor de palabras clave, motivos e imágenes. Ni siquiera *La feria*, la novela de Arreola, llega tan lejos, pues ésta pone el acento en la multiplicidad de los puntos de vista y las voces narrativas que cuentan entre todas la historia del pueblo, y no en el entramado de las mismas o en las referencias cruzadas, sutiles, que las atan unas a otras. Así, *Tercera llamada...* es probablemente el texto más complejo de su autor, el más revelador y exigente. No es poca cosa, además, si se considera que, como escribió Theda M. Herz, «el mundo estacionario de Arreola se carga de vitalidad cuando él entra en el medio del teatro», y la obra tiene también, extrañísimamente, más de una escena entrañable, profundamente sentida.

Igual de interesante (o incluso más, tal vez, por su relación con el presente) es *La hora de todos*, aparecida primero como un texto independiente publicado por Los Presentes —una de las editoriales fundadas por Arreola— y más tarde integrada a *Varia invención*. Como en *Tercera llamada...*, en esta obra hay referencias precisas al teatro alegórico novohispano (Arreola la llamó también «auto sacramental de la muerte y el asco»), muy imbricadas con influencias de la dramaturgia europea de mediados del siglo XX: el espacio escénico que el texto sugiere es más estilizado que el de la obra posterior, y un personaje, llamado Harras, hace las veces no sólo de antagonista sino de narrador y hasta cierto punto director de una puesta en escena dentro de la puesta, que llama constantemente la atención sobre el artificio de la escenificación y rompe varias veces la «cuarta pared» a la manera de Brecht.

En 2001, el año de la muerte de Arreola,
.....
La hora de todos convergió de manera breve
.....
e inquietante con la realidad inmediata,
.....
porque el texto concluye con una dosis
.....
de destrucción apocalíptica...
.....

En la oficina de lujo, en el piso 70 del edificio Empire State de Nueva York, de Harrison Fish —un rico empresario estadounidense—, distintos personajes son convocados por Harras y aparecen para mostrar diversas etapas de la historia de Fish, quien se tiene por un hombre no sólo triunfador sino ejemplar, un *self-made man* cuya riqueza es proporcional a su virtud moral. Fish, por supuesto, resulta ser un hipócrita: un hombre sin escrúpulos que abusa de quien se le ponga enfrente, es culpable de arruinar la vida de muchas personas y —como lo revela una escena alucinante— no tuvo empacho, durante su juventud, en causar directamente la muerte de un policía ni en provocar el linchamiento de un joven negro de su pueblo natal, en un Sur estereotipado pero no menos brutal y racista que muchos lugares reales de Estados Unidos.

El título de la obra proviene de Quevedo, cuya *La hora de todos y la Fortuna con seso* (1636) es una alegoría sobre la injusticia de la vida y también el relato de un juicio, en el que las malas acciones son reveladas y tasadas para dar la medida de una vida humana cuando ésta va a terminar, ampliando la tradición de los textos apocalípticos y las «danzas macabras» de la Edad Media (cerca del final de la obra, Fish es obligado a bailar con su «novia», que tiene el aspecto de un cadáver en descomposición). El nombre de Harras proviene de «El vecino», un cuento de Franz Kafka que Arreola cita como epígrafe de la obra; en él, un personaje misterioso invade poco a poco la vida del narrador, se aprovecha de su trabajo y amenaza con hacerle daño sin que éste se anime a resistirse. El parecido de los nombres *Harras* y *Harrison* sugiere un par de dobles, o más exactamente el desdoblamiento de una conciencia, que se derrumba al descubrirse a sí misma: al contemplarse tal como es. Esta sugerencia de una profundidad interior reduce el espacio de la intervención divina en la que es, a fin de cuentas, una obra moderna, posterior a Freud y a Nietzsche.

En 2001, el año de la muerte de Arreola, *La hora de todos* convergió de manera breve e inquietante con la realidad inmediata, porque el texto concluye con una dosis de destrucción apocalíptica: el repaso de los pecados de Harrison Fish termina no cuando éste reconoce sus faltas, sino unos segundos *después*, cuando un avión se estrella contra el edificio Empire State, matando a todos los presentes excepto a Harras, quien confirma así su carácter sobrenatural, o más bien extradiegético, de *némesis* de Fish: agente de una justicia retributiva y su-

perior a la realidad representada en escena. Aunque Arreola basó ese final en la noticia de un accidente que realmente tuvo lugar (el 28 de julio de 1945), era imposible que la escena, propuesta en el texto casi exclusivamente mediante sonidos en oscuro total, no resonara con los atentados terroristas contra el Centro Mundial de Comercio de Nueva York.

Sin embargo, diecisiete años después hay otra resonancia, más potente, de la obra en el mundo. Como Arreola decía, la palabra crucial en *La hora de todos* es asco: la repugnancia moral ante sus propias acciones y su vida misma que Fish declara en sus últimos momentos. Harras, burlón, termina la obra mirando al público e invitándolo a atreverse a un juicio similar cuando dice: «A propósito..., ¿ustedes no han sentido alguna vez... asco?».

Sería interesante preguntarnos si esa capacidad de asco moral, a la introspección y al juicio, perdura en nuestro propio tiempo o si murió con Fish y con su (involuntario, imprevisto) reverso histórico: con la radicalización del pensamiento que comenzó a imponerse en los países occidentales precisamente a partir de 2001. Ésta ha llevado —por un proceso complejo que muchos de nosotros vivimos pero apenas ahora comenzamos a percibir, y en el que se destacan el cinismo y la rapacidad crecientes de los poderes fácticos de todo tipo, en todas partes— al ascenso del autoritarismo y el racismo explícito en Estados Unidos y buena parte del resto del mundo; al progresivo debilitamiento de los regímenes democráticos, y a la tribalización de millones, siempre dispuestos a la condena de un otro (basta asomarse unos minutos a cualquier red social) y a negar su propia falibilidad rodeándose de opiniones iguales a las que ya tienen.

Otro Arreola, un tercero, se asoma en *La hora de todos*: un observador preocupado de nuestros peores impulsos como especie, muy influido por la literatura de la posguerra y las angustias que dieron origen a la contracultura de las décadas posteriores. En ese Arreola, las referencias literarias y el humor se afilan y se vuelven cortantes, agresivas, y también fatalistas. Este Arreola podría servirnos bien ahora, en esta época que se siente tan atribulada. Es el que está, por ejemplo, en relatos inquietantes como «Informe de Liberia», «Topos», «Atrui», «Flash» o «Achtung! Lebende Tiere!», y también el que reparte entre varias voces los últimos pasajes, estremecedores, de *La feria*. Nos haría bien releerlo: reconocerlo ●

«EL RINOCERONTE»: UNA CONTEMPLACIÓN PLACENTERA

ROSA MARIA SEVERINO UENO

*En la venganza, como en el amor,
la mujer es más bárbara
que el hombre.*

FRIEDRICH NIETZSCHE

Desde que el cuento se convirtió en un género autónomo en México, Juan José Arreola se erigió como uno de los mayores exponentes de esta poética. Esto se confirma tanto en el conjunto del *Confabulario* como en la obra *Varia invención*, que hacen de Arreola uno de los mejores representantes del género en cuanto forma narrativa desgarrada y libertaria. A partir de sus textos arreolinos —como bien afirmó Emmanuel Carballo—, la prosa mexicana superó ciertos lastres que arrastraba desde sus orígenes, como «el costumbrismo, el barroquismo innecesario, la adoctrinación y el anacronismo. Sus cuentos son sorpresas que indistintamente nos instalan en el horror, la belleza o la alegría de vivir».

La opción por la forma breve no obedece, en Arreola, a las convenciones escriturales de su época, sino que emana de su concepción de la literatura como un producto artesanal bien acabado. No obstante, el desbaste de las aristas y el pulido literario no proporcionan a sus textos un carácter metódico o circunspecto, sino que, lejos de eso, los amplían hasta un punto en el que tocan las dimensiones ontológicas del hombre con la acidez que le es peculiar.

El abordaje que utiliza en los cuentos de *Confabulario* genera la complicidad del lector, quien, al igual que sus narradores, se convier-

te en observador de algún episodio que marcará definitivamente la vida de sus personajes-marionetas, cuyas rutinas pueden ser entendidas como un simple punto de partida para la irrupción de la novedad, de lo insólito, de alguna artimaña o escarnio, del descubrimiento del *yo* ante el *otro* o de algún espectáculo irremediablemente trágico.

La esfera pública parece servir de mote para la exploración de la dimensión privada de la vida de sus personajes. La elección de pequeñas localidades, en oposición a las grandes ciudades, corrobora este propósito. Arreola sugiere que no hay espacio para la privacidad en sus pueblos. Es así como todos conocen, en «El rinoceronte», la intimidad doméstica de Joshua, la cual se construye a partir de la voz de la narradora, una espectadora pasiva de un episodio singular: las transformaciones sufridas por su exmarido en la convivencia con la nueva esposa.

SUBLIMACIÓN Y VENGANZA

En «El rinoceronte», la exesposa del juez Joshua McBride asiste a su transformación como si fuera un espectáculo privado, con todos los matices de un desquite personal. Se trata de una venganza consumada no por la acción de la narradora, la primera mujer del juez, sino por Pamela, su actual esposa. El cuento se limita a los comentarios y consideraciones sarcásticas de Elinor al respecto de la vida cotidiana del matrimonio McBride. Ella los observa cuando salen a la calle, cuando reciben visitas en su casa —gracias a lo que le cuentan los amigos en común— o cuando, simplemente, se los imagina en la intimidad del hogar.

El relato está construido como un desagravio a la manera de los *fabliaux* medievales, en los que se narraban episodios banales, jocosos o ejemplares de la vida de algún ciudadano europeo de los siglos XII al XIV, que transcurrían en el entorno doméstico o en las calles y plazas públicas. Dichos textos tendían a ridiculizar las relaciones sociales o afectivas y presentaban algún tipo de juicio moral, ya fuera mediante el enaltecimiento de lo que se consideraba correcto, o la reprobación de lo equivocado. Por consiguiente, es normal que muchos *fabliaux* lleven implícita la idea de la justicia. La analogía bestia-hombre, la caracterización hiperbólica del juez, el contraste entre la figura brutal del esposo-rinoceronte y la fragilidad de Pamela son elementos que hacen que el cuento adopte cierto aire ridiculizante. Del mismo modo, el es-

pectáculo privado de la narradora, especialmente el que discurre en su imaginación, dota de humor al relato: «me gusta imaginar al rinoceronte en pantuflas, con el gran cuerpo informe bajo la bata, llamando en las altas horas de la noche, tímido y persistente, ante una puerta obstinada».

La narración está demarcada por una notoria distinción entre un tiempo pasado y otro presente. En el pasado, Elinor se ve subyugada por el carácter intempestivo del esposo-rinoceronte; mientras que en el presente la situación se invierte, aunque esto ocurra de forma indirecta. En el *ahora*, es Pamela, la actual esposa, quien domina la situación: «yo naufragaba en el mar; Pamela flota como un barquito de papel en una palangana».

La narradora inicia su relato haciendo a uso de un pasado ya extinto: «Joshua McBride me *poseyó* durante diez años con imperioso egoísmo. Conocí sus arrebatos de furor [...] *Renuncié* al amor antes de saber lo que era [...] *luché* cuerpo a cuerpo con el rinoceronte, y mi único triunfo *consistió* en arrastrarlo al divorcio». La introducción del pretérito perfecto marca la frontera entre el pasado y el presente: «Joshua McBride *se ha casado* de nuevo». Éste es el punto de partida para que la narración pase a transcurrir en el *ahora*, el tiempo del desagravio, que predominará hasta el final del cuento: «Pamela es romántica y dulce, pero *sabe* el secreto que ayuda a vencer a los rinocerontes. [...] Joshua McBride *ataca* de frente [...] sus prédicas *pierden* veracidad [...] Su cólera no sale ya a la superficie [...] *Está* como enjuto y comprimido».¹

A diferencia de la tendencia general en la que la nueva esposa rivaliza con la anterior al subyugar al esposo, Pamela es vista por la narradora como una importante aliada en la materialización de su venganza. En «El rinoceronte» se manifiesta un tópico común en la literatura de Arreola: la metamorfosis del héroe. En una de sus entrevistas, él mismo afirmó que «la anécdota viene a ser solamente el pretexto para capturar una partícula del ser humano». En este caso, Pamela impone con habilidad la metamorfosis involuntaria, en una especie de castigo sutil, que pretende desvirtuar la animalidad del rinoceronte, atenuar su sexualidad arrebatadora y suavizar la que, en su opinión, era una dieta extravagante. La nueva esposa de Joshua parece

1 Subrayados de mi autoría.

obedecer al ideal de Arreola de que en sus textos se manifieste «el sentimiento de que el ser puede devenir algo mejor [...] tarde o temprano algunos [...] personajes encuentran su camino de Damasco, practican a veces sin saberlo el saulismo». A través de esta vía, «El rinoceronte» aborda el tema de la brutalidad masculina en la relación matrimonial, además de poner de manifiesto, mediante las diferentes posiciones que ocupan Elinor, Pamela y Joshua, la lucha por el poder y por la dominación entre los sexos.

La cuestión del devenir animalidad en espiritualidad es perceptible en varios cuentos arreolinos. Joshua, sobrepasado por una mujer disciplinada y virtuosa, se aproxima íntimamente al rinoceronte de otro texto homónimo perteneciente a *Bestiario* de Arreola:

Hagamos entonces homenaje a la bestia endurecida y abstrusa, porque ha dado lugar a una leyenda hermosa. Aunque parezca imposible, este atleta rudimentario es el padre espiritual de la eriatura poética que desarrolla, en los tapices de la Dama, el tema del Unicornio caballeroso y galante.

Vencido por una virgen prudente, el rinoceronte carnal se transfigura, abandona su empuje y se agacela, se acierva y se arrodilla. Y el cuerno obtuso de agresión masculina se vuelve ante la doncella una esbelta endecha de marfil.

De cierta forma, la metamorfosis de Joshua es semejante a la del rinoceronte de *Bestiario*. Ambas transformaciones acarrearán espiritualidad; más genuina en el caso del unicornio y forzada o imaginaria en el del juez McBride, cuya metamorfosis viene a confirmar nuestra interpretación del deseo de venganza personal de Elinor, quien se regocija al imaginarse al juez privado de actividad sexual. Su deseo de venganza se realiza en la misma medida en la que las muestras de virilidad, signo importante de la dominación masculina, desaparecen en la persona de Joshua.

La sensación de revancha también hace acto de presencia en el contraste cómico entre la figura del tigre, feroz y carnívoro, y la dieta que Pamela le impone.

UNA VENGANZA MEDIADA

Todos los hechos que se relatan pasan por la criba de la narradora, quien describe tanto el segundo matrimonio como la metamorfosis del juez McBride. Para ello se vale de un sistema de adjetivación que, a pesar de las voces no especificadas que le llegan, construye la narración a partir, principalmente, de su propio punto de vista. Su venganza es imaginaria, ya que sólo presenta su propia interpretación acerca de la nueva forma de vida del juez y de cómo ésta lo afecta.

El discurso de la narradora revela el punto de vista femenino, la visión de una mujer que tuvo fe en el amor, pero que sufrió una fatal desilusión: «renuncié al amor antes de saber lo que era, porque Joshua me demostró con alegatos judiciales que el amor sólo es un cuento que sirve para entretener a las criadas». Las ilusiones que Elinor abriga con el amor se desbaratan a partir del momento en el que el juez la convence de que la máxima aspiración de una mujer debe ser la «protección de un hombre respetado». Los personajes de Arreola, conforme sugiere la *traición literaria*, se travisten con frecuencia con la propia cosmovisión del autor y reverdecen un punto de vista de veras recurrente en su discurso: «no hay amor feliz».

Al contrario que Elinor, quien habría luchado cuerpo a cuerpo con el rinoceronte, Pamela exhibe una figura femenina más relacionada con las estrategias y las coartadas, lo que representa cierta correlación con las habilidades profesionales de un abogado o un juez. En este sentido, aunque parezca paradójico, la experiencia y la madurez pueden transformar a una mujer *ingenua* en una estratega. Al fin y al cabo, tal y como afirmó Pierre Bourdieu:

el privilegio masculino no deja de ser una trampa y encuentra su contrapartida en la tensión y la contención permanentes, a veces llevadas al absurdo, que impone en cada hombre el deber de afirmar en cualquier circunstancia su virilidad [...] La virilidad entendida como capacidad reproductora, sexual y social, pero también como aptitud para el combate y para el ejercicio de la violencia (la venganza sobre todo), es fundamentalmente una carga. Todo contribuye así a hacer del ideal imposible de la virilidad el principio de una inmensa vulnerabilidad.

En consecuencia, el cuento nos permite, asimismo, pensar en una continuidad o desdoblamiento entre una mujer y la otra, hecho que

se debe entender como un proceso evolutivo de la personalidad, como la proyección en una contrafigura que logra cumplir los secretos deseos de la *otra*.

No es casualidad que la narradora califique a Pamela de dulce, pues su nombre significa «la que es dulce como la miel», aquella que sabe evitar las empresas arriesgadas, lo que explica que no se enfrente directamente con la personalidad del marido, tal y como lo hacía Elinor, quien jamás consiguió manejar las armas de la dominación a su favor. Su lucha con el rinoceronte fue en vano y no sirvió nada más que para acarrear el divorcio. Sin embargo, «buscando otra Elinor [Joshua] fue a dar con la horma de su zapato». La segunda esposa supo cómo agarrar a la bestia por la cola, haciéndola girar desorientada y sin fuerzas: «Joshua McBride ataca de frente, pero no puede volverse con rapidez. [...] Pamela lo ha cogido de la cola, y no lo suelta, y lo zarandea. De tanto girar en redondo, el juez comienza a dar muestras de fatiga, cede y se ablanda».

Al traer a la memoria la tesis de Bourdieu de que el amor puede ser una dominación aceptada, una especie de milagrosa tregua en la que la dominación parece quedar domeñada y la violencia viril sosegada, resulta irónico que no quede claro si el papel de Joshua en la relación de dominación se invierte a causa del cambio de los hábitos alimenticios o porque el amor por Pamela lo haya subyugado hasta el punto de hacerlo aceptar tal dominación. Además, según Bourdieu, en el amor las mujeres civilizan, pues hacen desaparecer la grosería y brutalidad de las relaciones sociales, además de acabar también con las estrategias de dominación que pretenden encadenar, aprisionar y someter, algo que provoca inquietudes e incertidumbres y reintroduce, en consecuencia, la asimetría de un intercambio desigual.

El recurso de la animalización que usa Arreola le sirve como pretexto para dirigir sus críticas a las relaciones de poder en la esfera conyugal a partir de un distanciamiento irónico. Al referirse a Joshua como un animal, el autor crea un distanciamiento que le permite hacer una crítica, alegórica y bienhumorada, a todo un grupo masculino. Como él mismo afirmó: «en los animales aparecemos caricaturizados y es la caricatura artística lo que más nos ayuda a conocernos». Aun en este mismo sentido, se observa que la metáfora del rinoceronte es bastante fecunda, pues, además de contribuir al tratamiento cómico-grotesco que pretende Arreola, hace un contraste entre Pa-

mela, dócil y delicada, y Joshua, tosco y áspero. La metamorfosis del juez lo aleja de su posición de «hombre noble y respetable» y lo sitúa en la de hombre ridículo. Dicho cambio de estatus contribuye a que la narradora, y al igual que ella el lector, no vean la situación de Joshua como digna de pena, sino como merecedora de risa. Esto revela uno de los principales elementos para la identificación de un personaje cómico, el cual, a diferencia del personaje trágico, siempre carga consigo un defecto, una mácula, algo que no hace de él un hombre cabal, sino *ridículo*.²

Es interesante observar cómo la narradora se desdobra. En la primera parte del relato figura su testimonio directo, mientras que la segunda se compone de voces que le llegan de fuentes que no están explícitas, así como de personas invitadas a la casa de los McBride. Este recurso hace que el texto sea polifónico. En esta segunda parte del relato, no existe una fuente exclusiva de información, sino que, por el contrario, hay una pluralidad de voces y de rumores que transmiten sus versiones a Elinor. Ella también contempla a la pareja en la iglesia y comprueba la transformación sufrida por el juez, ahora más delgado y modelado por las manos de Pamela. La exesposa imagina a Pamela, con su astucia, como una escultora que haya moldeado al marido a su manera: «Pamela es romántica y dulce, pero sabe el secreto que ayuda a vencer a los rinocerontes. [...] Es hija de un pastor prudente y vegetariano que le enseñó la manera de lograr que los tigres se vuelvan también vegetarianos y prudentes».

Pamela modifica la alimentación de Joshua como una forma de dominarlo. *Lograr que los tigres se vuelvan vegetarianos* supone una paradoja que sirve para demostrar su habilidad en *domesticar al rinoceronte*. La privacidad del ambiente doméstico favorece la actuación de las fuerzas de dominación y, en este sentido, la casa de los McBride puede ser comparada con el cautiverio del rinoceronte de *Bestiario*: «ya en cautiverio, el rinoceronte es una bestia melancólica y oxidada». La exesposa narra la vida del juez McBride, precisamente, a través del prisma del ámbito doméstico.

La venganza de Elinor es de cariz discursivo. Inclusive se podría decir que la intención del relato es la formulación de un discurso en

2 Véase a este respecto el texto de Celestino Fernández de la Vega, *El secreto del humor*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1982, p. 59.

el que prevalezca el placer de narrar la situación de dominación en la que se encuentra su antiguo opresor. La comparación con un rinoceronte aviva la ironía de su discurso, en el que expresiones coloquiales como «fue a dar con la horma de su zapato», «tal parece que» o «las personas me cuentan cosas sorprendentes», funcionan como otro recurso más para introducir hechos que empujeñen al juez MacBride y escarnecen su circunstancia en el matrimonio.

La sensación de revancha también hace acto de presencia en el contraste cómico entre la figura del tigre, feroz y carnívoro, y la dieta que Pamela le impone. A fin de cuentas, ella «es hija de un pastor prudente y vegetariano que le enseñó la manera de lograr que los tigres se vuelvan también vegetarianos y prudentes». Las personas se refieren a un Joshua «devorando enormes fuentes de ensalada». Elinor se divierte con ello, al percatarse del contraste entre la animalidad del rinoceronte y la espiritualidad que Pamela le exige: «Hace poco vi a Joshua en la iglesia, oyendo devotamente los oficios dominicales. Está como enjuto y comprimido. Tal parece que Pamela, con sus dos manos frágiles, ha estado reduciendo su volumen y le ha ido doblando el espinazo».

El cuento de Arreola permite, además, una lectura a partir del concepto de *carnavalización* propuesto por Mijaíl Bajtín. En este sentido, se pueden destacar dos importantes aspectos: 1) El hecho de que haya una primacía de los «bajos» instintos del personaje —en oposición a su espiritualidad—, en los que predominan su animalidad y el deseo sexual «genitalizado» y carente de toda espiritualidad. 2) La inversión de papeles: mientras que en el carnaval el rey aparece como un mendigo, en el cuento de Arreola, el juez, soberano del primer matrimonio, se presenta como un ser dominado y ridiculizado: «un rinoceronte en pantuflas».

De acuerdo con las características de ruptura del orden social que describe Bajtín, en el carnaval, los que tienen un papel sumiso en la vida social cotidiana pasan a gobernar el transitorio *mundo al revés*. En este caso, la narradora, sometida en su antiguo matrimonio, es quien ríe la última y, si bien no fue capaz de gobernar entonces ese espectáculo del *mundo al revés*, al menos ahora asiste al mismo desde una posición privilegiada ●

TRADUCCIÓN DEL PORTUGUÉS DE CARLOS SAIZ ÁLVAREZ

Un poema en **prosa** de Arreola

VÍCTOR MANUEL PAZARÍN

Un primer acercamiento a la obra de Juan José Arreola se dio por azar.

En el libro de la escuela primaria, correspondiente al quinto grado, hay dos textos que surgen de la única novela del fabulador de Zapotlán. El primero es un fragmento en el que se describe la feria del pueblo; y el segundo es otro que ya no recordaba, pero que en un encuentro con el poeta David Huerta le escuché recitar, ya que lo sabía de memoria —me lo dijo en 1997, en el huerto de mi casa de la calle Alcalde, donde una tarde salimos a disfrutar de comida y tequila— porque en sus noches de cuitas en la Ciudad de México con Orso Arreola «casi invariablemente cuando caminábamos en las madrugadas por las calles del centro terminábamos diciéndolo a dos voces»:

Si camino paso a paso hasta el recuerdo más hondo, caigo en la húmeda
barranca de Toistona, bordeada de helechos y de musgo entrañable. Allí
hay una flor blanca. La perfumada estrellita de San Juan que prendió con
su alfiler de aroma el primer recuerdo de mi vida terrestre: una tarde de
infancia en la que salí por vez primera a conocer el campo. Campo de
Zapotlán, mojado por la lluvia de junio, llanura lineal de surcos
innumerables...

Yo imaginé —al tiempo que me narraba el hecho— a David y a Orso: perdidos en las sombras, pero de pronto iluminados de manera dramática por las luces artificiales. Únicamente sus voces en el páramo de la gran ciudad; solamente ellos como habitantes del mundo, alejados —en definitiva— de lo que fue el Zapotlán de Arreola.

El poema quizás fue la simiente de *La feria* (donde los curiosos pueden leerlo completo entre sus páginas); nació en 1951 como un solitario poema en prosa con el que Arreola (con un título poco afortunado: «Oda a Zapotlán, con un canto terrestre para José Clemente Orozco») ganó los Juegos Florales de Zapotlán ese año. El concurso, sabemos, fue presidido por Arturo Rivas Sáinz, Alfredo Velasco Cisneros y J. Manuel Ponce.

El poema es como un sueño de un adulto que va hacia la infancia en busca de un tiempo ya perdido para siempre, pero avivado gracias a la memoria, al lenguaje. Como casi todos los textos de Arreola, la palabra está puesta en escena y logra que en su movimiento sea efectiva y, en este caso, *afectiva*. Evoca e invoca. Rememora y hace que de inmediato quien lo lee se sienta obligado a decirlo en voz alta. Toda la obra de Juan José Arreola nos recuerda que fue un actor, un recitador y, claro, un pulcro prosista.

Es, entonces, la descripción de un sueño y nos hace ensoñar un mundo perdido: ya en Zapotlán no existe exactamente la barranca y ahora es casi imposible mirarla. O ya no se puede mirar. Nos queda solamente el poema de Arreola. Es, pues, un vestigio de un lugar que ya no está. Yo a los doce años leí el poema y entonces busqué el lugar, pregunté por él, pero ya nadie me supo decir con exactitud si realmente existió.

Quedan, eso sí, el bosque y los helechos; y si se tiene fortuna, alguno podrá encontrar en algún camino la blanca flor, «la perfumada estrellita de San Juan».

Cada vez que leo *La feria* me nace el deseo de volver a los campos de Zapotlán ●



Del pleno galope al trote: el placer de la poética de Juan José Arreola

SILVIA EUGENIA CASTILLERO

1.

Si, como dice Lezama Lima, la lengua española después de Cervantes no puede ser paradójica frente al tiempo y el espacio, sino contradictoria, la obra de Juan José Arreola se yergue como una discontinuidad frente a la fría extensión espacial y frente al tiempo continuo. Algunos de sus personajes son enemigos del cuerpo y la conciencia porque, como el guardagujas, están prestos a destruirse en un instante, no sin imprimir lo preciso de sus ecos. Esta discontinuidad se vuelve un atributo, una solución incomprensible: un enlace.

Los cuentos de *Varia invención* (1949), su primer libro, como «Hizo el bien mientras vivió», «La vida privada», «El fraude», están relatados en un presente aparentemente simple, pero cargado de anacronías que van naciendo del propio texto. A partir de los conceptos de orden de Gérard Genette en *Figures III* (Seuil, 1972), descubrimos que dentro del libro existe una secuencia dos veces temporal: el tiempo de lo narrado y la narración misma se tocan o se disocian según el caso. Por un lado tenemos la historia real del protagonista, y por el otro, el texto ensancha su propia conciencia que hurga en el pasado su historia inconclusa, cuya veracidad obedece a su carácter de inmediatez. El texto es circular, un ir y venir lúdicos. Pero los acontecimientos, vistos de antemano en su tiempo, se colorean de otra significación al revisitarlos. Son reinterpretados y reemplazados.

En *Confabulario* (1952) los saltos en el tiempo son más complejos que en *Varia invención*. Encontramos, tal en «*Parturient montes*», una interrupción de la historia que sucede en presente para introducir la narración: «Entre amigos y enemigos se difundió la noticia de que yo sabía una

nueva versión del parto de los montes». O como en «En verdad os digo», el sentido y el desenlace de la historia culminan en el futuro, fuera del texto. Conforme profundiza en su planteamiento, se va separando la historia contada del relato escrito.

Desde el punto de vista temporal, «El guardagujas» está construido a manera de los rieles del tren: por segmentos retrospectivos que completan la historia a partir de lagunas anteriores al texto narrativo. Se organiza por omisiones provisionarias y por reparaciones a éstas, dentro de una lógica narrativa independiente del curso lineal del tiempo. Es por ello que en este cuento se presencia un ambiente fantasmal. El final es glorioso, pues logra unir las dos secuencias temporales en un perfecto encuentro entre lo narrado y la narración, y entonces el lector entra, de golpe, a la realidad interna del texto por su parentesco con la realidad externa:

—¿Es el tren? —preguntó el forastero.

El anciano echó a correr por la vía, desafortadamente. Cuando estuvo a cierta distancia, se volvió para gritar:

—¡Tiene usted suerte! Mañana llegará a su famosa estación.

¿Cómo dice usted que se llama?

—¡X! —contestó el viajero.

2.

Según Gilbert Durand, un bestiario parece estar sólidamente instalado tanto en la lengua, en la mentalidad colectiva, como en los sueños individuales. Tal lo demuestra el *Bestiario* (1972). Arreola trabaja sobre algunas imágenes fijas que poseemos los humanos, y a partir de ahí da rienda suelta a su imaginario. Como la tarántula mortal (aunque en realidad no lo sea) y la salamandra ligada siempre al fuego, las cuales pueden entrar o no en contradicción con nuestra experiencia. Pero lo cierto es la fascinación que imprimen en los lectores, formando un asentamiento profundo, desde donde el animal se presenta como un abstracto espontáneo y se convierte en el objeto de una asimilación simbólica.

Por otra parte, el mito es una forma de espiritualización de lo sensible. De ahí que encontremos en el *Bestiario* referencias a bestiarios antiguos, cuyo auge se dio en la Edad Media, cuando se escribieron diversas versiones del clásico e hipotético *Physiologus*, «una compilación de pseudociencia, en la que se utilizaban descripciones fantásticas de animales,

aves e incluso piedras, reales e imaginarios» (McCulloch). Las versiones medievales intentaban ilustrar aspectos del dogma y de la moral cristianos. A partir del siglo XII, varios poetas anglonormandos comienzan a componer en francés versiones rimadas del *Physiologus*. Arreola se instala en esta tradición, a través de la cercanía de la cultura francesa y sus referencias claras a textos de Lautréamont, así como sus traducciones de Jules Renard y Paul Claudel, entre otros. En Arreola el animal se vuelve lo impenetrable, lo extraño por excelencia. Los personajes proyectan en ellos sus angustias y terrores; y el animal se muestra como el signo vivo de sus límites e ilímites.

En la Edad Media europea el cristianismo fue un ecumenismo, una actitud vital; y, como afirma Lascault, la vocación del cristiano era la de «matador de monstruos». Es fácil reconocer en Arreola esta filiación, aunque irónica y trasladada a la modernidad. Con un par de ejemplos nos basta. Una niña que va al zoológico encuentra un león débil, desprestigiado y solitario; al entrar a la jaula éste continúa sin ninguna reacción a los embates de la niña: «Ante aquella total ausencia de reflejos, se proclamó en voz alta domadora de leones. La fiera volvió entonces dulcemente la cabeza y se tragó a la niña de un solo bocado». En «De cetrería», en un duelo amoroso entre un gerifalte y un halcón a causa de una paloma, encontramos rastros del espíritu regenerador de este último animal en la simbología cristiana: «Guardo en la memoria el fantasma de una paloma inalcanzable que palpita para mí».

3.

«Yo soy un hombre hecho de separaciones. De sucesivas separaciones», dijo en alguna ocasión Juan José Arreola. Frente a sus libros estamos como frente al Cinema Tour, aquel autobús que ponía en marcha un motor especial para moverlo de manera que daba la impresión de estar caminando, y que llevó otros mundos a Zapotlán cuando Arreola tenía seis años, porque cada película era un viaje. Nosotros, pasajeros inmóviles frente a la pantalla y las proyecciones de su obra, vemos pasar las tramas y los rasgos de sus personajes. En ellos conocemos el vértigo, nos internamos en infinitudes. Las mismas que aterrizaron, al tiempo que atrajeron, al poeta, y lo hicieron caminar por la vida y la literatura entre desfiladeros, siempre en la búsqueda de lo último e indecible.

«Venimos del horizonte y nuestro navío se enfrenta al muelle del mundo», leemos en alguno de sus textos. El mundo al que ahora arriba-

mos es tan vasto como bello, y por tanto, imposible de definir. Es necesario quedarse quietos largo rato para escuchar las sonoridades de la poesía y la prosa arreoleanas y mirar su arquitectura minuciosa; andar sus largos laberintos hasta caer en alguna cadencia maternal o en una resonancia.

La prosa de Arreola asemeja una cavidad; es un otro lugar de apariciones en el que se asiste al acto de los milagros. El lenguaje deja de ser lenguaje para volverse luz y niebla, silencio y sol. No hay calles en este lugar, hay vapores de tiempo que se hacen de carne; se les puede mirar entonces y se les oye. Se tienen en las manos y, luego la llovizna —como de ecos— los sumerge en la tierra, para quedar el recuerdo nada más: el pasado que le compite al tiempo.

Entre estas ruinas de presente y pasado, entre los susurros y los fuertes golpes del aire. En esta tierra donde los osos todavía son humanos y los cuervos huyeron ya todos, vemos pasar edades y hombres disecados, con un gesto de angustia por haber perdido los mejores años en la creencia de haber estado construyendo, partícula a partícula, un ser excepcional, y al final, mirarse en su versión definitiva como una «mariposa común y corriente [...] clavada con alfileres [...] en los más empolvados museos de historia natural».

Arreola hace dialogar la palabra vuelta barro, esa palabra virgen y alada, con imágenes pesimistas, de una dureza casi pétrea. Imágenes contagiadas de la energía de la prosa a la que acompañan y que nos abren brechas y derrumban fortificaciones; y nos tienen «cautivos de lo infinito, suspendidos en la intersección del cielo».

Los lectores de Juan José Arreola venimos de días plenos y de tiempos muy largos. Prosista y poeta, su escritura —digámoslo con Brodsky— pasa del pleno galope al trote; su materia es compacta como la de la poesía y logra fluir, sorpresivamente, igual que la prosa •

Los bombones al sol se derriten

JUAN BAUTISTA DURÁN

*A la mujer hay que entregársele totalmente,
hay que enloquecer por ella [...] es un milagro
y un espanto la mujer, es el cielo y el infierno del escritor.*

JUAN JOSÉ ARREOLA

QUE EL COLOR AMARILLO HUBIESE TOMADO el ambiente no dependía tan sólo de la primavera, así como las noches eran más cortas y las calles se llenaban de gente. A Eugenia esa presión popular la absorbía, el alud de peatones y su colorido. También la de los gestores. Andaba medio loca desde que renovaron su oficina bancaria de confianza, la del barrio, sea como fuere que ahora había que llamarla. Cambian los tiempos, le decía Ramón, tú y yo ya... ¿Resignarnos? Era lo más fácil y lo más propio de ella, lo sabía, una resignación que, sin embargo, al sentirla impuesta, la fastidiaba. Es demasiado cómodo, ¿no crees? Ramón se sonreía, porque él, que disfrutaba de la teoría, lo que es creer, nada creía.

—La comodidad —dijo— no parece mala idea: después podemos quejarnos.

Qué vago se ponía, ése no era el Ramón que ella... La cortesía la mantenía, el tono erudito que a ella la fascinaba, pero en momentos se ponía manso como su primer marido. Y como el empleado del banco, menudo plasta ése. ¿Debía llamarlo gestor? Junto a la puerta de acceso, en la fachada exterior, ya no ponía *oficina* seguido del número correspondiente, sino *store*. Eso significa tienda, ¿no? Al muchacho le sonrió igual que la primera vez, qué remedio, no se lo podía

poner en contra. Entonces fue un día convulso, de largas colas. Eugenia no entendía el motivo, y eso a pesar de que estaba al día, cómo no, entre la prensa y Álex.

—Se van las empresas —decía éste— porque la economía no tiene sentimientos, no respeta la voluntad catalana.

—Pero si la mayor parte son empresas catalanas —aclaraba Ramón.

—A las empresas, ser de aquí o ser de allá... ¿qué más les da?

—Hombre, mucho.

La primera semana de octubre muchas trasladaron su sede social a otros puntos de España, y Eugenia, al llegar al banco, se topó con una marabunta de clientes que pretendían retirar sus fondos. La atendió un gestor que no era el suyo habitual. Se jubila, le dijeron, hoy tiene que resolver cuestiones internas. Hubo de esperar ante la cola morada de clientes, aunque menos que éstos. Hasta veintisiete personas contó, al margen de las que hacían cola en los cajeros automáticos. Un máximo de mil euros era lo que podían sacar, cantidad que a algunos contrariaba. Desde el gobierno local trasladaron la consigna de que el dinero era de los clientes y por tanto ellos debían mandar sobre éste. Pero los bancos tienen sus normas. Si cada cliente retiraba mil, pensó Eugenia, eran muchos los miles de euros que iban a salir en un mismo día. Algunos se quejaban y otros nada más que mostraban su malestar, timoratos ellos.

Entre ese desconcierto, de pronto, escuchó su nombre. ¿María Eugenia?, decía una voz. ¿María Eugenia Montoliu? Seguro que otras mujeres se llamaban igual, muchísimas, y ninguna de ellas usaba el nombre al completo. Sólo su madre la llamaba con esa profusión, y también su primer marido, el padre de Álex, ya no Ramón. Era casi impúdico. María Eugenia, por la virgen, como si la vida fuera posible sin abrir ese canal.

—Un placer —le dijo el empleado. Ella estuvo por preguntarle dónde estaba su antiguo gestor, cosa que ya sabía: al fondo, resolviendo cuestiones de índole política previas a la jubilación. ¿Y ahora tenía que tratar con ese pazguato, hoy y en adelante?. Debía convertir en fuerza motriz la juventud de ese personaje. Claro que, si ni siquiera a su hijo supo ajustar el bendito Baby H.P., ¿cómo se las iba a arreglar con el nuevo gestor? La fuerza del hijo decían que el Baby H.P. la convertía en electricidad útil para la casa, lo que con ese sujeto, por

tanto, tendría que ser liquidez. Era flaco y peripuesto, sin embargo, muy atildado para ser un varón sincero.

—¿En qué puedo ayudarla? —dijo, siempre la misma frase, hoy también, ya primavera y ella con las piernas al aire. Las medias no le hacían falta. No recuerda si entonces llevaba vaqueros, falda o un vestido, sólo la mirada de avestruz con que el muchacho la inquirió. ¿Cuántos años tendría más que Álex? No muchos, cinco o seis como mucho, y sin embargo se sentaba en la silla con una rectitud que ni la raya en el pantalón de un ministro. Eugenia pensó que debía mostrarse amable, no ponerlo en apuros, menos coqueta que con su gestor habitual y con un punto protector, casi maternal. Las gestiones eran las mismas de cada inicio de mes, salvo que en éste había un dinero que no constaba pero se había cobrado, lo que con probabilidad se debía a un lío entre sus dos cuentas. Tenía que confirmar eso, entender el porqué, dónde estaba ese dinero.

Atrás el follón persistía, junto a la caja, adonde los clientes seguían llegando y adonde el muchacho dirigía la mirada. El desafío que el gobierno catalán había planteado al Estado español con su consulta del primero de octubre —«¿Quiere que Cataluña sea una república independiente?»— estaba causando una crisis no sólo institucional, sino económica y social.

—No corren ningún peligro mis cuentas por el traslado de la sede, ¿verdad? —se le ocurrió preguntar a Eugenia. Quiso decir algo que el otro pudiera responder sin problema, hacer que se sintiera cómodo. Trataba de ser la mujer que aquél desearía, una versión anterior y más tierna de las muñecas Plastisex®. Por complacer, nada más. La pose segura e infantilizada a la vez, ya no más el gesto felino que en ocasiones le dedicaba al anterior gestor, mucho más agradable ese gesto, seguido de una leve inclinación hacia la mesa.

—Yo eso no se lo pudo decir, señora, no conocemos las consecuencias del traslado ni de la actual división política.

Ése fue el único concepto inteligente que Eugenia registró, «la actual división política», una forma medio elegante de justificar las colas que ambos presenciaban. Caras torcidas, conversaciones destempladas y una fea desazón de fondo. ¿Se puede ser un buen catalán y español a la vez? Eran varios los bancos que habían anunciado el traslado de su sede social, y la cantidad total de empresas, ahora se sabía —la primavera trae luz—, ascendía a más de tres mil. Qué espanto, eso no será

bueno. Al muchacho le podía el ardor de las colas, el desencanto que transmitían los clientes en la mirada y las formas. Los había medio exaltados que, al retirar los mil euros, increpaban al empleado del banco diciendo que aquello era una traición a la patria. Álex podría hacer lo mismo, pensó Eugenia. Y en ese preciso instante, en otra oficina.

De la soberbia de la juventud Ramón tenía mucho que decir, ética y filosofía aplicadas al fervor de la carne —que si la juventud es irresponsable, que si se pierde entre la gracia femenina y una fuerza, la masculina, que ya no es tal, mero deseo cuyo mayor pecado no está en satisfacerlo o no, sino en no saber nunca por dónde va a discurrir—, parecido a lo que se podría inferir del fervor nacionalista. ¿Y si al muchacho del banco lo que más le preocupaba de las colas era la cuestión nacionalista? Eugenia se fijó en el modo en que dibujaba los números en el papel, un trazo perfecto, redondo pero sin perder la frescura. Qué números eran aquéllos, eso no lo sabía. Ramón habría afirmado que si los dibujaba tan bien significaba que no tenía ni idea de echar cuentas, cosa que Álex habría aprobado, ellos que tan a menudo se desencontraban y sumían a Eugenia en un silencio tácito. No tenía nada que objetar, cada vez estaba más de acuerdo con Ramón y consideraba que a Álex las correcciones no le venían mal. La agresividad masculina tan sólo. Pero sin esa fuerza, tal vez, nada llegaba a ser con el esplendor y el éxito que requieren las grandes empresas. No te fíes de la bondad posmoderna, decía Ramón, hay una parte oscura en todos los que triunfan. Y por eso mismo, pensó ella, de nada sirve dibujar los números bonitos si no sabes imponerlos.

—No te esfuerces en dibujarlos tan bien —le soltó al muchacho.

—No me cuadra eso que me dice —le respondió éste—, sólo si tenemos en cuenta que las operaciones que usted realiza tardan en entrar en el sistema y ese margen de error hace que ahora el banco le deba a usted dinero.

—Eso no me lo habían dicho nunca. ¿El banco me debe dinero? —exclamó ella. Su pose solícita iba perdiendo toda voluntad y, esperando a que el muchacho le diera una respuesta sensata, dijo—: Es imposible eso que me dices, me gustaría hablar con otro gestor.

El muchacho, con su plumaje de avestruz de las finanzas, puso los dos brazos en la mesa, se apretó el nudo de la corbata, giró la pantalla del ordenador hacia Eugenia. Nada que ella desconociera: los avestruces disponen de enormes alas y gran apariencia, pero, ni aun con el

viento a favor, consiguen alzar el vuelo. Podría haber dicho que el avestruz adolece de absoluta falta de garbo, idea que no le correspondía y que si llegó a formularla apenas era consciente de ello, sólo en la medida en que una se adentra en el fervor callejero como en una conciencia ajena.

Un nuevo gestor encontró sin problema la solución a su quebradero de cabeza y cerró las operaciones pendientes. Podría ser ése quien le llevara las cuentas en adelante, en vez del muchacho, que no entendía lo que ella le indicaba. Los que tenemos alguna propiedad, solía decir, necesitamos alguien competente que nos resuelva los pagos de cada mes.

—Con mucho gusto me ocuparía yo, señora. Pero, verá, a raíz de la nueva oficina que aquí van a crear a mí también me jubilan. Estos muchachos van a aprender, no se preocupe, son muy espabilados y tienen mejor dominio que nosotros de las nuevas tecnologías. Es una generación muy preparada.

Las nuevas oficinas tenían una luz mortecina y, para mayor inri, las llamaban *store*. Si era mero lenguaje interno o un giro comercial, a Eugenia lo mismo le daba. Los números perfectos que el muchacho dibujaba debían de tener algo que ver con eso. Eran tan reales, de una perfección tal, que sólo podían tener voluntad comercial. Los volvió a ver no bien abrieron la nueva oficina. Eugenia dijo que no volvería más y Ramón le preguntó a dónde pensaba ir, si no. Esa gente que cree tanto en la belleza, convinieron, lo pagará caro en la vida. Si por ellos fuera, renacería el mercader que cambiaba esposas viejas por otras nuevas. Eso ni lo dudes, decía Ramón, una esposa nueva es lo que en el fondo financian los bancos: venden belleza y juventud, fomentan un nuevo amor. Unos cretinos son, se le escapó a Eugenia. Álex la miró como feliz de escuchar aquello en boca de su madre, pese a que no se refería al debate independentista. Todo es política, decía, también su negación. Claro que su intensa vida universitaria se ajustaba de maravilla al sentido único de los tiempos.

—El gobierno catalán debería haberse aliado con otro país para acoger a las empresas que se sintieran en riesgo —sostenía ante la naturaleza de los acontecimientos.

—Dime uno —lo atajaba Ramón— dispuesto a acoger esas empresas sin miedo a las consecuencias. Un país serio, por favor.

Y era como echarse de cabeza al agua, ahora que a mediodía el calor ya apretaba. España, tenía que reconocer Álex. No sólo era el único dispuesto a asumir el riesgo, sino el único al que le interesaba.

Las colas en los bancos ya no se producían más por motivos identitarios. La presencia del separatismo se evidenciaba ahora en los lazos amarillos que colgaban de numerosos balcones y de las fachadas de los edificios oficiales, visible también en la pechera o la solapa de muchos ciudadanos, especie de broche unisex. Álex lo llevaba en la mochila. Daba la impresión de que había pasado mucho tiempo desde el primero de octubre, poco más de medio año, con sus vaivenes y la absoluta incredulidad política. Se habían podrido todos los frutos de la cesta, y la gente, al andar, no mostraba excesiva preocupación. Cuando hay un fruto podrido, si no lo retiras a tiempo, no te queda otro remedio que ver al resto en las mismas. Esa sabiduría popular, pensaba Eugenia, se va perdiendo en el trasiego de los avestruces.

No daba crédito a la intensidad con que la primavera había avivado a la gente. Los lazos formaban parte ya de la escenografía cotidiana. Estaban allí desde que la justicia intervino en el proceso secesionista y la ley se puso por encima de la política. Nuevas armas para el mismo debate. En la calle era imposible no rozarse unos con otros o formar cola en los semáforos, un jolgorio, en definitiva, que la tenía bastante asombrada.

Había un señor delgado, vestido con un pantalón de pitillo a cuadros y un chaleco de color rojo, que iba y venía y se cruzaba como un lazo también. Eugenia lo vio una vez y otra, pese a la cantidad de gente que había alrededor, casi como una aparición. Tenía cierto parecido con el muchacho del banco, eso fue lo que más la sorprendió. Pero estaba todo en orden, no tenía por qué volver a hablar con él. Los pagos y los oficios, todo. Quería saber a qué se dedicaba ella, un requisito del banco, decía el muchacho, para la base de datos y las gestiones futuras. Ahí sí, Eugenia se sintió desplazada. Tenía que darle la razón a su marido: ni tú ni yo entendemos ya nada. ¿Se atrevía el muchacho a preguntarle a una señora por su oficio? Podía tratarse de una broma, no de mal gusto, sino de mala educación, de poco respeto. Son los tiempos, decía Ramón. Y los ojos de avestruz fijos en ella como la cuenta atrás de un reloj. Eugenia no era bromista, sin embargo, se reía para sus adentros y se limitó a decir que ya estaba todo listo, según se levantaba de la silla.

La falda se le acomodó con naturalidad justo debajo de las rodillas. Dio la mano al muchacho, quien se la tendió profesional y estuvo por acompañarla hasta la salida. No podía ser que lo estuviera viendo de nuevo veinte minutos después, que él fuera el hombre del chaleco rojo. Y sin embargo tan grande es su parecido. El señor se mueve entre la gente con estratégico descuido, casi de artista, unos andares que tan pronto hacen que lo distinga como no, y que a ella se le van pegando. No camina del modo como suele hacerlo. Y no es que la cantidad de transeúntes se lo impida, es ella misma. Da pasos más cortos o más largos de lo que su gesto anticipa, e incluso alguno en sentido contrario a su intención, como si, más que adaptarse a los espacios que los transeúntes dejan, pretendiera imponerse a ellos. El deambular del señor es muy similar, de persona medio iluminada, ella habría dicho que de escritor, pero por qué no de simple funcionario. Es más bajo que el muchacho del banco, no le cabe duda de ello, lo está viendo cada vez más claro y al mismo tiempo más lejano. Sus pantalones a cuadros se mueven deprisa y denotan la misma sensación que empieza a brotar en ella, una mezcla entre agobio y frenesí.

De los lazos amarillos decía Ramón que muestran una actitud narcisista y autocomplaciente, por el color —el mismo de la flor— y la figura del lazo —todos juntos. Álex se llevaba la mano a la cabeza, impotente, mientras que Eugenia viene sintiendo en esa abundancia secesionista el mismo agobio que entre la muchedumbre. Ramón ya no le dice las cosas bonitas que acostumbraba, o al menos no se las dice tanto ni con tanto énfasis, el que ella requiere. Que una mujer sea autónoma no significa que no quiera ser complacida. Lo ve en ese señor del pantalón pitillo y el chaleco rojo. Se están siguiendo. Él parece haberla convocado para salir de la aglomeración y soltarle un piropo que a cualquiera ruborizaría, uno de esos que las nuevas generaciones ya no echan porque las chicas se ofenden pero que a ella siempre le gustaron. Detrás del chaleco lleva una especie de esqueleto suplementario, muy discreto, cuyas ramificaciones terminan en un mismo punto.

—Es una nueva versión del Baby H.P. —le indica éste, el pelo alborotado y feliz de haberse encontrado en la intersección de un lazo—. No podemos desperdiciar tanta energía política, hay que emplearla en el desarrollo de un amor ●

EL TALLER DE REPARACIÓN DE ARTEFACTOS LITERARIOS*

JUAN JOSÉ ARREOLA

Ya se han realizado con todo éxito injertos y trasplantes literarios, tanto en obras inéditas, como también (¡es legítimo!, ¿no?) en obras ya publicadas. Nosotros queremos acabar con las comillas y las referencias al pie de página si en un momento dado injertamos tantito Shakespeare, tantito Dostoyevsky o tantito Marqués de Sade en determinado texto. Por supuesto, debemos tener en cuenta todos los tipos de sistemas musculares, nervioso y circulatorio del órgano a suplantar. Me refiero a la sintaxis, a adaptar al estilo del autor la pieza injertada.

A veces no resulta. Cuando queremos injertar un trozo de Cervantes, por ejemplo, a un autor narrativo, la pieza se bota, digamos, como que no embona. Pero es sólo cuestión de irse extendiendo más en torno al tejido injertado, creando unas zonas intermedias en forma de ir descervatizando a Cervantes hasta integrarlo al hombre común y corriente, autor del pasaje, quien requirió explícitamente: «Yo quiero que haya algo de Cervantes en mi obra».

Entonces sucede algo maravilloso: sientes algo así como una gema, o como un fruto climático que está a punto de surgir. Por medio de una adaptación del contador Geiger logramos medir entonces las densidades poéticas. La aguja entonces se mueve como cuando se acerca al uranio. No sabes qué experiencia tan bella. Por ejemplo, en un soneto de Quevedo, en el momento en que Quevedo es Quevedo, se vuelve loca. Pero de pronto cae.

* A partir de una entrevista de René Rebetez aparecida originalmente en la revista *La Vida Literaria*, núm. 29, mayo-junio de 1978. Edición de Víctor Ortiz Partida.

Es pura técnica mexicana. Completamente. Incluso personas que no tenían idea acerca del funcionamiento del contador Geiger llegaron a este resultado por intuición, porque nuestro pueblo es prodigiosamente intuitivo.

Es absolutamente internacional, claro, a condición que se adapte a las diferentes lenguas. Por ejemplo, actúa igual sobre un texto colombiano que sobre uno mexicano. En el caso de otro idioma tiene que ser programado convenientemente. Ahora, hay que aclarar que todos los programas están hechos a base de grandes autores. La sintaxis es la expresividad poética, porque es la ordenación de las palabras. Así, tú puedes introducir al aparato un texto medio mal organizado y éste lo estructurará en la mejor forma posible.

En esto de injertos y trasplantes hemos ido muy lejos. Realmente más allá. Por ejemplo, a grandes especialistas les hemos dado a leer algunos textos injertados y no han notado nada. Les hemos hecho la broma de leerles obras injertadas de cosas suyas. Y no han percibido nada. Octavio leyó poemas que tenían injertos de libros suyos, un poco alejados en el tiempo, y no sintió nada! Esto quiere decir que la tolerancia era perfecta.

No sabes lo que es desimbricar a Lope, a Góngora y a Quevedo, por ejemplo. A los tres del pleito. No se sabe quién es quién. El otro día con Borges, en San Diego (idos dizque conocedores!), tuvimos que apostar a propósito de si un verso era de Lope o de Quevedo. Borges finalmente admitió: nadie honradamente puede distinguir un verso de Lope, de Quevedo o de Góngora.

Se le denomina Taller de Reparación de Artefactos Literarios. Se garantiza la recuperación del costo. El Taller lleva dentro de sí, como un quiste maravilloso, una compañía de seguros. Además tenemos aparatos de predicción y sondeo, para saber de antemano cuántos ejemplares de un libro se van a vender y a qué precio. En los casos graves, casos sin remedio, perdidos, desahuciados, no prometemos que el autor recupere la inversión —los autores pagan una cuota al Taller, claro está—, pero el mero hecho de la publicación confiere tal alivio, tal satisfacción del ser, que esta inversión de todas maneras sale más económica que un tratamiento psicoanalítico.

También tenemos servicio social para escritores carentes de medios, de fortuna. Eso sí, un escritor dotado de talento y humilde, que triunfa, es un autor obligado a sostener el perfeccionamiento de otros autores a través del Taller.

El ideal del Taller es llevar a su perfección cada objeto, cada artefacto literario. A su mayor perfección *posible*. No queremos falsificaciones. Queremos un verdadero trabajo de equipo, en el tiempo y el espacio. Tenemos autores jóvenes que trabajan en equipo. A uno se le ocurre una cosa, al otro otra, al de más allá, otra. Cofirman el resultado final. Para ello se crea un nuevo personaje, el autor. El autor que no podrían ser solitos, aislados, cada uno. Nuestro trabajo es futurista, ya que todo tiende a convertirse en trabajo colectivo. Vamos a poner tan de moda el trabajo en equipo, la colectura, que hemos revivido dos personajes legendarios: Me Lees y Te Leo.

Otro asunto que nos ocupa profundamente en el Taller: ya hemos logrado el cambio de sexos. De todo a todo. Narraré el caso de una muchacha novelista, de pueblo, a quien su abuela le había colmado la cabeza de relatos de la Revolución Cristera. Y se puso a escribir una novela. Me recordaba a mí mucho a *Clemencia*, de Altamirano. Era una novela rosa, un poco rosa sucio, pueblerina, lánguida, pero conteniendo un personaje notable, lo que podría llamarse el último macho de Jalisco. Ya no se puede hablar de machos, menos de machos de Jalisco, después de toda la campaña de destrucción de la especie que ha hecho el cine mexicano. Pero ahí, en esa novela estaba el último de ellos, un cristerazo a todo dar. Y había junto a él una muchacha, de lo más paloma, de lo más tímida, de lo más casta, que ante el asombro estaba enamorada, primero idealmente y luego de una manera menos ideal...

Lo importante es que casi todos los escritores, no sólo de México, sino de toda Latinoamérica, se encuentran suscritos al Taller, por amor a sus propias literaturas. Ahora no tendrán lugar desigualdades tales como que de pronto en Perú, o en Colombia, surja un escritor genial, así nomás. Ahora todo tendrá que disolverse en la expresión del genio colectivo. Lo que va a ser la descarga de la soberbia, de la vanidad, de la acumulación excesiva de riqueza en una persona. Ahora ni siquiera vas a recibir todos los honores, aunque lleve tu nombre la obra de que eres el autor original, porque sabes que detrás de ti hay todo un equipo, que siempre lo ha habido. Falta de meter en el aro tres o cuatro, nada más.

Innumerables servicios presta el Taller. Cabe mencionar frases célebres que todavía no han sido dichas, no sólo griegas y latinas. Cuartetos de tipo copla popular como «todo se ve del color del cristal con que se mira», tenemos miniaturistas especializados y en esto las mujeres están resultando sensacionales: tenemos chistes, situaciones humorísticas que darán al traste con el famoso humor involuntario.

El otro día transformamos una tragedia de tipo prehispánico en la cual se trataba de los indígenas asediados por un puñado de conquistadores españoles. El autor estaba totalmente traumatizado por su obra. Pero con nuestro asesoramiento psiquiátrico aquello se convirtió en una farsa muy agradable. Comprobamos que todo el drama de la Conquista, todo el derramamiento de sangre, puede convertirse en algo festivo, feliz, y viene a ser la pieza un modelo de cómo ha debido de ser la Conquista.

El trauma de Latinoamérica es el resentimiento de haber sido aplastado. Ser descendiente de un padre que aplastó a la madre o, por lo menos, que la trató mal. Es el drama del mestizo. Y creo que hay una curación que sólo tomará dos generaciones en llevarse a cabo. Se va a liberar el resentimiento. Todos vamos a ser Rubén Darío, que proclamó la independencia literaria de Latinoamérica.

Aunque, a decir verdad, Darío nunca estuvo solo. Darío revivió toda la historia, no únicamente de la literatura. No sólo clasificó todos los metros sino que creó nuevas modalidades estróficas. Entonces, tocó el órgano de la lengua castellana como no lo había hecho nadie desde los Tiempos de Oro; y se puso a improvisar el gran canto universal. Darío es tan poseedor del mundo como Walt Whitman o como Paul Claudel: recurre a la prehistoria, está en Egipto, está en Mesopotamia, en todas partes. Luego se mete a Grecia; y saquea Roma. En la Edad Media hace maravillas, incluso villanelas y canciones que podrían ser de François Villon. Aquello del caballero, garrido noble y garzón a quien clavaron un acero cerca del corazón. Y aquello de «Yo fui un soldado que durmió en el lecho de Cleopatra la reina». Lo que es Darío realmente: un inspector general de la Creación. Esto es muy importante para el Taller. La frase en una deformación de Claudel.

Imposible que en determinado momento no exista diferencia alguna entre, digamos, la literatura mexicana y la literatura sueca: por eso somos capaces

y poseemos aparatos: para exaltar y no matar. Para percibir realmente los signos distintivos de cada escritor, de cada nacionalidad y de cada región.

En Colombia, por ejemplo, no va a escribir igual una persona que exprese el genio de determinada región, por ejemplo, el Valle del Cauca, que otra que exprese la de una región extrema y tal vez contraria, como podría ser Bogotá. A propósito, tenemos que cuidar ese tono grandilocuente que a todos los colombianos parece maravillar. A propósito, hay que respaldar la tesis de un miembro de la familia Restrepo que explica la abundancia de talento en Bogotá por razones de orden físico y meteorológico, por la gran cantidad de ozono atmosférico que se encuentra en el cielo bogotano, gas que fortalece mucho el talento.

Hemos hecho pruebas aplicando ozono a los escritores a través de ventiladores o cascos de los que se usan en los salones de belleza. Escribir antes del ozono y después del ozono marca una diferencia notable.

Esto tiene que llegar indudablemente a plasmar la idea de participación. Yo estoy por la literatura anónima. Tenemos que volver al anonimato total, la meta es que nadie firme. Tenemos que defendernos. Hay países que, con el fin de mercadotecnizarnos y serializarnos, han promovido a algunos escritores latinoamericanos con el fin de consumirnos.

Los autores bíblicos y evangélicos son series de autores. *La Canción de Rolando*, el *Mío Cid*, las más grandes epopeyas de la humanidad, como el *Ramayana*. ¿Es de Vlamiki el *Ramayana*? ¡No! Como no es de Homero *La Ilíada* ni la *Eneida* es de Virgilio. Son tradiciones y equipos.

Es el caso mismo de Cervantes. Aun cuando trabajó en la cárcel, estaba asistido por el bibliotecón de todas las novelas de caballerías que se traía en la cabeza. Sobre el Quijote nadie ha hecho el recuento de estampas caricaturales, el catálogo de temas para demostrar que a Cervantes, como a Shakespeare, no se le ocurrió nada. Lo que hizo fue ser el redactor heroico de una masa tradicional. Por eso queremos desmentir esa actitud europea y norteamericana de exaltar a algunos autores exageradamente, no sólo para recuperar la inversión que han hecho al editarlos, sino para enriquecerse creando ejércitos de vendedores y compradores de libros.

Lo que nosotros queremos hacer es crear ejércitos de coleccionistas de autógrafos para que la persona tenga la alegría de poner un pensamiento suyo en un álbum, por ejemplo. En realidad no queremos que los autores concedan autógrafos, sino que escriban pensamientos. Cada uno puede tener su *stock*. A todas las personas que acudan a nosotros podemos proporcionarles modelos de dedicatorias con variantes. Naturalmente no todas son originales. Pero no le hacemos ningún daño a La Rochefoucauld, o a Emerson, o a Nietzsche, por ejemplo, haciéndolos circular bajo la forma de un autor modesto. Los autores consagrados sí es deseable que tengan sus pensamientos originales, que también se los podemos proporcionar nosotros.

El paso de todo esto lo dio la traducción en equipo. Dickman y su orquesta de traductores llevaron a feliz término el *Ulises* de Joyce. En ese momento se nos abrió la puerta. Mis traducciones siempre han pasado por tres o cuatro manos. Y ahora Octavio Paz les da el último toque.

Definitivamente estamos en contra de la pornografía. Queremos sustituirla por una literatura erótica, llena de salud. Porque veo la posibilidad de una poderosa languidez, dado lo enfermizo de la producción actual. Los auténticos productores del género están enfermos. Y los que no son auténticos son muy buenos comerciantes. Queremos sanear el comercio literario y de paso la literatura misma para enriquecer la vida *espiritual*. Desde luego que trabajamos toda serie de intrigas. Nada de lo humano nos es ajeno en el Taller. Pero lo que más deseamos es llevar a los lectores a una experiencia feliz, sobre todo en el terreno erótico. A pesar de que Sade haya sido un buen trampolín para los comerciantes, es profundamente sombrío: nosotros lo queremos iluminar: el mismo Sade pero con colores aurorizados, primaverizados. Que todo el mundo erótico no tenga a veces ese aroma necrofílico, sino que sea frutal y marino.

Una literatura llena de frescor. Y que no se niega a profundizar, siguiendo el ejemplo de los grandes, en los abismos de la conciencia y de la subconsciencia. Nuevamente vuelvo a Darío: donde no nos salva Neruda, ni Vallejo, ni Guillermo Valencia, ni Leopoldo Lugones, de pronto está Darío para decirnos: ¡aquí!, y apuntalamos a base de Darío una serie de cosas que se nos están cayendo.

Ya después, cuando pase por el Taller, este texto estará listo para su publicación. Quiero agregar que tenemos en preparación unos folletos, que son folletos de «antes y después». Vea en qué estado estaba este folleto. Y después, pasa por el Taller y vea el resultado. Por ejemplo, un terceto aflora. Entonces, nosotros cambiamos de lugar dos palabras, requintamos, sustituimos otras. Corregimos la puntuación, y... izúmbale!

Nuestras computadoras están estableciendo con gran exactitud el margen de toxicidad, primero desde el punto de vista del lenguaje. Luego, desde el punto de la verdad histórica y psicológica. Esto se trata como los alcoholes. Los buenos vinos tienen un índice de alcohol que no perjudica. Una persona necesitaría leerse seis novelas del mismo autor para perjudicarse seriamente, tal vez ocasionarse un trastorno irreversible. Pero hay otras que pueden ser toleradas por organismos sanos. Yo tuve alguna vez que someterme a un tratamiento antinerudiano porque llegué a tal grado... Pero la mayor parte de las personas elimina muy bien a Neruda, lo asimilan sin que les cause ningún daño. Sencillamente porque no lo entienden. No me refiero, por supuesto al Neruda de *Canto general*, sino al de «Caballero solo», a material que ha causado estragos entre las personas que sí tenían sensibilidad especial a la *nerudina*. Tenemos que tomar en cuenta las contradicciones. No le vamos a dar a una persona melancólica dosis de Vallejo.

El epitafio queremos no sólo entenderlo, sino darle una gran circulación. Estamos desperdiciando un gran número de superficies que no tienen más que espacios vacíos entre las fechas de nacimiento y muerte. Queremos ocupar las lápidas para que quien visite los cementerios reciba una verdadera lección de literatura ●

Arreola **proteico***

FELIPE VÁZQUEZ

CONSTRUCTOR DE SÍ MISMO

Una mente curiosa y de múltiples aristas. Un hombre atraído por innumerables cosas. Un hacedor de objetos que posee la finura y la precisión de un miniaturista. Un enamorado que imanta de pasión lo que toca. Un escritor que aborda los géneros y los metamorfosea para crear el género varia invención. Un moralista de mirada irónica que, desde la ficción, hace una de las críticas más devastadoras a la condición apocalíptica del hombre. Un espíritu obsesionado por lo absoluto, que supo tejerlo con delicadeza en la textura del texto y, así, elevó su literatura a la región de lo imposible. Un autodidacto que dictaba cátedra en las aulas universitarias. Un conversador que hipnotizaba a su auditorio gracias a su vasta cultura, a su memoria prodigiosa y a la articulación precisa de las cláusulas sintácticas. Un escritor cuyos talento y generosidad para transmitir sus conocimientos le permitieron formar a varias generaciones de escritores. Hablo de Juan José Arreola, un hombre múltiple, transido por la pasión, en continua búsqueda de su propio ser y en constante construcción de sí mismo.

ESCRITOR IMPOSIBLE

Arreola pertenece a una estirpe de escritores que, en su creación, aspiran a lo absoluto. Son escritores imposibles porque, a diferencia de los posibles, cumplen su destino de poetas como si fuera una

* Prólogo para el libro *Juan José Arreola. Iconografía*, que publicará el Fondo de Cultura Económica en conmemoración del centenario del nacimiento de Arreola.

condena. Conciben la vida y la poesía como una sola expresión de ser y padecen la desgarradura que se abre entre ambas debido a las necesidades que exige la prosa del mundo. Tensan el lenguaje hasta el límite de sus capacidades semántica, fónica, sintáctica y plástica. Pulsan la poesía incluso desde la prosa y, aunque no hayan hecho versos, no se les puede negar el título de poetas. Realizan una obra breve, a veces fragmentaria, a veces inconclusa, pero siempre signada por la perfección, la belleza y la orfandad. Logran que el silencio resuene en las palabras y que las palabras mismas sean una forma de silencio. Cifran una visión que antes de ellos parecía imposible, pues poseen eso que —a falta de mejores palabras— he llamado intrepidez espiritual. Y en algún momento de la vida renuncian a la literatura, pues, al tocar las cuerdas del silencio desde el lenguaje, el silencio a su vez se les impone como un muro o un vacío infranqueables. Éstas son algunas características que los definen. En la tradición mexicana, José Gorostiza, Juan Rulfo y Arreola pertenecen a esta estirpe que trata de arrancarle un relámpago a la noche. Su misión es poner una cosa inédita en el mundo: decidir la tradición lírica templando las cuerdas de esa misma tradición y de tradiciones otras cuyas propuestas pudieran nutrirla e incluso renovarla.

Desde la médula de su poesía, algunos escritores hacen que las palabras desemboquen en el silencio y, en ese mismo movimiento, el silencio resuena en las palabras hasta que se impone como una imposibilidad creadora para el poeta. Esto explica que hayan dejado de escribir en la plenitud de su actividad creadora y que, al morir, Gorostiza, Rulfo y Arreola llevaran alrededor de treinta años sin escribir literatura. Sigmund Méndez refiere juicios similares en *La escuela mexicana del silencio. Ensayos de metapoética* (2012), donde, además de incluir a los escritores que he mencionado, agrega a Díaz Dufoo hijo, Julio Torri y Alí Chumacero. Méndez nos muestra que en la lírica mexicana hay una estirpe de escritores cuya poesía los hizo cruzar el límite donde las palabras coinciden con el silencio y donde su condición de escritores queda suspendida porque la escritura se les impone como una imposibilidad.

INVENTOR DEL GÉNERO VARIA INVENCIÓN

Gran lector de poesía, enamorado de las formas cerradas y estables, y degustador de la música de la lengua en los versos perfectos, Arreola

prefirió el soneto y la décima para escribir poemas, pues le permitían labrar el objeto verbal de acuerdo con su talante de artesano, de miniaturista y orfebre apasionado por los acabados elegantes. Dio la espalda a la vertiginosa metamorfosis formal de la poesía del siglo XX; pero si fue indiferente a la condición crítica de la poesía moderna a la hora de versificar, en la prosa, en cambio, asimiló algunas de las propuestas más radicales de las vanguardias literarias y realizó prosas que establecían nuevas fronteras formales, pues estaban escritas a caballo entre el cuento, el poema, la epístola, el ensayo de ficción, la crónica, la biografía, la entrevista, el diario, la receta culinaria, el epitafio, el bestiario, la reseña literaria, el anuncio comercial, la hagiografía y otros géneros y subgéneros. Las versiones definitivas de *Varia invención*, *Confabulario*, *Bestiario*, *La feria* y *Palindroma*, publicadas por la editorial Joaquín Mortiz entre 1971 y 1972, son su jugada maestra en el ajedrez de la literatura. No pocos textos de las obras citadas han sido analizados como cuentos, pero son, en su mayoría, poemas en prosa que pueden ser leídos también como cuentos, biografías imaginarias, epitafios, bestiarios, etcétera. En cada poema en prosa convergen géneros literarios y paraliterarios, y recursos como el humor, la paráfrasis, la reticencia, la literalidad, la cita, la ambigüedad de alta tensión, la intertextualidad, la parodia, la escritura en segundo grado, la fragmentariedad, la elisión y muchos recursos más de sus estrategias narrativas. Este mestizaje formal y esa manera de pulsar la prosa lo llevan a inaugurar el género *varia invención*: textos de fronteras genéricas convergentes, híbridos debido a la hipertextualidad que subyace en ellos a modo de palimpsesto y lúdicos en los bordes de su negavitud intrínseca. En su prosa de ficción, Arreola fue un poeta de vanguardia.

LA PULSIÓN PROTEICA

Antonio Alatorre escribe que el adjetivo «entusiasta» es el que mejor define a Juan José: «Ese Arreola que me cayó del cielo chorreaba entusiasmo». Ambos se conocen en la ciudad de Guadalajara durante el verano de 1944, cuando Arreola era jefe de circulación de *El Occidental* y Alatorre colaborador externo del mismo periódico. De inmediato se inicia una amistad cohesionada por la literatura y por intereses intelectuales comunes. En junio de 1945 editan la revista *Pan*, y hacia mayo de 1946, cuando Juan José vuelve a nuestro país

después de incursionar en la Comédie Française, los vemos laborar —instalados ahora en la Ciudad de México— en el Fondo de Cultura Económica como correctores de pruebas, editores y traductores. En esos años decisivos y fulgurantes, la actividad editorial y teatral de Arreola es intensa pero también lo es su tarea de escritor, iniciada en 1941, cuando escribe el cuento «Hizo el bien mientras vivió», y que se formaliza en noviembre de 1946, cuando se publica su primer libro: *Gunther Stapenhorst*, que incluye dos cuentos: el que da título al libro y «El fraude».

Refiero estos años porque son decisivos para él: renuncia a ser hombre de teatro, descubre su vocación de editor y maestro («Arreola fue mi maestro», escribió Alatorre) y se decide por la literatura. En poco tiempo se establece como un autor definitivo: el Fondo de Cultura Económica le publica *Varia invención* en 1949 y *Confabulario* en 1952, libros que —y en esto coincido con Lauro Zavala— inauguran el cuento moderno en la literatura mexicana. De manera simultánea, en 1950 inaugura su primera editorial: Los Presentes.

Arreola se desdobra sobre sí mismo y crea una personalidad de rostros diversos. En un prefacio autobiográfico publicado por vez primera en el *Confabulario* de 1966 —titulado «De memoria y olvido» en las siguientes ediciones— refiere un puñado de oficios y empleos que le habían permitido sobrevivir desde la adolescencia. Sin embargo, el devenir laboral del autor de *La feria* es rico y heterogéneo, pues por necesidad, curiosidad y vocación, fue encuadernador, impresor, tepachero, panadero, carpintero, vendedor ambulante, empleado de banco, granjero; recitador oficial en su pueblo, actor, locutor de radio, figura de televisión, conferenciante; periodista, editor de sección de periódico, columnista, corrector de estilo, editor, traductor, inventor de revistas (*Eos*, *Pan*, *Mester*), creador de editoriales (Los Presentes, Cuadernos del Unicornio, Libros del Unicornio, Ediciones de Mester); poeta, cuentista, dramaturgo, novelista, ensayista; jugador de *ping-pong*, ciclista, pintor, ajedrecista, promotor de torneos de ajedrez; creador de talleres literarios, profesor de teatro y literatura, funcionario universitario y escritor formador de escritores. Cuando nos asomamos a su biografía y descubrimos las múltiples caras de su vida, su pulsión proteica, comprendemos que, en efecto, era *El Entusiasta*. Hoy podemos adivinar su curiosidad, su júbilo emprendedor y su vitalidad creadora cuando vemos los documentales y programas de

televisión que realizaría muchos años después: su discurso —apoyado por un lenguaje corporal categórico— está acentuado por la pasión, pasión en su doble sentido: agónico y de entrega, pues en él vemos de manera simultánea a un hombre atormentado y a un entusiasta vehemente.

AL MARGEN DEL TEATRO

Cuando hablo de su renuncia a ser hombre de teatro, me refiero a que no se dedicó de manera definitiva a ser actor, dramaturgo o director. La juventud de Arreola estaba penetrada por el teatro y parecía que su destino estaba en las tablas. El primero de enero de 1937, a los dieciocho años, llega solo a la Ciudad de México para estudiar teatro e ingresa de golpe a la primera línea: sus maestros serán Fernando Wagner, Xavier Villaurrutia y Rodolfo Usigli; luego trabajará en la compañía del Teatro de Medianoche de Usigli y, cuando ésta quiebra, decide olvidarse del mundo teatral. El 8 de agosto de 1940 regresa a Zapotlán con un gran resentimiento, pues además salía de una relación amorosa muy conflictiva. En esa ocasión decide renunciar al teatro. Sin embargo, cuando llega la Comédie Française a Guadalajara en junio de 1944, hace revivir en él su pasión por las tablas y logra entrevistarse con Louis Jouvet. Producto de esta entrevista es la invitación del director de la compañía a estudiar teatro en París, hecho que sucedió entre noviembre de 1945 y abril de 1946, mes en que regresa debido a sus problemas de salud, agravados por el invierno y la escasez de alimentos en la Francia de la posguerra. Esta situación lo decide a no dedicar su vida al teatro, no obstante que en los años siguientes dará clases de arte dramático, actuará esporádicamente en escenarios y locaciones de cine, escribirá dos obras dramáticas: *La hora de todos. Juguete cómico en un acto* (1954) y *Tercera llamada itercera! O empezamos sin usted (Farsa de circo, en un acto)* (1971), e iniciará la aventura teatral de Poesía en Voz Alta en 1956.

ARREOLA ACTÚA EL PAPEL DE ARREOLA

Su formación actoral, primero como recitador desde la infancia y luego en la Escuela de Teatro de Bellas Artes, se manifestará de diversas formas en su vida y su literatura. A partir de 1950 se volvió personaje de sí mismo y muchas veces Arreola actuaba el papel de Arreola, muy evidente cuando se volvió protagonista en los medios. El

desprecio de no pocos intelectuales por el contenido fútil y mendaz de los medios masivos de información propició que algunos lectores y críticos percibieran cierta frivolidad en el escritor, hecho que afectó la recepción de su obra literaria, pues deslizaron hacia los textos lo que erróneamente percibían en Juan José.

Debo precisar, sin embargo, que el personaje Arreola es idéntico al hombre Arreola, pues logró fusionarse consigo mismo: su autenticidad nacía de la conciencia de haberse construido una identidad. En cierto punto de la vida, nos hemos inventado y somos personajes de nosotros mismos, pero casi nunca lo descubrimos porque no hemos sido conscientes de esa invención, actuamos nuestro personaje sin saberlo y, como el personaje de Julio Torri que era mal actor de sus emociones, somos malos actores de nosotros mismos y de nuestra vida. Pero Juan José no sólo era buen actor de sí mismo sino de sus emociones —que eran intensas y a veces tormentosas al grado de parecer inverosímiles—, y esto, aunado a su imagen mediática, quizás provocó que su obra quedara ligeramente eclipsada. En realidad, y pese a la actitud despectiva de algunos intelectuales, la presencia poderosa de la obra arreolina se había impuesto desde la década de 1950 y, para cuando se convirtió en figura de televisión (a partir de 1970), había ya contribuido a transformar de manera decisiva la literatura mexicana y varias generaciones de escritores se habían formado al amparo de la varia invención y de la confabulación.

La obra permanece porque cada generación de lectores redescubre con asombro a un autor excepcional; y cada generación de críticos y traductores muestra la riqueza, la complejidad, la singularidad y la trascendencia de la invención arreolina. Basta asomarse a las ediciones anuales, sean en español o en otras lenguas, para constatar su presencia perdurable en el horizonte de la literatura.

UN ESPÍRITU CONFESIONAL

La actuación lleva implícita la presencia de un escenario, un público y un guion. Esta estructura estaba en la conciencia íntima de Arreola, pues la proyectó en gran parte de sus textos. De algún modo, él se proyectaba en esos personajes ficticios que actuaban un papel en la plaza pública, la estación del tren, la calle, el autobús, la biblioteca o el cine; incluso la alcoba y otros espacios cerrados están concebidos como escenarios donde se adivina la presencia de un espectador,

incluido el lector mismo. En este sentido es revelador el epígrafe del *Confabulario* (palabra donde anidan los verbos *fabular* y *confabular*): «...mudo espío, / mientras alguien voraz a mí me observa». Si consideramos los *Confabularios* que se publicaron desde 1952 con variable contenido pero idéntico epígrafe, diremos que la trama de los textos, en esta perspectiva, plantea un conflicto tremendo y reversible entre actores y espectadores cuya conclusión sólo podría ser la sentencia de Garcin en *A puerta cerrada* de Sartre: «el infierno son los otros». El cuento «*Parturient montes*», que apareció al frente de *Confabulario* desde la edición de 1955, es representativo tanto de la situación intolerable entre el actor y su público como de la estructura diegética de muchos de sus textos.

De manera velada, Arreola proyectaba su temperamento confesional en diversos personajes, pues el tono y el contenido de muchos parlamentos tienen el carácter de una confesión pública. En varias ocasiones afirmó que toda su obra era una inmensa confesión y él mismo, estuviera en las aulas universitarias o ante las cámaras de televisión, exhibía ante el público su alma contrita. «Pertenezco al orden de los confesionales, de los agustines, de los villones y de los montaignes en miniatura que no acaban de morir si no cuentan bien a bien lo que les pasa: que están en el mundo y que sienten el terror de irse sin entenderlo y sin entenderse», le dice a Emmanuel Carballo en una entrevista. En su estructura psíquica de cristiano católico, un continuo sentimiento de culpa lo impelía a realizar un examen de conciencia y éste lo obligaba a buscar una suerte de perdón mediante el relato de sus faltas. Y como he señalado, esta estructura de comportamiento se proyectó en la dinámica actancial de sus textos: Arreola revelaba su ser tanto en la actuación confesional como, de manera paralela y sublimada, en la confesión actuada de sus personajes.

LA CONCEPCIÓN TRÁGICA DEL MUNDO

Arreola era un hombre de contradicciones íntimas y extremas. Una noche de febrero de 1941, de regreso de la Ciudad de México a Zapotlán, sufre una afección del aparato digestivo y, aunada a una crisis nerviosa y a la angustia nacida de un descalabro amoroso, la enfermedad se vuelve crítica: «Desde el día siguiente», dice, más de medio siglo después, «mi vida cambió, he sido otra persona hasta el día de hoy. Esa noche en Morelia me convertí en el enfermo que soy».

Alimentada luego por la culpa, el remordimiento y el desengaño, esa enfermedad se manifestará, rigurosa o latente, a lo largo de su vida. En los cientos de entrevistas que concedió podemos hallar, en frases reveladoras, las mortificaciones de su conciencia: «Soy un desollado vivo», «Mi paso por la vida me abruma porque la vida es atroz», «Soy un destructor de la felicidad [...] Ignoro de dónde extraigo mi vitalidad para destruirme a mí mismo», «Mi aspiración ha sido perderme», «Soy un hombre remordido. Todo lo que he hecho en mi vida [...] está imbuido de complejo de culpa», «En la literatura y en la vida, sigo en el infierno». Desde sus diarios de 1941 hasta la última entrevista podemos rastrear esas declaraciones de una conciencia atormentada.

Aunque fue un hombre transido por la desgarradura, su vitalidad, su pasión por la belleza, su talante aristocrático y su afrancesamiento parecían contradecirlo; por eso algunos de sus amigos se referían a él como el hombre que no podía ser desdichado. Sin embargo, lo afligía un continuo sentimiento de culpa, la fijación apocalíptica de los seres humanos a lo largo de la historia le causaba mucho pesar, sufría de antemano el sufrimiento que pudiera ocasionar a otros debido a su propia inestabilidad emocional, e incluso sus propios textos llegaron a causarle pesadumbre —como lo refiere en «La implantación del espíritu», ensayo que es al mismo tiempo un examen de conciencia y una confesión. Ahora bien, ¿cómo escribe un hombre cuya vida está permeada por la enfermedad?

Vivir en la enfermedad implica una continua conciencia de la muerte y, al cabo, esta vigilia atroz vulnera la aprehensión del mundo del enfermo, quien termina por concebir la vida y el universo como formas del mal. Escribir desde esta visión desapacible y trágica implica crear formas diversas del sufrimiento. Y esto, en efecto, prevalece en casi toda la literatura de Arreola, cuyos textos serían intolerables si no estuvieran facturados con gracia, lirismo y humor. Él nos muestra que los tormentos de la conciencia son más hondos si reverberan en el espacio de la poesía.

EL SUFRIMIENTO DESDE LA BELLEZA

De la familiaridad al espacio donde lo extraño y lo absurdo crean un clima de incertidumbre, en los textos de Arreola anidan la belleza, el humor (la sátira en muchos de ellos), la poesía, la perfección y una

visión trágica de la condición humana en todos los órdenes. Los conflictos de la conciencia implican siempre una desgarradura y los personajes desembocan en el desasosiego: en una condición de ser sin asideros. Y cuando pone en acción situaciones trabadas por contradicciones irresolubles, la carga ominosa que se desprende del desenlace es atemperada por las reverberaciones lúdicas y líricas del lenguaje. Una parte de sus textos, en particular los que se asimilan a la idea del bestiario, son juguetes verbales habitados por la gracia y la dicha; son una sonrisa literaria, leerlos es una de las formas de la felicidad. Sin embargo, aunque la mirada de Arreola es irónica, jovial, traviesa e irreverente, no podemos dejar de ver que la mayoría de sus textos están concebidos desde una concepción trágica del mundo y nos dan, muchas veces, una visión desoladora de las relaciones humanas. Su literatura concibe el sufrimiento como una de las formas de la belleza.

ABOLIR LA PROSA DEL MUNDO

Tzvetan Todorov ensaya, en *Los aventureros de lo absoluto* (2007), la vida y la obra de Wilde, Rilke y Tsvietáieva, escritores representativos de una época (1880-1940) y de un ideal que intentó hacer del arte su vida y de su vida una obra de arte; y que, no obstante su genio literario y su capacidad para realizar su ideal estético-vital, sucumbieron ante los embates prosaicos de la moral, de la intolerancia política y de las mezquindades de la vida cotidiana. Aunque es una aspiración que se registra desde las primeras manifestaciones culturales de la humanidad y dentro de un orden colectivo y religioso, la búsqueda de lo absoluto en la modernidad ha sido una empresa laica, individual, agónica. La búsqueda de Tsvietáieva, Rilke y Wilde está signada por la realización interior, por el deseo de armonizar todos los órdenes de la vida en función de un ideal estético y por crear objetos literarios que sean al mismo tiempo expresiones de la más alta belleza y la revelación de una vida interior de aristas infinitas. Arreola, un hombre que parecía de otra época, es también un aventurero de lo absoluto, pues quiso que en su vida se fundieran el ser y el arte, y en su prosa pulsó de manera armónica las cuerdas de la poesía, de la belleza, del abismo y del silencio ●

La hora inesperada: Juan José Arreola y la literatura fantástica

PABLO BRESCIA

*A principios de nuestra Era, las llaves de san Pedro
se perdieron en los suburbios del Imperio romano.
Se suplica a la persona que las encuentre tenga la bondad
de devolverlas inmediatamente al Papa reinante,
ya que desde hace más de quince siglos las puertas
del Reino de los Cielos no han podido ser forzada con ganzúas.*
JUAN JOSÉ ARREOLA, «De L'Osservatore», *Prosodia*

LA FANTÁSTICA CATEGORÍA DE JUAN JOSÉ ARREOLA

El propósito de este trabajo es revisar brevemente los contactos entre Juan José Arreola (1918-2001) y la literatura fantástica, un género o discurso donde ha sido inscrito en numerosas oportunidades.¹ No se trata aquí de medir el grado de «fantasticidad» de los cuentos de Arreola, tarea que convocaría a las diversas teorizaciones sobre la literatura fantástica. La cuestión en la que me interesa indagar es otra: ¿cómo se concibe y cómo funciona esta categoría en textos tan únicos como los de Arreola? Se verán así, por un lado, los cruces entre sus relatos y la tradición de la literatura fantástica y, por otro, los modos originales de Arreola de «ser fantástico».

1 Este trabajo reitera y expande algunos de los conceptos que esbozara en mi libro *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar* (Iberoamericana / Vervuert, Madrid, 2011).

Para la elaboración de su poética narrativa, Arreola elige dos pilares básicos. Por un lado, el cuento como género literario —recordemos que sólo publicó una novela, *La feria* (1963), hecha a base de fragmentos. Como ha observado la crítica, sus narraciones se «contaminan» con registros de escritura como anuncios, cartas, diarios y, al mismo tiempo, entablan diálogos con la tradición del cuento tradicional y con múltiples referencias literarias y culturales —la Biblia, por ejemplo, es uno de los textos más socorridos. Esto, sin duda, produce una extensión de las posibilidades narrativas del género más cultivado por Arreola. Por otra parte, la frecuencia de las situaciones absurdas en sus textos señala una constante: del desafío a la lógica racional resulta un «extrañamiento» de sentido que a su vez provoca su regeneración. Este «desafío» constituye el otro pilar que reclama para la literatura de Arreola una categoría especial de lo fantástico, producto de una rica simbiosis entre la tradición literaria y cultural fantástica y una visión de mundo que se transforma en sintaxis arreolesca.

EL EFECTO ARREOLITO

Desde su irrupción en el horizonte literario mexicano, Arreola fue catalogado como maestro de narraciones «fantásticas» y cabe preguntarse el porqué. Para buscar una respuesta, conviene detenerse en el contexto histórico-literario desde donde surge esta afirmación.

En primer lugar, habría que subrayar el efecto de *arreolito* que tuvo esa aparición, tanto en los escritores contemporáneos de Arreola como sus sucesores. Para cuando aparece *Varia invención* en 1949, se van afincando nuevos horizontes de lectura en la literatura mexicana. En un trabajo sobre la tradición de la literatura fantástica en México, Augusto Monterroso señala además el impacto que tuvo en su generación (a la que pertenece Arreola) la llegada a ese país de un libro fundamental: la *Antología de la literatura fantástica* de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (1940). Según Monterroso, la literatura mexicana, influida por esta antología internacional y por los textos de Kafka que ya circulaban en traducción, «comenzó a liberarse del tradicional apego a los temas literarios realistas y circunscritos a lo autóctono, a los problemas de los campesinos y la Revolución para ir al encuentro de espacios más complejos en el mundo de la ciudad y de la imaginación» (p. 180). La

circulación de literaturas extranjeras es elemento fundamental entonces para la revitalización de la literatura nacional. Según Monterroso, dentro de este panorama Arreola es quien mejor recoge «la señal que venía del sur» (p. 183). La apertura que significó su obra fue, sobre todo, el derecho (mexicano) a acceder a la cultura universal. La literatura fantástica de Arreola no se basaba, según Monterroso, en el horror o la irrupción de lo insólito, sino más bien en «incursiones a situaciones extrañas y al buceo a profundidad en los terrenos del resentimiento, la duda o la complejidad de las relaciones humanas» (p. 184).

En tanto, René Avilés Fabila, discípulo de *Mester*, una de las tantas revistas patrocinadas por Arreola, y también participante de sus talleres literarios, subraya el rechazo que sufrió su maestro durante varios años, acusado de cosmopolita y partidario de una literatura de evasión debido a su práctica «fantástica». La gran lección de Arreola, según Avilés Fabila, se concentra en la libertad de lectura, a partir de un quiebre con las estrategias de la literatura realista: «Arreola queda inscrito dentro de una corriente literaria fantástica que es poco usual en México [...] Prácticamente Arreola no tiene antecedentes en México» (Pazarín, p. 91). De este modo, el escritor de Zapotlán refundaba,² de cierta manera, la escuela de la literatura fantástica en la literatura mexicana y esto lo ponía a la vanguardia de su tiempo.

Con su bagaje de lecturas y con su propia obra narrativa, Arreola estaba preparando el terreno para la recepción de sus textos. Nuestra hipótesis es que el concepto de lo fantástico en Arreola debe concebirse ampliamente, ya que está centrado en la libertad de temas

2 Arreola pertenece a una línea identificable en la literatura mexicana. En la entrevista que le hace Emmanuel Carballo, el crítico habla de una «tradición imaginativa» representada por Julio Torri, Reyes, Mariano Silva y Aceves y Díaz Dufoo hijo (p. 457). José Ortega menciona a Manuel Gutiérrez Nájera, Torri y Reyes (p. 52); Alberto Paredes habla de una filiación con Torri, Reyes y el grupo de los Contemporáneos (p. 23); Augusto Monterroso menciona a Silva y Aceves, Torri y Reyes (p. 184). También la crítica reconoce la asociación de Arreola y la literatura fantástica. En «El nuevo cuento mexicano», Luis Leal dice, a propósito de «Un pacto con el Diablo», que Arreola demuestra que «sabe dar expresión a lo fantástico» (p. 286). Carballo, en «Arreola y Rulfo», comenta que el escritor mexicano se inscribe en lo que Bioy Casares dio en llamar «la tendencia realista de la literatura fantástica» (p. 66).

y motivos que da la imaginación ilimitada.³ Un examen general de su cuentística identificará algunos de los modos de manifestación peculiar de lo que se reconocería como fantástico en Arreola.

CLAVES FANTÁSTICAS

Uno de estos modos es el uso de motivos que provienen del archivo ancestral de la literatura fantástica. Un buen ejemplo es la situación planteada en el cuento «Un pacto con el Diablo». Allí aparecen dos de los motivos que Jorge Luis Borges identificara como clásicos para esta literatura: el texto dentro del texto y la dicotomía sueño *vs.* realidad. El protagonista va a ver una película y encuentra que la situación que se desarrolla en la pantalla —el ofrecimiento por parte del Diablo de siete años de riquezas a cambio del alma del pobre campesino— se traslada a su realidad: su compañero de butaca le ofrece firmar un documento que, supuestamente, obligaría a pagar con su alma las riquezas ofrecidas. La inserción es triple: la película está inserta en el diálogo entre el Diablo y el sastre; ese diálogo pasa a formar parte del relato que el protagonista hace a su esposa hacia el final del relato y el diálogo y el relato forman parte del texto que leemos. Al escapar del cine y llegar a su casa «turbado», la esposa sugiere que tal vez su marido se haya quedado dormido durante la función; éste acepta esa explicación y le cuenta su «sueño». El final del relato, y la cruz de ceniza que hace la esposa, deja abierto el conflicto entre dos órdenes: la posibilidad de que la situación haya sido un sueño o «realmente» haya sucedido.

Otro motivo fantástico tradicional es la aparición de una presencia misteriosa o la animalización, que provocan el miedo ante lo monstruoso o desconocido. Arreola experimenta con esta estrategia narrativa de varias formas. En «La migala» el horror está instalado desde la primera frase: «La migala discurre libremente por la casa, pero mi capacidad de horror no disminuye» (p. 180). La situación es inquietante: el protagonista decide crearse un infierno personal

3 Jesús Benítez Villalba hace una propuesta útil en este contexto: «Baste decir que considero fantástico todo modo literario que suponga una ruptura de los modelos formales, teorías científicas, costumbres, usos religiosos, etc., de una comunidad y que provoque un replanteamiento de los mismos —o su confirmación» (p. 223).

soltando una araña gigante en su cuarto. En «Autrui», en cambio, se presenta otra situación de acoso, pero sin hacer explícita la identidad del perseguidor; «creo que se le llama Autrui», dice la voz narrativa (p. 48). El otro es la amenaza que finalmente aniquila al narrador, quien queda encerrado en un «cartucho hexagonal» y, se sugiere, parece convertirse en una abeja y descomponerse en miel. Pero Arreola también usa el recurso de la animalización de manera humorística. En «Pueblerina», la frase popular «le puso los cuernos» se encarna en Don Fulgencio, quien al despertarse un día se encuentra con una «certeza puntiaguda» (p. 37). La naturalización de la transformación de un hombre en toro tiene un sentido burlesco innovador para la tradición de la literatura fantástica (Julio Cortázar, por ejemplo, pensaba que lo fantástico y el humor eran incompatibles).

Uno de los modos fantásticos más propios de los cuentos de Arreola es, sencillamente, la amplitud de referencias a estilos, tiempos, geografías y libros; es decir, la propuesta de un catálogo de lecturas sin horizontes. Este aspecto, que puede aparecer hoy como tácito para la literatura, no lo era en el contexto literario en el que surge Arreola. El escritor mexicano se mueve en la Antigüedad («Nabónides»), en la Edad Media («La canción de Peronelle»), en el Renacimiento («El discípulo»), en el Barroco («Los alimentos terrestres»), en el umbral literario entre los siglos XIX y XX («El condenado») y en el siglo XX («En verdad os digo»); combina el diario («Hizo el bien mientras vivió»), con la entrevista («Interview»), la carta («Carta a un zapatero»), el corrido («Corrido»), la biografía («Sinesio de Rodas»), la fábula («El prodigioso miligramo»), la parábola («Parábola del trueque»), el anuncio publicitario («Baby H.P.»)⁴ Con estas operaciones «fantásticas» de lectura y escritura, Arreola coloca en el mapa literario mexicano a todas las historias y las literaturas como referentes dignos de atención, abriendo así una brecha en la narrativa realista que en México tenía el fuerte influjo de la Revolución mexicana.

4 Varios críticos mencionan lo que el mismo Arreola reconoce como «catálogo de estilos» en su obra (Campbell, p. 44), entre ellos Seymour Menton, Leal, Sara Poot Herrera y Edelweiss Serra *et al.* En el prólogo a la antología de textos de Arreola que compila, José Agustín resume así este aspecto de la obra: «[Arreola] es una mina de recursos literarios y en él coexisten felizmente el presente, el pasado y el futuro a través de una gran imaginación» (pp. 8-9).

Tal vez el modo fantástico más original y característico de la cuentística de Arreola sea aquel que articula diversos mundos posibles. Esta articulación no busca tanto la singularidad en la temática sino en la percepción; por eso Arreola indica: «Lo que yo quiero hacer es lo que hace un cierto tipo de artistas: fijar mi percepción, mi más humilde y profunda percepción del mundo externo, de los demás y de mí mismo» (Carballo, p. 434).⁵ No se trata de una visión autorial omnipresente que interviene en los textos, sino de una modificación en el acervo de la literatura universal que se desprende de su creador como una pompa de jabón. Así, por ejemplo, tomar las cosas al pie de la letra puede ser fantástico. Una cita es descontextualizada y sirve de inspiración para un híbrido entre parodia bíblica, nota periodística y anuncio de divulgación científica. «En verdad os digo» plantea la idea de llevar a la práctica la sentencia de Jesucristo («Es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja que el que un rico entre en el reino de Dios»; Marcos, 10:25; Mateo, 19:20); gracias a los adelantos científicos es posible pensar en la invención de un método para pasar camellos por el ojo de una aguja y así los ricos entrarían en el cielo. La mirada fantástica arreolesca pone en funcionamiento la idea de llevar las cosas hasta sus últimas consecuencias; este recurso hiperbólico casi siempre aglutina el humor, la ironía y el espíritu crítico. Así, se sugiere aprovechar la energía de los bebés mediante un aparato que la convierte en electricidad («Baby H.P.»), se explora la noción de Dios como habitante de un ser humano que concluye en suicidio («Pablo») y se propone un sistema de ventas que permite intercambiar esposas viejas por nuevas («Parábola del trueque»), por ejemplo.

Los textos de Arreola convocan ecos de ambigüedad, extrañamiento e irracionalidad. Éstos son los ingredientes principales de esta mirada fantástica que se ha estado describiendo. En la construcción de esta mirada, Arreola utiliza tres elementos principales:

5 Carmen de Mora ha reparado en este aspecto. Compara las poéticas de Arreola y Julio Cortázar para concluir que, donde el mexicano persigue «extrañamiento», el argentino buscaba la «excentricidad» (p. 46). Sin embargo, cabría recordar que los cuentos para Cortázar eran «aperturas sobre el extrañamiento».

1: Un tinte absurdo-mágicorealista (a falta de mejor nombre).⁶ Éste se presenta en Arreola mediante situaciones que entretejen, muchas veces de manera lúdica, un perpetuo vaivén entre un conflicto y/o una coexistencia de órdenes que funcionan con causalidades diferentes; aquí su cuento más antologado, «El guardagujas», serviría como ejemplo. La percepción de Arreola necesita este lente de «fricción» que trabaja desde lo exagerado y lo insólito.

2: Derivado de este tinte, un enfoque en la noción de límite⁷ y desfase de lógicas narrativas que llama la atención sobre los mecanismos de funcionamiento del texto literario. Es, como en los casos de Borges y Cortázar, un principio de composición. Arreola dice: «Yo situó mi obra en el polo opuesto al de la literatura tipo “comedia humana”, que exhibe a sus personajes como las películas muestran a sus actores yendo de un lado para otro, acometiendo sus negocios, satisfaciendo sus ambiciones. Este tipo de literatura es una repetición inútil de la vida» (Carballo, p. 463). Sobre las leyes del texto hay un cuestionamiento constante de la autoridad de las voces que circulan en él; en Arreola existe un permanente autosabotaje de la palabra que subraya, al mismo tiempo, su fragilidad y su condición libre. «*Parturient montes*» sería una buena ilustración de esta categoría.

3: Asumido este principio, Arreola entiende la literatura fantástica como vocación, como vehículo que le permite trabajar con alegorías y símbolos, moralizar y satirizar mientras, supuestamente, está haciendo otra cosa,⁸ y explorar la existencia humana de manera

6 No se pretende aquí definir o diferenciar entre los sellos «fantástico», «absurdo» y «realista-mágico». Los bordes entre el primero y el tercero son especialmente problemáticos. Leal asocia a Arreola con el relato fantástico y Menton con el realista-mágico. Un artículo que propone un punto de partida muy debatido sobre el realismo mágico es el de Ángel Flores, «Magical Realism in Spanish American Fiction»; Flores usa «El guardagujas» como ejemplo. Read G. Gilgen hace un estudio del absurdo en Arreola.

7 Según Ana Belén Caravaca Hernández, el texto fantástico siempre se teje sobre un enigma; en el caso de Arreola funciona un sistema de perversión: «Lo perverso es la *incorporación* de “otros” límites, presentes o ausentes; es, una vez más en la escritura arreoliana, la exhibición que trabaja con los límites “posibles” e “imposibles”» (p. 33).

8 Felipe Vázquez cita a Arreola: «Toda literatura es moralista, pero la fantástica más que ninguna» (p. 12).

artística. Según Arreola: «En nuestros días, la novela y el cuento realistas están condenados a perder su prestigio y eficacia [...] Cualquiera de estos medios [el periódico, la radio, el cine y la televisión] es más eficaz, aporta mayores datos que cualquier novela o cuento que pretendan ser documentales» (Carballo, p. 464). La literatura «fantástica» se sitúa así como invención pura y en las antípodas de la mirada realista que intenta, de una u otra manera, «copiar» la vida. Tal vez un cuento como «El prodigioso miligramo» ilustre bien esta faceta de la poética de Arreola.

UN VIÑADOR ÚNICO

La literatura fantástica representa para Arreola una apuesta hacia la libertad de la imaginación y hacia el arte de lo posible. En este recorrido por los puntos de contacto entre el escritor mexicano y la literatura fantástica puede observarse que su confabulación se sitúa, mediante diversos efectos y modos, lejos de la representación y más cerca de la varia invención. Por eso Arreola será cronista del imaginario universal del ser humano: «No podría, aunque por un extravío me lo propusiera, formar en las huestes de los cronistas de sociedad, de policía, o de altibajos políticos. Yo no puedo ser viñador de esa viña, ni a la hora de prima ni a la hora de nona. Yo trabajaré a la hora inesperada» (Carballo, p. 464) •

OBRAS CITADAS

- Juan José Arreola, *Confabulario y Varia Invención (1951-1955)*, Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas 2, México, 1955.
- Jesús Benítez Villalba, «Juan José Arreola y la máquina literaria», en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Enriqueta Morillas Ventura, ed., Siruela, Madrid, 1991, pp. 179-187.
- Federico Campbell, *Conversaciones con escritores*, SEPSetentas, México, 1972.
- Ana Belén Caravaca Hernández, *Juan José Arreola: fragmentos de una escritura trucada*, Tirant lo Blanch Libros, Valencia, 1998.
- Emmanuel Carballo, «Juan José Arreola», en *Protagonistas de la literatura mexicana*, Porrúa, México, 4a. ed. aum., 1994, pp. 428-472.
«Rulfo y Arreola», en *El cuento mexicano del siglo XX (Antología)*, Empresas Editoriales, México, 1964, pp. 61-70.

- Ángel Flores, «Magical Realism in Spanish American Fiction», *Hispania*, núm. 38, 1955, pp. 187-201.
- Read G. Gilgen, «Absurdist Techniques in the Short Stories of Juan José Arreola», *Journal of Spanish Studies in the 20th Century*, núm. 8, 1980, pp. 67-77.
- José Agustín, «La lección del maestro», en *Antología* de Juan José Arreola, Joaquín Mortiz, México, 1998, pp. 7-10.
- Luis Leal, «El nuevo cuento mexicano», en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Enrique Pupo-Walker, ed., Castalia, Madrid, 1973, pp. 280-295.
- Seymour Menton, «Juan José Arreola and the Twentieth Century Short Story», *Hispania*, vol. 42, núm. 3, 1959, pp. 295-308.
- Augusto Monterroso, «La literatura fantástica en México», en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Enriqueta Morillas Ventura, ed., Siruela, Madrid, 1991, pp. 179-187.
- Carmen de Mora, estudio introductorio a *Confabulario definitivo*, Cátedra, Madrid, 1986, pp. 9-56.
- José Ortega, «Ética y estética en algunos cuentos de *Confabulario*», *Sin Nombre*, vol. 13, núm. 3, 1983, pp. 52-59.
- Alberto Paredes, *Figuras de la letra*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990.
- Víctor Manuel Pazarín, *Arreola, un taller continuo*, Ágata, Guadalajara, 1995.
- Sara Poot Herrera, *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola y otros ensayos sobre su obra*, UNAM, México, 2009.
- Edelweiss Serra, Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, *Poética del cuento hispanoamericano*, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 1994.
- Felipe Vázquez, *Juan José Arreola. La tragedia de lo imposible*, Conaculta / INBA / Verdehalago, 2002.

Los libros y la memoria*

JOSÉ ISRAEL CARRANZA

Las razones principales para honrar a Juan José Arreola están en sus libros: una obra en la que el idioma español alcanza sus más altas posibilidades en la formulación de fantasías insospechables y en la profunda indagación de la naturaleza humana. Dotado de una sensibilidad excepcional para percibir el drama que supone pasar por este mundo, su amor por las palabras lo llevó a demostrar que ese drama merece vivirse por las ocasiones que ofrece de encuentro con el asombro y con la belleza; así, movido por una incesante voluntad de comprensión de lo que somos, conmovido por los hallazgos que esa voluntad hacía, y capaz de imaginaciones prodigiosas, pero también de los profundos exámenes de las conductas con que fue dando forma a una moral admirable en su

* Este texto fue escrito para integrarse al expediente con el que se sustentó el decreto que declaró Benemérito Ilustre del Estado de Jalisco a Juan José Arreola y ordenó el traslado de sus restos mortales a la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres. Fue leído en el Congreso del Estado de Jalisco el 24 de septiembre de 2014.

sencillez, Arreola fue ante todo un poeta: un hombre al tanto de que el sentido último de que estemos aquí sólo puede encontrarse mediante la poesía. «Amo el lenguaje por sobre todas las cosas», escribió, «y venero a los que mediante la palabra han manifestado el espíritu, desde Isaías hasta Franz Kafka».

Otra razón es que Juan José Arreola estaba hecho de memoria: llevaba consigo no sólo el tiempo que le tocó, sino además los tiempos inagotables de las lecturas que hizo. Así, sus saberes inmensos tomaban por lo general la forma del recuerdo al verse en la voz con que nos los obsequiaba: una voz gobernada por la maravilla y a cuyo encantamiento era imposible resistirse. Escucharlo era participar de la experiencia de un espectador apasionado de la historia y de la literatura y de la vida, y suponía beneficiarse invariablemente de un magisterio irrepetible.

Los libros y la memoria de Arreola podrán quedar debidamente celebrados en el bronce con que su figura lo sume a los jaliscienses de los que tendríamos que enorgullecernos. Pero tan importante como eso será asegurar que sigan estando al alcance de sus lectores, y sobre todo de sus nuevos lectores. Porque lo que más merece un escritor es que se siga descubriéndolo. Y Arreola, para nuestra fortuna, es un escritor inagotable. Y eterno ●

Mínimo cielo cavado en la frente

AMELIA SUÁREZ ARRIAGA

I

Sí, yo también decidí que tendría un huevo en la cabeza. Si no, entonces, a qué viene todo esto de hurgar, de hundir el escarpelo donde llamea este juego de espadas, este rumor de vibraciones cerebrales, de vapores metidos a la fuerza en alforjas que un día enjoyaron la penumbra, la maldita penumbra de esta bitácora de fármacos y estridencias. Y ahí estaba: el libro de un enfermo descubierto por otro enfermo. Y me arrojé a la turbulencia de aquellas aguas que también eran las mías. Como si yo —al reconocer en las miasmas desprendidas de esas páginas un cuchillo apuntando a mi cabeza— creyera encontrar al fin la ruta más breve hacia el sitio inhóspito que es mi cuerpo, aquel sitio del que entro y salgo, y que a veces, muy escasas veces, he llamado mi hogar.

II

Momentos antes de zarpar, la muchedumbre iracunda recorría, antorcha en mano, los callejones de mi cráneo. Me dirijo a un puerto de paredes blanquísimas y cielorrasos acibillados por lamentos. Y en medio del viaje, he visto tu Rostro. Por un instante he logrado sostenerme del mástil, de cara al vacío, para guardar tu amado Rostro en la palma de mi mano, como un diminuto oasis de agua dulce, como el codiciado ojo de un suicida de bolsillo.

III

Para besar tu cabeza cubierta de vendas, he abandonado mi madriguera de luces fantasmales: el semicírculo de glicinas que oxidan la tarde envenenada. He pulido cuidadosamente los clavos hundidos en tu Carne y las noches que vibran interminables bajo mi lengua. Por eso he venido hasta aquí, como un viajero derrotado, para inclinarme ante la hoguera donde abrevan tus desiertos, donde también arden las ruinas de *la iglesia de desagüe a cielo abierto* en la que, por ti, también, ahora creo.

IV

Mientras espero a que un astro marchito recorra la constelación de mis venas, mientras ofrezco el brazo a la aguja que empuña una mano tibia y joven, pienso en ti y recuerdo mis oficios como artífice de diminutas colmenas, donde puedes alojar a tus pugilistas viejos, al enano-ángel de la guarda, a las *enfermeras de pechos de luz verde*, a las muchachas embarazadas que *no* piden fechas para una lápida, al gallo de pelea que despierta tras el asedio de un puñado de soldados de plomo y a mí, tu hijo impío ●

Vicente HUIDOBRO

EL ETERNO PASAJERO DE SU DESTINO

Cuando hablamos de Vicente Huidobro, reconocemos el papel del creador en esencia, aquel que es capaz de proponer nuevos imaginarios a través del lenguaje, que va más allá de la lógica establecida para instaurar su propia lógica.

Aburrido de dejar ese papel a la naturaleza (en cuanto a la voluntad creadora), comienza a edificar los cimientos de un tejido escritural que es la proyección de sus angustias y obsesiones, donde la asociación de palabras y conceptos genera un hecho nuevo (un – pájaro – anida – en – el – arcoíris), donde los neologismos, la anáfora, la fragmentación — que anuncian el fin de una era y tal vez el comienzo de otra, como reza en *Altazor*— proponen una travesía a través de rutas insólitas e inesperadas.

Pero toda esta aventura creativa, todo este vuelo cósmico, descansa sobre un soporte fundamental: el profundo conocimiento que tiene de la tradición, porque de lo contrario sobre qué parámetros podría innovar, cómo sabría que aquello que se propone ya fue hecho hace siglos.

Huidobro es la puerta a otras realidades, el oxígeno invisible de nuestra poesía, como lo describiera Octavio Paz. Por eso continúa siendo del mayor interés entre aquellos lectores atentos que estas sociedades de consumo no han logrado vulnerar.

«Quiero darte una música de espíritu». De qué nos habla este verso sino del poder del lenguaje, de la virtud reveladora de las palabras. Los textos que a continuación divulga la revista *Luvina* pertenecen al libro *Últimos poemas*, recopilado por la hija del poeta, Manuela García-Huidobro Portales, y publicado de manera póstuma en 1948.

MARIO MELÉNDEZ
Fundación Vicente Huidobro

LA GRAN PALABRA

La gran palabra

Lázaro ¿la has olvidado?

El mar dobla su vida

Año de gloria las águilas dominan sin impaciencia

La enorme mano escribe

El mundo tiene aún su pequeña esperanza

Hospital que renace de sus cenizas cada día

La palabra olvidada te dejó olvidada

Ven a mi pecho a tomar armonía

Murmullo del vacío

Tu cabeza redobla y llena el cielo

Alfabeto perdido por los siglos

Sobre las montañas y los campos

La paz que viene como una carta

Especial para la esfinge

Los que bajan la escalera de la muerte

Y los que van en compañía de sus estatuas

Por los caminos sin historia

Oh cuántos laberintos venidos a menos

En los mundos de ayer a causa de sus monstruos

Hija

Tengo tu rostro entre las manos

Oh aire dulce retrato de aire

Anillo del mundo y del pasado

Tu rostro de silencio

Rostro de lámpara tierna

Con qué facilidad te formas en mis ojos

Cómo vuelves alegrando la negrura

Miseria del recuerdo

**En el umbral del frío la selva se hace sueño
Se desprenden las hojas
Se mueren las miradas gota a gota**

VOZ PREFERIDA

**Aquellos cielos derramados entre palomas y montañas
aquella tierra que llenaba el mundo
con voces marinas y sus ansias
de razas desbordadas y capitanes furibundos
esa enorme vertiente o corazón inagotable**

**Ahora al sacudir sus nuevos sueños
vuelve a tomar su marcha desde el sitio
en donde la epopeya se quedó dormida de cansancio
entre caballos rodando por la muerte
entre la altiva historia con el mismo gesto de sol con que
saliera**

AIRE DE ALBA

**Mi alma está sobre el mar y silba un sueño
Decid a los pastores que el viento prepara su caballo
Y saluda al partir en el orgullo de su infancia
Yo amo una mujer de orgullo y sueño
Desembarcando de su fondo silenciosa
Sabed pastores que debéis cuidarme
Y cuidar sus sueños y cuidar sus cantos
Y la fiesta de las olas
Como alegría de su orgullo y su belleza**

**Ah cielo azul para la reina al viento
Ah rebaño de cabras y cabellos blancos
Labios de elogios y cabellos rubios**

**Animales perdidos en sus ojos
Hablad a la osamenta que se peina
En el país del fondo hasta el fin de los siglos
Túnica y cetro
Amplificación de los recuerdos
Ruido de insectos y caminos
Hablad de la comarca como corre el océano
Ah el viento
El viento se detiene para la reina que sale de su cielo**

DÍAS Y NOCHES TE HE BUSCADO

**Días y noches te he buscado
Sin encontrar el sitio en donde cantas
Te he buscado por el tiempo arriba y por el río abajo
Te has perdido entre las lágrimas**

**Noches y noches te he buscado
Sin encontrar el sitio en donde lloras
Porque yo sé que estás llorando
Me basta con mirarme en un espejo
Para saber que estás llorando y me has llorado**

**Sólo tú salvas el llanto
Y de mendigo oscuro lo haces rey coronado por tu mano**

ABRAMOS NUESTRO PECHO

**Abramos nuestro pecho
para que el cielo se reconozca
ayudemos a la tierra a sostenerse
a ser grandeza en su manto de recuerdos
y no simple navío en marcha
Que ella sea el pensamiento que la eleva
que sea al sentirse a sí misma
el sufrimiento que arraiga hasta debajo de las tumbas**

**Brotan los ríos para hallarse solos
nacen los árboles y las casas de los hombres
se forman razas buscando una flor maravillosa
el mar se mueve para que no lo olviden
todo anhela una dulce comprensión admirativa
¿Dónde está el hombre y el fundamento oscuro?
en dónde está la desventura la voluntad y el ansia?
Y él aparece en su razón de ser
¿Qué buscas hombre de mirada variable?
Algo que se ha perdido entre los siglos
algo que era nuestro y demasiado grande
tan esencia de todo que no supimos ver
y se nos fue en tinieblas vida abajo**

EDAD NEGRA

**La muerte atravesada de truenos vivos
Atravesada de fríos humanos
La muerte de sobra llamando tierra por la tierra
Y de subida en los rostros amargos
La marea apresurada
Sobre los ojos y las piedras...
Cómo decir al mundo si es necesario tanto hielo
Si exige el tiempo tal suplicio
Para futuras voces nuevas**

**¿En dónde estás flor de las tumbas
Si todo es tumba en el reino infinito?
Sólo se oye la lengua del sepulcro
Llamando a grandes gritos
Las campanas secretas
En su misterio de memorias a la deriva
Semejantes al temblor eterno
Que se separa de los astros**

**No hay sacrificio demasiado grande
Para la noche que se aleja
Para encontrar una belleza escondida en el fuego**

**Perderlo todo
Perder los ojos y los brazos
Perder la voz el corazón y sus monstruos delicados
Perder la vida y sus luces internas
Perder hasta la muerte
Perderse entero sin un lamento
Ser sangre y soledad
Ser maldición y bendición de horrores
Tristeza de planeta sin olor de agua
Pasar de ángel a fantasma geológico
Y sonreír al sueño que se acerca
Y tanto exige para ser monumento al calor de las manos**

**Penan los astros como sombras de lobos muertos
En dónde está esa región tan prometida y tan buscada
Penan las selvas como venganzas no cumplidas
Con sus vientos amontonados por el suelo
Y el crujir de sus muebles
Mientras el tiempo forja sus quimeras
Debo llorar al hombre y al amigo
La tempestad lo arroja a otras comarcas
Más lejos de lo que él pensaba**

**Así dirá la historia
Se debatía entre el furor y la esperanza
Corrían a encender montañas
Y se quemaban en la hoguera
Empujaban ciudades y llanuras
Flanqueaban ríos y mares con la cabeza ensangrentada
Avanzaban en medio de la sombra espía
Caían desplomados como pájaros ilusos
Sus mujeres ardían y clamaban con relámpagos
Los caballos chocaban miembros en el fuego
Carros de hierro aviones triturados
Tendidos en el mismo sueño...
Guárdate niño de seguir tal ruta.**

LA NOCHE MOMENTÁNEA

Sur le pont d'Avignon

On ne danse plus en rond

Ya no se baila sobre el puente de Avignon Francia

Ni se baila ni se canta en ninguna de tus plazas

Todo es tristeza ahora

Una altiva tristeza que rumia en los adentros

Y prepara el día de los volcanes vengadores

Árbol del sacrificio

Esperando la voz de tus clarines

Para saltar al medio de la hoguera

Y levantar tu nombre

A ese cénit de espejos triunfadores

A ese alto sitio tuyo Francia ese alto sitio

Otorgado por los siglos

Bajel del mundo prepara tu velamen

Este viento contrario que te azota y detiene tu marcha

Ha de cambiarse en viento favorable

Ha de empujarte otra vez en tus rutas ilustres

Entonces los que no hemos aceptado tu derrota

Cantaremos el canto inmenso que levanta los astros

Ya que los que te entregaron maniatada

Tendrán sólo el suicidio o el fondo de los mares

Que aún es demasiado honor para tanta miseria

Árbol del sacrificio

Henos aquí los que te amamos a tu sombra

Gota a gota la muerte la perfidia

El dolor cae sobre nuestras cabezas

Henos aquí velando tu horrible pesadilla

Atardece sobre la tierra

Tus águilas atadas sollozan recordando otros días

Recontando epopeyas que rebasan tus campos

Enumerando glorías que no caben en tus límites

Ni sobre los dedos de cuarenta millones de hijos

**Sangre de hombres
Esperanza de hombres que construyen destinos
Oh plena de anhelos milenarios
Oh profunda raíz de las edades y vísceras del tiempo**

Árbol del sacrificio

**Yo canto todo aquello que ha tenido grandeza
Los barcos de aventura entre el misterio
Buscando olas bravías
Los audaces de ojos afiebrados
En la maraña de las selvas o de ideas osadas
Agrandando la vida el pensamiento
Creando tierras y muriendo de sed**

**El despertar de razas como enormes incendios
El pasado que se proyecta a un gran futuro
Mas no la traición y sus hojas podridas
Silbemos aquí contra las rocas descompuestas
Frente a las ansias torpes y el heroísmo hueco**

Árbol del sacrificio

**Aquí bajo tu sombra mi corazón me cuenta
Las historias perdidas en los años del mundo
Me habla de las leyes oscuras
Me enseña la lección de la esperanza
He visto Francia
He visto y estoy viendo el rostro de los siglos
Los buscadores incansables
Los árboles que admiran las insignes empresas
El pájaro que endulza al prisionero detrás de los barrotes
Los castillos con un alma que hila en una rueca
Los grandes alaridos que derrumban murallas
Las montañas emocionadas por la bravura y el esfuerzo
El caballo llorando al caballero muerto**

**Yo te he visto Francia
Semejante al primer arcoíris del mundo
Yo te he visto semejante a un astro derramando ensueños
Yo te he visto orgullosa y parecida al huracán**

**Yo te he visto amada mía
Dulce como una fruta preparada por los tiempos
Para el sabor universal
Te he visto cuando abrías el alba
Y te abrías al designio
Francia
Se asusta el hombre cuando tú enmudeces
En este juego de la Historia
En este juego subterráneo y tremendo
En donde los impulsos se forman y deforman
En donde las fuerzas se deshacen
Y buscan un equilibrio nuevo
En este juego de la Historia fatal y triunfadora
Donde el barco no puede elegir sus olas
Hoy te ha tocado la noche
(Que sea breve es mi deseo)
Pronto que vuelva pronto le temps de cerises
Oh bergère bergère rentre tes noirs moutons**

**Francia en esos campos trágicos
Donde los hombres caen como la noche
Te dieron un brebaje de hierbas venenosas
Ahora estás soñando que una hiena devora tus entrañas
Un hada maligna te ha dormido
En un lecho de sangre
Pero no pudo cambiarte en monstruo repugnante
El hechizo no será perdurable
Ya viene el caballero a despertarte
Escucha el paso de los tuyos
Que se acercan corriendo entre fantasmas
Por los bosques donde otros se perdieron**

**Árbol del sacrificio
Gritemos a los vientos que hay que enjugar las lágrimas
Y preparar las armas de la aurora
Francia mi dulce Francia
Con su vieja cordura y sus altos delirios
Aún hay muchos que creemos en ti
Oh necesaria a la tierra como la primavera**

**Tú eres la puerta de los sueños
Eres la madre humana comprensiva y sonriente
La primera mirada a la primera estrella
La última mirada a la postrera
El primer aplauso el último saludo
Flor de profecías y relámpagos
Eres la puerta por donde entra el corazón al mundo**

**Henos aquí a tu sombra
Contemplando tu noche momentánea
Oh tristeza oh pájaro sin canto
¿Cuánto tiempo ha de durar nuestra desgracia?
(Que sea breve es mi deseo)**

**Árbol del sacrificio
Aquí bajo tu sombra
He de verte volver del fondo de la noche
Trayendo tus recuerdos encendidos de nuevo
Tus grandes ojos abiertos a los cielos
Trayendo tu estrella como un libro de luz entre las manos
Al seguir tu camino dejando atrás las sombras
Oirás una voz nueva que cae del espacio
Y te llena de impulsos porque tiene algo tuyo**

**Francia
Despertemos de esta larga pesadilla
Hay que romper la telaraña que te envuelve
Encender otra vez la antorcha del destino
Entre tanto agonizante y tanta niebla**

Francia bailemos la Carmagnole

José Luis MARTÍNEZ

PEQUEÑAS AUSENCIAS

I

**Cómo soñarte despierto
amargo girón de espuma
para engarzarte en la noche
sin duras vendas de brumas.**

**Cómo ceñirte gozosa
la cintura con anémonas
y despertar tu nostalgia
que nardos de luto sueña.**

II

**En tus ojos de cisterna
me empinaré en el brocal
para mirar los luceros
que sueñan en su humedad.**

**Cómo se duerme en sus aguas
el suspiro del olvido,
cómo patina el silencio
por su espejo anochecido.**

III

**Qué bien me suena tu nombre
para vestirlo de ausencia,
con una falda de vientos
y una camisa de nieblas.**

**Isla de ritmo en la noche
deslizando sus reflejos
como un frescor impalpable,
como remolino lento.**

IV

**Por tus palabras transita
un alba con su lucero
cuando cuentas con añoro
tu mundo distante y quieto.**

**Me dejas desierto, mudo,
ávido para soñarte,
cuando azotan tus palabras
el rompeolas de mi sangre.**

MEMORIA

En el sueño del olvido...

CALDERÓN

**Si el aluvión del sueño
no arrastra ni siquiera las cenizas
de este recuerdo tuyo;
si en su tibia corriente alucinada
se hunde ya, seguro de su peso
como la antigua piedra
que apenas se columbra en la hondonada
y tiene la tersura de un tiempo detenido,
¿a qué intentar perderlo en el olvido**

**del impensado mar de tumbo ciego,
a donde corre el río
que a la muerte persigue tan distante
y al descanso final tiende los brazos?**

**Si en la flora del sueño, submarina,
que las cenizas tuyas aún agobian
te yergues tan madura y tan reciente
como una flor en siglos congelada
a quien de pronto duele su perfume
y se abre fresca a su primera mañana,
¿a qué intentar soñar que en este sueño
puedo esquivar tu sombra
que encendida me duele entre los ojos,
cuando sombra en las sombras te levantas
con el temblor eterno del destino?
Prefiero dar mi corazón al viento
por si pierdo tu sombra entre la niebla
o me resigno a ser eterno huésped
de la tiniebla helada del recuerdo.**

*

**De qué me sirven nombres,
ecos con que te llamo,
palabras que enardecen
un segundo la sombra
con sus esquiras ávidas
que alzan su fugaz llama
para incendiarte dentro
de su celda de sueño,
y desgranar vocales
para inventarte viva
y encontrarte despierta,
atónita ante el agua
serena de un espejo,
más allá de las costas
últimas de tu carne;**

**fuera de ti, viviente
copiada en mis palabras;
pero que, ay, sólo dejan
su vegetal, inútil
gracia de mudos tallos
sólo prendida al aire
que delgado te ciñe.
De qué me sirve urdirte
pasajeras prisiones,
túneles sin salida,
suave cárcel de sueño
para encerrar tu espuma,
si le ofreces de pronto
con la evidencia ciega
de tu sedienta piel,
y estás junto a mi cuerpo
como el duro milagro
de una voraz marea
que inunda mis sentidos
con el sonido espeso
de fatales y ausentes
océanos caracoles
y entumidas raíces
de tinieblas remotas
que la noche despierta;
si me olvido desnudo
en la playa que tiendes
al rencor de mi angustia,
tal un hombre sin voces
que nada tiene ya
que preguntar al cielo.**

LA POESÍA DE JOSÉ LUIS MARTÍNEZ*

Mi padre escribía poesía desde tiempo atrás, y comenzó a reunir en un cuaderno su *Poesía*, del otoño de 1936 («Balance») a julio de 1939 («El martirio de San Sebastián [según Claudio Debussy]»), transcrita a máquina. Todo permaneció inédito, y sólo en 1940 publicó en *Tierra Nueva* los poemas «Pequeñas ausencias» (originalmente titulados «Cuatro pequeñas soledades») y «Elegía por Melibea y otros poemas», y en 1941 publicó otros «Poemas» en *Letras de México*, pero a partir de entonces dejó de escribir poesía, consciente de que jamás podría igualar la expresiva inspiración de Octavio Paz (1914-1998), su amigo desde 1938, y se concentró en la crítica y el ensayo literario. Juzgó mi padre: «Empezamos a escribir poesía. Buena y muy lograda, la de Alí; sugestiva y prometedora, la de Jorge, y prescindible la mía».¹ Y abundó:

Descubrí que no tenía imaginación, y menos imaginación creadora.
En cambio, sí sabía reconocer qué era literatura y me daba cuenta
de que tenía cierta capacidad analítica para deshacer los relojes.
Fue una buena decisión aprovechar mis limitaciones y defectos.

Y comentó Enrique Krauze:

Acaso por haber renunciado él mismo a los géneros de la
imaginación para los que no se sentía dotado, José Luis desarrolló
un mayor conocimiento y una conciencia más aguda sobre las reglas
infranqueables de calidad en esos géneros.²

* Tomado de Rodrigo Martínez Baracs, «La obra de José Luis Martínez», inédito, versión del 13 de enero de 201a8.

1 Marco Antonio Campos, «Con José Luis Martínez» (entrevista), *La Orquesta*, México, julio-agosto de 1986, p. 80.

2 Enrique Krauze, «José Luis Martínez. El sabio y sus libros», *Letras Libres* núm. 104, agosto de 2007. Felipe Garrido, «José Luis Martínez, crítico ejemplar», en *Escritores en la diplomacia mexicana*, tomo II, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 2000, pp. 239-266. Christopher Domínguez Michael, «José Luis Martínez», en *Diccionario crítico de la literatura mexicana*, FCE, México, 2007.

Porque leía con gusto y bien, mi padre aprendió a transmitir el gusto por la lectura, y por discernir lo bueno de lo no tan bueno. En el género de la crítica literaria, por su claridad, rigor y generosidad, adquirió muy pronto autoridad propia. Trató de las letras mexicanas, españolas y europeas por igual.³ Y sucedió que en 1943 leyó en el segundo número de la revista jalisciense *Eos* un cuento que lo impresionó y que comentó, «Hizo el bien mientras vivió», escrito por un tal Juan José Arreola, que mi padre no sabía que era Juanito, su fabuloso amigo de infancia, hasta que Juan José le escribió y se volvieron amigos y cómplices literarios de toda la vida ●

RODRIGO MARTÍNEZ BARACS

3 Los artículos de JLM, Alí y Jorge en *Tierra Nueva, Letras de México, El Hijo Pródigo y Ruca* pueden leerse en las ediciones facsimilares que publicó JLM en la serie de *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*, del Fondo de Cultura Económica. Buena parte de los artículos de JLM de las décadas de 1940 y 1950 los recopiló Adolfo Castañón en JLM, *Primicias. Antología*, El Colegio de México, México, 2008 (edición fuera de comercio). Adolfo Castañón publicó varios ensayos sobre JLM, entre los que destaca «Imperio y presencia de José Luis Martínez (Recuerdos de un aprendizaje)», en *Revista de la Universidad de México* núm. 33, 2007, pp. 19-25; y en *Viaje a México. Ensayos, crónicas y retratos*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid y Fráncfort, 2008, pp. 241-251.

Estandartes de José Luis Martínez

ADOLFO CASTAÑÓN

I

DURANTE CASI VEINTIDÓS AÑOS (1980-2002), José Luis Martínez Rodríguez (1918-2007) dirigió la Academia Mexicana de la Lengua. Fue el decimocuarto director, y desde el 6 de noviembre de 2002 fue designado director honorario perpetuo, cargo que ocupó hasta su muerte (22 de marzo de 2007). Sucedió en la silla número 3 a don Antonio Mediz Bolio. Cuando fue elegido, el 11 de abril de 1958, todavía estaba vivo y era director su maestro Alfonso Reyes. A esas alturas, éste ya había sufrido varios «avisos», como decía él mismo, refiriéndose a los infartos, y no ignoraba que sus días estaban contados. Martínez tomó posesión el 22 de abril de 1960. El proceso de su elección fue prolongado y no dejó de presentar ciertas dificultades. Como recuerda su hijo Rodrigo Martínez: «El 17 de mayo de 1957 Alfonso Reyes fue electo director de la Academia Mexicana (de la Lengua)». ¹ Una de las primeras cosas que hizo como director fue promover el ingreso de Rodolfo Usigli y de José Luis Martínez; a Usigli lo propusieron Isidro Fabela, Jesús Guisa y Azevedo y Antonio Castro Leal; Martínez a su vez fue promovido por Octaviano Valdés, Francisco González Guerrero y Antonio Gómez Robledo. Lo conflictivo del proceso y las intrigas suscitaron en Alfonso Reyes no poco desencanto:

Es increíble hasta qué punto se ha exacerbado el «sentido electoral» en la Academia, y en El Colegio Nacional. Me incomoda en ambos la efervescencia de intriguillas en tal

1 Alfonso Reyes y José Luis Martínez, *Una amistad literaria. Correspondencia 1942-1959*, Fondo de Cultura Económica, México, 2018, pp. 88-89.

sentido, en pro o en contra de José Luis Martínez y de Usigli allá, y para tratar cuanto antes ([Leopoldo] Zea) de sustituir a [Eduardo] García Máynez, probable futuro miembro del Colegio. Lo de la Academia es increíble. Antes nadie pensaba en ella. Ahora es algo feroz. Tal parece que mi advenimiento la hubiera prostituido.²

Asentó don Alfonso en su *Diario* el domingo 9 de junio de 1957. Y unas semanas después apuntó, el viernes 28 de junio, lo sucedido la víspera:

Tarde; sesión feroz Academia. Quedan tres candidatos: José Luis Martínez, Rodolfo Usigli y Al Teja Zabre. En vista de los incidentes e indiscreciones de la prensa, tal vez se retirará José Luis voluntariamente; se aceptó la extraterritorialidad para Usigli, por ser diplomático en funciones. Se aplazaron las elecciones hasta 9 de agosto. Viene a la Capilla Alfonsina José Luis Martínez y me dice que prefiere renunciar a su candidatura: es verdad. ¡Pobre José Luis! Me hace buenas rectificaciones a varias páginas de *Resumen de la literatura mexicana*.³

Habían circulado varios artículos de periódico donde los asuntos internos de la Academia fueron ventilados en público —una práctica ciertamente desleal por parte de quienes propiciaban las filtraciones, aunque sintomática del interés público de lo que se deliberaba en la corporación. Entre los que rechazaban la postulación de Martínez se encontraban Jesús Guisa y Acevedo, Carlos Millán, Antonio Castro Leal e Isidro Fabela, quienes estaban a favor de la candidatura de Usigli; el más tajante fue el autor de *Me lo dijo Vasconcelos* (1965), alguna vez partidario de los cristeros, formado en Lovaina, caracterizado por su identificación con las causas conservadoras, como sugieren sus títulos *Doctrina política de la reacción* (1941), *Hispanidad y germanismo* (1946), *Los católicos y la política* (1952), «quien declaró que la Academia no podía recibir a José Luis Martínez porque no era escritor».⁴ Desde luego, el razonamiento del ca-

2 *Diario* de Alfonso Reyes, vol. VII, citado por Rodrigo Martínez Baracs, p. 575.

3 *Ibid.*, pp. 581-582. AR, *Resumen de la literatura mexicana. Siglos XVI-XIX*, Archivo de Alfonso Reyes (Serie C, Residuos, 2), México, 1957, 66 pp.

4 Carlos Vargas, citado por Fernando Curiel en el *Diario*, vol. VII, p. 612.

tólico no se sostenía, pues grandes académicos como el mismo Joaquín García Icazbalceta habían sido más bien historiadores y bibliógrafos. Por supuesto, Alfonso Reyes siguió defendiendo a su discípulo y finalmente la candidatura salió adelante, gracias al apoyo de Agustín Yáñez, Jesús Silva Herzog, Mauricio Magdaleno y José Rojas Garcidueñas.⁵ Finalmente, el viernes 11 de abril de 1958, José Luis Martínez fue electo por veintitrés votos. No se puede dejar de reconocer que esta elección provocó en la Academia casi un cisma, la puso en una situación de fragilidad y amenazó con dividirla. Quizás eso explica por qué la ceremonia de ingreso formal de Martínez se haya retrasado casi dos años, hasta el 22 de abril de 1960.

El discurso de ingreso de don José Luis Martínez se tituló «De la naturaleza y carácter de la literatura mexicana». Dice su hijo Rodrigo que la idea del discurso le había sido sugerida diez años antes por Octavio Paz. Aunque no lo desmiento, me parece notable y afortunada la coincidencia de que el título y el tema del discurso de Martínez se hayan hecho eco de una obra del peruano José de la Riva Agüero, publicada en Lima a principios de siglo: *El carácter de la literatura del Perú independiente* (1905). Las ideas del peruano tal vez tuvieron algún ascendiente en la conferencia de 1913 de Pedro Henríquez Ureña sobre «Don Juan Ruiz de Alarcón» y el carácter mexicano. No se puede descartar que Martínez, quien en ese momento era embajador en Perú, haya tenido conocimiento allá de ese texto precursor. Como quiera que sea, el dominicano escribió sobre José de la Riva Agüero en 1914. Las ideas de Martínez se daban como una recapitulación y un programa, a la vez crítico y editorial. Cito un fragmento del texto de don José Luis Martínez:

Advirtamos, en este pasaje tan perspicaz, que Riva Palacio se refiere en general a «nuestro carácter» y luego alude en particular a los cantos rurales y a la música de los salones; no se refiere, pues, a la literatura, pero sí precisa, respecto al carácter peculiar del mexicano, tres notas que luego tendrán larga fortuna: la melancolía, el tono menor y el ambiente crepuscular.

5 *Diario de Alfonso Reyes*, vol. VII, citado por Rodrigo Martínez Baracs en «Estudio preliminar», p. 91.

En 1913 Pedro Henríquez Ureña pronuncia en la Ciudad de México una famosa conferencia dentro de un ciclo sobre cultura mexicana organizado por Francisco Gamoneda en la Librería General; es la conferencia acerca de *Don Juan Ruiz de Alarcón* dedicada a probar magistralmente el mexicanismo del dramaturgo. Y uno de los mejores argumentos de Henríquez Ureña viene a ser precisamente el reconocer en la obra alarconiana las notas que considera distintivas de la poesía mexicana, y que apunta con sobria elegancia en un pasaje ya clásico de nuestra crítica literaria: «Como los paisajes en la altiplanicie de Nueva España, recortados y acentuados por la tenuidad del aire, aridificados por la sequedad y el frío, se cubren, bajo los cielos de azul pálido, de tonos grises y amarillentos, así la poesía mexicana parece pedirles su tonalidad. La discreción, la sobria medida, el sentimiento melancólico, crepuscular y otoñal, van concordes con este otoño perpetuo de las alturas, bien distinto de la eterna primavera fecunda de los trópicos: este otoño de temperaturas discretas que jamás ofenden, de crepúsculos suaves y de noches serenas».

La novedad de este pasaje del ilustre crítico dominicano es que se refiere explícitamente al carácter de la poesía mexicana y que propone una natural relación, una liga profunda, entre la tonalidad distintiva de nuestra poesía y los tonos grises y amarillentos del paisaje de la altiplanicie. Por otra parte, las notas apuntadas son sensiblemente las mismas que treinta años antes señalara Riva Palacio, aunque se hayan afinado algunos de sus conceptos.

Un año más tarde, José Luis Martínez aparece certeramente retratado por la mirada de Salvador Novo en la reseña que hizo el 4 de noviembre de 1961 de la serie de conferencias organizadas por el INBA sobre «El trato con escritores» —lema que Martínez guardaría como emblema para intitular su antología personal más importante:

Joven, aunque no tanto como García Terrés, es ahora embajador de embajador de México en Lima. Sus amigos reconocían que había resuelto a tiempo estudiar para Alfonso Reyes, y que iba en segundo año de esa laboriosa carrera. Es

sobre todo el siglo XIX mexicano el que ha estudiado con mayor asiduidad. Y es de suponer que impregnado en las características de sus escritores: sus Rivas Palacios, Prietos, Sierras, etcétera, hábiles políticos a la vez que literatos, ha hecho con firmeza y con discreción una carrera que, en lo literario, le ha llevado a vencer los obstáculos numerosos que se opusieron a su ingreso en la Academia; y en lo político, a convertirse en diputado primero, y enseguida en embajador.⁶

II

En 1960, don José Luis Martínez (cuyo signo astrológico era Capricornio, signo de tierra en el horóscopo convencional y signo de Serpiente en el horóscopo chino, también signo de tierra) contaba con cuarenta y dos años; ya había publicado más de diez títulos: *Elegía por Melibea* (1940), *Poesía romántica* (1941), *El concepto de la muerte en la poesía española del siglo XV* (1942), *La técnica en literatura* (1943), *Panorama cultural del mundo antiguo* (1944), *Situación de la literatura mexicana contemporánea* (1948), *Literatura mexicana. Siglo XX* (1949-1950), *Los problemas de nuestra cultura literaria* (1953), *La emancipación literaria de México* (1955), *La expresión nacional* (1955), *Problemas literarios* (1955), *El ensayo mexicano moderno* (primera edición, 1958), entre otros. Entre 1960 y 1980 dio a la estampa, siendo académico de número, *Las letras patrias. De la época de independencia a nuestros días* (1960), *De la naturaleza y carácter de la literatura mexicana* (1962), *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana* (1962), *Nezahualcōyotl: vida y obra* (1972).

La extensa gestión de Martínez como director entre 1980 y 2002 coincide con la publicación de *El Códice Florentino y la historia de Sahagún* (1982), *Pasajeros de Indias* (1983), *Origen y desarrollo del libro en Hispanoamérica* (1984), *Hernán Cortés. Documentos cortesianos* (1990), *La obra de Agustín Yáñez* (1991), *El mundo privado de los emigrantes en Indias* (1992), *Guía para la navegación de Alfonso Reyes* (1992), *Recuerdo de Lupita* (1996). A estos tres periodos los recorren significativas líneas de continuidad cuyos ejes son la teoría y la historia literaria, la edición y el comentario de obras de la literatura mexicana, la historia y la historiografía, y los textos de índole más personal como *Bibliofilia* (2004), que es

6 Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo López Mateos*, t. II, col. Memorias Mexicanas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998, p. 187.

en cierto modo una visita por dentro al proyecto bibliotecario y editor de José Luis Martínez y una miniaturización de su itinerario. El libro o libros sobre Hernán Cortés merecen lugar aparte. José Luis Martínez no sólo publicó, por un lado, una vida del conquistador y por el otro un conjunto de documentos en parte inéditos, en parte editados. Cada una de las líneas de la biografía de Hernán Cortés está respaldada, afinada, contrastada, cotejada con el *corpus* de documentos anexos. Esto explica el valor de esta obra que por ese solo motivo sigue siendo vigente y no ha sido superada. El capítulo sobre el juicio de residencia es una contribución de primer orden a los estudios cortesianos. De hecho, en la historia de la literatura mexicana sólo habría un proyecto que podría compararse con el de Martínez: la biografía *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (1982), de su amigo y compañero Octavio Paz; ambas tienen en común la voluntad de aproximarse de manera rigurosa y a la vez novedosa a figuras clave y a la par incómodas de la cultura nacional. Por cierto, uno de los pendientes que conversé en persona con don José Luis Martínez acerca de la reedición futura de la obra completa de Sor Juana Inés de la Cruz previamente hecha por Alfonso Méndez Plancarte para el Fondo de Cultura Económica es el de hacer un *corpus* de documentos sorjuanísticos para respaldar las obras de la monja poeta.

La gestión de Martínez como director de la Academia coincidió durante algunos años con su ejercicio como director del Fondo de Cultura Económica. Desde esta institución, el infatigable Martínez pudo llevar adelante una agenda muy precisa relacionada con ciertas cuestiones asociadas donde convergían la historia de la literatura mexicana con los intereses de la Academia Mexicana de la Lengua. Alguna vez oí decir que Martínez no trabajaba como una hormiga sino como un ejército de hormigas. Era cierto. ¿Cómo explicar la reedición de las más de cincuenta revistas literarias mexicanas modernas que se realizaron en el FCE por su iniciativa generosa y heroica en más de un sentido? No sólo tuvo que abrir las puertas de su propia casa en la calle de Rousseau número 53, sacar las revistas de los estantes o de las cajas para que fuesen abiertas en las mesas de la editorial los números de *Gladios*, *La Nave*, *Contemporáneos*, *El Maestro*, *Letras de México*, *El Hijo Pródigo*, *Rueca*, *Examen*, *Monterrey*, *Pegaso*, *Bandera de Provincias* y *Taller Poético*, entre las más notables. La iniciativa no dejaba de tener su audacia. Había que vencer las reticencias de los abogados y contralores que fiscalizaban los derechos de autor respectivos y eventualmente pasar por encima de ellos. Del otro lado, también era

necesario vencer el escepticismo del aparato comercial que pensaba que el proyecto no tenía ningún futuro y que las revistas reeditadas se quedarían en el almacén y no se venderían. ¡Pobrecitos vendedores: se equivocaron! Actualmente todas están agotadas. La iniciativa de Martínez se dio en un contexto muy particular, en el que el interés por la vida literaria expresada en las revistas en el mundo floreció con las reediciones en España de *Revista de Occidente*, *Hora de España*, *Cruz y Raya* y otras más, pero ese momento milagroso se fue perdiendo con el advenimiento de los nuevos medios electrónicos y el espejismo de que dichas revistas podrían tener un albergue digital. No siempre sería así.

Como he dicho, tuvo la fortuna José Luis Martínez de que su dirección de la Academia entre 1980 y 2002 coincidiera durante dos años magnéticos con la dirección del Fondo, entre 1977 y 1982. Esta sincronía fue por demás feliz, tanto para la Academia como para el Fondo y la literatura mexicana, y desde luego para el mismo Martínez. Dos ejemplos: uno, la reedición de las revistas mencionadas y, dos, la publicación de la *Rethórica cristiana*, «el primer libro de un mexicano impreso en Europa». El ejemplar lo compró a su amigo el diplomático y poeta Neftalí Beltrán, el 1 de enero de 1978. Martínez se empeñó en que se tradujera del latín, y aunque quería que la obra estuviese lista para el cuarto centenario de la publicación de la obra, en 1979, en coedición con la UNAM, fue publicada diez años más tarde. Esto se explica, pues la traducción requirió la formación de un equipo de latinistas conformado por el padre Palomera y por Tarsicio Herrera, entre otros. La *Rethórica cristiana* se publicaría finalmente en 1989. Tengo el buen recuerdo de haberle llevado a Tarsicio Herrera, a su domicilio en la colonia San Miguel Chapultepec, uno de los primeros ejemplares de su obra.

Martínez no sólo cuidó que se reeditaran los facsimilares de esas revistas. También se ocupó de que las obras mismas de ciertos escritores clave estuviesen disponibles y a la mano. Tal fue el caso de las obras de Ramón López Velarde, Alfonso Reyes, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y Manuel Gutiérrez Nájera, entre otros. Es cierto: no estaba solo. Tenía a su lado a su amigo Alí Chumacero. Y, atrás en el tiempo, la inspiración de maestros como Agustín Yáñez, con quien inició la tarea de la edición de las obras completas de Justo Sierra. No estaba solo, formó parte de ese intenso movimiento editorial que, durante el proceso constructivo de la Revolución mexicana, congregó a editores como Daniel Cosío Villegas, fundador del FCE; su compañero de generación Leopoldo

Zea, editor de numerosas obras de la literatura hispanoamericana; sus amigos Juan José Arreola, María del Carmen Millán y Sergio Galindo, quienes editaron colecciones como *Los Presentes* y *Cuadernos del Unicornio*, SEPSetentas, o la editorial de la Universidad Veracruzana. José Luis Martínez no estaba solo: formó parte de esos urbanistas de la cultura mexicana contemporánea a través de sus bibliotecas. Gabriel Zaid llamó a don José Luis Martínez curador de las letras de México; yo preferiría llamarlo urbanista. No estaba solo; hacia delante también lo seguían algunos discípulos. Menciono en primer lugar a Felipe Garrido.

Durante los años de su dirección al frente de la Academia, la corporación se enriqueció con las presencias de Salvador Elizondo, Gonzalo Báez Camargo, Tarsicio Herrera, José Pascual Buxó, Clementina Díaz y de Ovando, Carlos Montemayor, Arturo Azuela, Fernando Salmerón, Héctor Azar, Gabriel Zaid, Leopoldo Solís, José Rogelio Álvarez, Guido Gómez de Silva, Margit Frenk, Eulalio Ferrer, José G. Moreno de Alba, Ernesto de la Peña, Luis Astey, Ramón Xirau, Salvador Díaz Cíntora, Esteban Julio Palomera, Gonzalo Celorio, Margo Glantz, Jaime Labastida, Enrique Cárdenas de la Peña, Mauricio Beuchot, Gustavo Couttolenc, Elías Trabulse, Ruy Pérez Tamayo, Vicente Quirarte, Felipe Garrido, Adolfo Castañón. Ingresaron como correspondientes Manuel Alvar, en Madrid; George Baudot, en Toulouse; John Stubbs Brushwood, en Kansas; Boyd G. Carter, en Texas; Luis González y González, en Zamora, Michoacán; Irving A. Leonard, en Virginia; Zaitzeff Serge I., en Canadá; Herminio Martínez, en Guanajuato; Rafael Montejano, en San Luis Potosí. Como académicos honorarios ingresaron Octavio Paz, Antonio Alatorre y Carlos Fuentes. José Luis Martínez respondió, siendo director, dos discursos: uno a José Rogelio Álvarez y el otro a Adolfo Castañón. Otro discurso que respondió fue a Salvador Elizondo, siendo miembro de número, el 23 de octubre de 1980, dos meses antes de tomar posesión. Debe señalarse que, durante la gestión de José Luis Martínez, fue designada como secretaria de la corporación, por primera y única vez hasta ahora, una mujer: su amiga, la historiadora de la literatura María del Carmen Millán.

Con José Luis Martínez se inició el proceso de modernización que continuaría con José G. Moreno de Alba, y ahora con don Jaime Labastida. Durante su gestión se realizó el valioso *Índice de mexicanismos*, proyecto aprobado por Conacyt, que sería de algún modo la base sobre la cual se podrían desarrollar más adelante proyectos como el *Diccionario de*

mexicanismos de Guido de Silva, o el *Diccionario de mexicanismos* coordinado por Concepción Company Company. Durante su gestión se continuó la publicación de las *Memorias* y se hicieron obras sueltas de Mateo Alemán y José Rojas Garcidueñas. Pero sobre todo se hizo la edición de un libro indispensable, *Semblanzas de académicos* (2002). Esta obra incorporaría, de un lado, las semblanzas escritas por Alberto María Carreño en 1925, y del otro lado, incluiría las escritas por los académicos dirigidos y coordinados por Martínez. Participarían en la redacción veintinueve académicos y tres correspondientes. No fue un trabajo fácil; el proyecto se inició para celebrar los ciento veinticinco años de la corporación en septiembre de 2000, pero sólo se pudo concluir en la primavera de 2002. Se debió a Gabriel Zaid la idea de sumar las semblanzas escritas por Alberto María Carreño en los tomos de 1945 y 1946 a las nuevas semblanzas escritas por los académicos contemporáneos. Esto planteó la circunstancia enriquecedora de que en muchos casos hubiera dos o tres redacciones sobre el mismo académico, pero finalmente pareció lo más adecuado, para dar un panorama completo compuesto por trescientas dieciséis biobibliografías de académicos en quienes se decanta y condensa la historia de la cultura literaria en México. De esas semblanzas, Martínez revisó todas y cada una y escribió veintiséis.

Esta tarea de crítico y editor, de coordinador, en el sentido fuerte de la palabra, hace ver que en Martínez había un sentido de la continuidad de la tradición literaria y de la ciudad de las letras. También comportaba un arte de vivir y convivir; de gobernar a la no siempre dócil grey académica. Martínez sabía restar y sumar, sabía multiplicar. Acaso los hilos conductores de estas acciones sean la amistad, la memoria, la lealtad a la raíz para hacer, de la tierra baldía, tierra fecunda: *Tierra Nueva*. De hecho, no se podría entender la figura de don José Luis si no se tiene presente que sus pasos los guiaba un fervor nacido del amor por las letras y su sentido. Ese hilo fervoroso atraviesa, desde el discurso que Martínez pronunció en nombre de Alí Chumacero al recibir el premio dado por la revista *Rueca* por el libro *Páramo de sueños* en 1944, hasta las cartas intercambiadas por Martínez con Alfonso Reyes y Octavio Paz. Me permito citar ese discurso para evocar aquí también al amigo y poeta cuyo centenario también celebramos este año. Leído ahora, el discurso de Martínez nos deja ver a contraluz la silueta del amigo que accede a hacerse cómplice de la timidez de su amigo, tanto como nos permite asomarnos al universo de valores compartidos por ambos.

DISCURSO DE JOSÉ LUIS MARTÍNEZ

Señoras y señores:

Mi amigo Alí Chumacero comparte, con dos o tres poetas más con quienes ha intimidado periódicamente al mundo de los hombres desprovistos de misión divina, la saludable creencia de la separación del poeta con la sociedad. Una convicción semejante enloqueció a Raskolnikov; pero otras han sido también el origen de memorables obras líricas y de insufribles personalidades. Con todo, no es éste el caso preciso del poeta cuya ausencia reemplazo; porque él ha tenido la prudencia de añadir, a esta constitución tiesa, un humor extraído proporcionalmente de la indolencia árabe que de algún modo le reclama y de su convicción invencible en la falta absoluta de importancia de cuanto ocurre sobre la tierra. A consecuencia de estas ideas, a cuantos hemos convivido con Alí Chumacero nos ha sido otorgado el don de asistir al espectáculo cada vez más raro de un hombre que sabe defender su persona de todas las cadenas para mantenerse, desvalido quizá, pero libre para reírse de los forzados y para entregarse, muy pocas veces cada año, al ejercicio secreto de la poesía; a consecuencia de estas ideas, también, el grupo de escritoras de la revista *Rueca* y las autoridades de la Biblioteca Benjamín Franklin, deberán contentarse esta tarde con entregarme a mí, a título de amigo más paciente de Alí Chumacero, el premio que el jurado invitado por dicha revista acordó conceder a su libro de poemas *Páramo de sueños*, por considerarlo la mejor obra de creación literaria publicada por autores jóvenes en el año de 1944.

A quien conozca la vida de Alí Chumacero y la obra literaria del mismo podrá sorprenderle, en principio, la notoria contradicción que entre ellas se advierte. Porque ¿cómo explicarse que, quien propaga por el mundo habitado la leyenda de sus noches tormentosas y de sus días destinados a organizar la fatalidad, pueda ser dueño aún de una de las inteligencias literarias más claras y de una de las sensibilidades poéticas más puras entre nuestros poetas jóvenes? ¿Cómo justificar que, quien no consiente norma alguna para su vida si no es la negación de todas, postule con tan grave convicción el deber de la obra lite-

raria de organizar sus sueños con la severa e invisible arquitectura de una rosa y, más aún, nos ofrezca en su obra poética una lección intachable de su doctrina crítica? Los motivos de estas oposiciones quizá no sean otros que aquellos muy conocidos que indujeron a Dante, despreciado por Beatriz, a idealizar, que equivale a decir a realizar en su poema aquel amor que de hecho le rehuía sus mercedes; que arrastraron a Nietzsche, atropellado en su persona por la naturaleza, a proclamar el culto de los fuertes y que, más comúnmente, determinan a los adolescentes a escribir versos cuando no alcanzan el objeto de su deseo. Allí Chumacero, de manera semejante, contradice o rectifica su vida con su obra. Quizá, si él fuese uno más de tantos hombres que aceptamos nuestro destino en la sociedad, sus poemas buscarían un escape más o menos romántico hacia las selvas tropicales de la libertad; pero, como podemos advertirlo en su libro de poemas y en su ausencia del lugar en que le reemplazo, Allí Chumacero prefiere gastar su vida en todas las rebeliones y reservar para su obra ese continente puro y severo, ese páramo de sueños, al que hoy, con justicia, celebramos.⁷

José Luis Martínez estaba siempre dispuesto a sacrificar su tiempo para brindarlo al amigo o para seguir en la senda de los proyectos acariaciados por él. Otro ejemplo de ese oficio de la amistad es el capítulo poco conocido de José Luis Martínez durante su gestión como ayudante de gerente general de Relaciones Públicas y Servicios Sociales de Ferrocarriles Nacionales a cargo de Roberto Amorós (1914-1973), en la época de Adolfo Ruiz Cortines, puesto desde donde tendió la mano con discreta eficacia a Octavio Paz, Juan Rulfo y Emilio Uranga. Hay dos testimonios sobre Martínez en este puesto, uno de Paz y otro de Uranga. El primero es una carta de Paz a Martínez fechada en Nueva York el 22 de enero de 1957. Ahí el poeta toca el tema:

Como está visto que tus amigos siempre hemos de pedirte favores o abusar de tu generosidad, quiero darte una nueva molestia. ¿Gozo aún de la regia —no por ferrocarrilera menos real, en todos los sentidos de la palabra— dádiva

7 «Discurso de José Luis Martínez», *Letras de México*, 1 de enero de 1946, p. 196.

mensual? Y en caso de ser así, ¿podrías enviarle el dinero a mi madre, y podría ir ella misma a recogerlo, a tu oficina? Ella te llamará (o tú puedes hacerlo, si quieres. Su teléfono está en el directorio, bajo el nombre de Amalia Paz —aquella vieja tía mía del álbum de poetas, de que te he hablado alguna vez).⁸

El segundo es una carta que el autor del *Análisis del ser del mexicano*, que entonces andaba por Europa, le escribe al crítico literario, que a la sazón se desempeñaba en un alto puesto en Ferrocarriles Mexicanos:

CARTA DE EMILIO URANGA A JOSÉ LUIS MARTÍNEZ

Emilio Uranga
Cité Universitaire
Maison du Mexique
9 Bd. Jourdan
Paris XI^{ve}.
France

París, 23 de diciembre 1956

Sr. José Luis Martínez
Ferrocarriles Mexicanos
Bolívar 19
México D.F.
República Mexicana

Querido José Luis:

Un nuevo año que vuelve la página, un año más de vejez y un año más que caigo sobre ti, como mendigo en vísperas de Navidad, para suplicarte que la asignación con que me sostienes no me falte en los meses que vienen.

Es claro que, como siempre, no puedo apoyar mi petición en nada, sino que depende de tu buena voluntad y de tu generosidad. Pero ¿puedo dudar que seguirá amparándome?

8 Octavio Paz y José Luis Martínez, *Al calor de la amistad. Correspondencia 1950-1984*, edición de Rodrigo Martínez Baracs, Fondo de Cultura Económica, 2017, p. 20.

Acabo de terminar un libro. El manuscrito estará ya, confío, en las manos de don Alfonso Reyes, pues se lo debo al Colegio de México y además me encantaría verlo publicado en sus colecciones. Su tema: Marx y la Filosofía, un estudio de los manuscritos parisinos de 1844. El estilo —salvo tu docto parecer— me parece popular y accesible para el público. Me gustaría ver qué opinas —o leer mejor— de mi «nueva tendencia». Se lo dedicaré a don Alfonso Caso, con quien, de paso por París, tuve una sabrosa plática.

Querido José Luis: te debo mi estancia en Europa. Sin tu ayuda no hubiera podido sobrevivir y además, con gesto de señor, me la has dado sin condiciones. Esto no lo podré olvidar nunca. Te suplico le transmitas al Lic. Amorós mi agradecimiento y le hagas ver que si en algo he podido mejorar quisiera poner a su servicio tal mejoría.

Confío estar pronto en México. Todo depende de que «ahorre» (ironía de pobre!) y reúna lo del pasaje. No te pido que me ayudes pues sería impudicia de mi parte. De santos me doy con que tu generosidad no me abandone y que con lo que me «asignas» pueda ir tirando hasta conseguir algo aceptable.

No sé lo que últimamente has hecho y escrito pero estoy seguro que como siempre será excelente. Mis calurosas felicitaciones de Navidad y de Año Nuevo. Lo mismo para el Lic. Amorós.

Con la confianza de saber pronto de ti me despido con un abrazo

[Firma]

Emilio

La carta de Uranga a Martínez no había sido escrita para salir del paso. Lo prueba el hecho mismo de que el corrosivo filósofo le escribiera en estos términos a su amigo Luis Villoro:

Cuando yo era muy joven, José Luis tenía fama por ser el hombre que se dedicaba a doctorarse de Alfonso Reyes. Se preparaba conscientemente a la sucesión, como brillante crítico literario. Pero José Luis es demasiado auténtico y él mismo comprendió cuánto había de falso en esa tendencia y

cambió de rumbo. Mucho tiempo no lo entendí e inclusive, frente a Zea, me aparecía que representaba la consagración de un fracaso.⁹ Ahora pienso al contrario. José Luis es un elemento constructivo, un positivo, y no un negativo, mientras que el empresario de los perritos amaestrados del Hiperión, el historiador de las ideas, es el negativo.¹⁰

Otro ejemplo notable de esta brújula de la amistad es la edición de parte de la correspondencia entre Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes (1897-1914) que hizo Martínez haciéndose eco de las conversaciones sostenidas con éste. Vale la pena citar algo de la introducción de ese epistolario.

Una buena correspondencia es el resultado de la reunión de factores favorables: el hábito de escribir cartas, el alejamiento circunstancial de los amigos que sustituyes con este recurso a la conversación, y el hecho de que tengan cosas interesantes que decirse y las escriban bien. Así ocurrió en la Antigüedad y en el mundo moderno, y sigue ocurriendo en la época actual, a pesar de las competencias de otros medios de comunicación más fáciles.

Estas circunstancias propicias para la correspondencia se dieron en la relación entre Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña. Una vez establecida su amistad, pocos años más tarde ambos tuvieron que seguir rutas diferentes que sólo les permitieron coincidir en breves periodos; ambos tenían el hábito de escribir largas cartas, y ambos se hicieron en el camino notables escritores, con renovadas materias intelectuales que debían comunicarse y discutir, además de cuestiones personales, lo que da un vivaz y cambiante interés a sus cartas.¹¹

-
- 9 Uranga tuvo relaciones ambivalentes de amistad, simpatía y antipatía con su amigo Leopoldo Zea, el discípulo preferido de José Gaos. Uranga escribió sobre Zea en «El pensamiento filosófico», en *México: cincuenta años de revolución. IV. La Cultura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962, p. 553. También compartiría con él espacios como por ejemplo en la revista alemana *Mitteilungen*, citada más adelante.
- 10 Carta de Emilio Uranga a Luis Villoro, del 19 de julio de 1955.
- 11 *Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia 1. 1907-1914*, edición de José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 9.

III

José Luis Martínez escribía con pluma Bic. No tenía máquina de escribir. Redactaba, según me recuerda Rodrigo, en blocs chicos para las notas y de tamaño mediano para los textos. La letra de don José Luis era regular. Estaba bien dibujada. Ni era la escritura abierta, suelta, a veces caprichosa de Rubén Darío o de Alfonso Reyes, ni la grafía de pata de mosca de un Jorge Luis Borges, ni la escritura cerrada y a veces atormentada de Pedro Henríquez Ureña o de Emilio Uranga. Era una escritura fluida y a la par cuidadosa, equilibrada, legible. Con ese hilo de carbón sobre el papel, más bien sobre las papeletas, Martínez iba dibujando sus fichas como si fuesen ideogramas de una caligrafía. Con esa letra suave pero firme iba encadenando los eslabones de su narrativa bibliográfica, de sus historias sobre libros, de sus cuentos arqueológicos. La obra de Martínez, como sabemos, consta de varios compartimentos: 1) los primeros ensayos sobre teoría y problemas literarios; 2) los ensayos sobre historia de la literatura nacional y sus autores en los siglos XIX y XX; 3) sus estudios sobre Hernán Cortés, Bernardino de Sahagún y el siglo XVI y la Colonización en América; 4) sus escritos más personales y misceláneos, como *Bibliofilia* y *Lupita*, el tributo luctuoso sobre su finada esposa.

A Aldous Huxley, un autor que leyó intensa y atentamente durante su juventud y a quien le dedicó un «copioso» ensayo, no le hubiese disgustado el cuento de un joven lector y escritor que coleccionaba revistas y que años más tarde, siendo ya un hombre maduro, se dio el lujo de reeditarlas, para alegría de los que habían sido traducidos a la otra orilla o se habían ido ya a ella, y para educación de los lectores nuevos. A Huxley le hubiese divertido este paso peligroso del autor que se vuelve actor y luego empresario o editor, ya no sólo de sí mismo, sino de su generación. *Generación*: palabra clave. Martínez fue un orgulloso y celoso estandarte de su generación, entendida en el sentido más amplio. Plural felicidad la de José Luis Martínez, que pudo reeditar las revistas de sus maestros, de sus contemporáneos y del archipiélago del cual él mismo formó parte. Plural felicidad del que pudo hacer los libros soñados por sus maestros ●

El enano de Sacre-Cœur

YASMINA KHADRA

CUANDO LLUEVE EN PARÍS, la ciudad más bella del mundo se compadece de su suerte, un poco como una vieja actriz que, de regreso de su camerino, se apresura a desmaquillarse.

No me gusta salir cuando llueve. Los truenos me aterran, los rayos me recuerdan los sortilegios y espero siempre homicidas crueles. Tengo un miedo azul del agua; un miedo que se remonta a mi más tierna infancia —estuve a punto de ahogarme en un lago a mis seis o siete años. También cuando el cielo expone sus humores masacrantés, prefiero quedarme en casa, confortable, la nariz contra el vidrio de mi ventana, dibujando con el vaho de mi aliento y observando la calle al mismo tiempo. Paso las horas vigilando a los transeúntes, espionando a los vecinos de enfrente, una manera u otra de velar mi callejón metido en el corazón de Montmartre, con sus inmuebles agrietados en las puertas sin campana que el cartero sólo empuja, sus persianas abatidas sobre un lado, tanto de día como de noche, sus cortinas polvosas a través de las cuales, ciertas tardes, se asiste a las escenas familiares intimidatorias.

Salvo ciertas excepciones, las gentes de mi barrio son tan agradables como los viejos presos clasificados. Ellos trabajan en silencio y mueren sin ruido. En cuanto a los chiquillos, no saben más que pegarle al balón sobre el asfalto, graznando; a pesar de su escándalo, nadie se queja realmente. Ellos ponen un poco del ambiente que se necesita en la calle.

La mayoría de los habitantes de la calle Fontaine son jubilados exangües, literalmente aplastados por los años de labor por una paga de miseria. Si son amables y corteses, es porque no tienen la fuerza de quejarse o de protestar. Al verlos arrastrar sus esqueletos de una banca pública a otra, la boca abierta y el ojo en blanco, uno juraría que su alma está en otro lugar.

Ahí está el señor Michelet que saca a su perro, un viejo perro faldero medio ciego. El señor Michelet vive en el primer piso. Viudo y sin hijos, vive solo en un estudio de dos piezas, sórdido, que hasta apesta a pino. Yo estuve una vez en su casa —la más hábil de las sirvientas no sabría poner una pizca de orden en tal desastre.

El señor Michelet pasea a su perro faldero varias veces al día. El perro es tal vez diabético, supuso la Abuela. Personalmente, yo me preocupaba de que el perro fuera diabético o incontinente. Cuando lo oigo chillar justo a la mitad de la noche, tengo deseos de gritar yo también.

El señor Michelet había sido dramaturgo de 1940 a 1960. Conoció a Jean Gabin, Melina Mercouri, Alan Ladd y un montón de actores de renombre. En una foto plagada de manchas se le ve festejar en compañía de Jean Cocteau en un restaurante abarrotado de celebridades con —en segundo plano— un individuo calvo que se supone que es Picasso.

El señor Michelet no obtuvo las ventajas de la instauración de la Quinta República. Desde entonces, se pudre en el olvido, tan anónimo como una sombra. La muerte de su mujer, ocurrida un decenio antes, lo hundió en los múltiples agujeros de la más difusa de las soledades.

Al abrigo del toldo de la panadería veo a Nanar, que se ríe contando historias a Diara Bamako, un traficante, de prisa y corriendo. Nanar se hace pasar por el tonto de la ciudad, cuando no hay alguien más pícaro que él en los alrededores. Si quisiera esforzarse, encerraría al diablo en una botella. En cuanto se dobla de esta forma, apoyándose contra sus rodillas, es que tiene algo para vender. Diara, que conoce bien a su hombre, está en guardia, salvo que eso no va a servirle de gran cosa; Nanar terminará por vender un *ticket* de tómbola a un paciente de cuidados paliativos.

Un poco más abajo, en la terraza de un café, Michel y José-la-Tour charlan fumando como dragones. José es apodado *la Torre* porque dobla los talones de sus zapatos con el fin de parecer menos bajo.

Michel y José son adictos a las apuestas hípicas. En menos de una hora van a arruinarse. Le juegan raramente al buen caballo, a pesar de las pistas que obtienen y de su perfecto conocimiento de los jinetes. Una vez sobre cien, les sucede que salgan los números buenos, y entonces colman a los amigos de rondas generales, resultando que al final del día, hayan ganado o perdido, ellos regresan a su casa sin un centavo.

En la mesa de al lado, con el diario *L'Equipe* ante los ojos, Frédo, un aficionado al fut, prepara su acusación. Ninguna información, ningún escándalo, ningún error de arbitraje se le escapan. Esa mañana parece

muy concentrado en su lectura. Por su manera de frotarse las manos se adivina que seleccionó su muestra de jugadores y árbitros para estar entusiasmadísimo.

En el tercer piso del edificio de enfrente, Clarissa abrió su ventana. En camisión rosa, nada abajo, recorre su cuarto a lo largo y a lo ancho. Clarissa es una sirvienta gorda que trabaja en casa de Darty durante el día, y por la noche ronda las callejuelas sinuosas donde personajes sombríos hablan en voz baja y miran hacia todos lados. La policía la ha detenido en varias ocasiones sin lograr encarcelarla. Parece que es un poco bruja. Me cae bien, Clarissa. Tiene el corazón en la mano. Cuando un cliente no tiene suficiente para ofrecerle, ella le da crédito. En el barrio, nadie le falta al respeto.

Ahí está el señor Michelet, que regresa de su paseo. Sin su perro y sin su paraguas. Gritando como si tuviera el fuego cerca. Dos hombres con delantal salen de la panadería. El señor Michelet muestra algo a lo lejos y se echa a correr, consternado, exasperado, los dos panaderos pisándole los talones. Después de algunas zancadas salen de mi campo de visión. Abro la ventana, me inclino hacia afuera; no alcanzo a ver lo que pasa más abajo, hacia la avenida. Escucho cláxones que se impacientan, y es todo. Aquí y allá, los curiosos salen de las tiendas y miran todos hacia el mismo lado. En el momento en que comienzo a congelarme, una vecina aparece, una bolsa de provisiones bajo el brazo. Es la señora Lucette, una acomodadora del cine. Le pregunto qué sucede. Como está un poco sorda, no comprende de qué le hablo. Con el dedo, le indico calle abajo. No capta, se encoge de hombros y se escabulle.

Iba a cerrar la ventana cuando Nanar pasa bajo mi balcón. Si algún día tiene usted encima la policía completa de París, no le pida ayuda de ninguna manera a Nanar. Es del tipo que, cuando hace un pequeño favor, regresa una hora después para pedirle la luna. «¿Qué es este lío?», le cuestiono. Nanar retrocede a la banquetta, levanta la cabeza y busca en los balcones. El canalla, sé que me ve, pero finge que no me localiza. Hace eso siempre conmigo. Incluso cuando estoy frente a él, pone la mano como visera y hace como si buscara de dónde viene mi voz. En una ocasión lo había amenazado con darle un puñetazo en la cara si continuaba fastidiándome de esta manera. Señaló negativamente con el dedo, a la manera de un maestro acorralando al burro de la clase, y dijo: «Tú podrás quizá darme un puñetazo en los huevos. Conmigo vas a necesitar una escalera». Le encanta la respuesta ingeniosa, a Nanar... Continúa

escudriñando los balcones. «¿Dónde estás, carajo?». Yo le replico: «Vete al diablo, pobre imbécil». Nanar se mofa: «¿Eres tú, Tom Pulga? Un momento, creí que yo era Juana de Arco». Quise cerrar en sus narices las persianas cuando un vecino desde el segundo piso pregunta qué es lo que pasa con un tono preocupado. Nanar lo tranquiliza con una sangre fría olímpica: «No es nada. Una ambulancia atropelló al perro del señor Michelet, es todo». El vecino dice: «¡Ah! Al menos vamos a poder dormir tranquilos», y se apresura a entrar a su casa, sin duda para anunciar la buena noticia a su esposa.

—Te vas a enfriar —me advierte mi abuela detrás de mí.

—El señor Michelet acaba de perder a su perro.

Mi abuela frunce el ceño, como si mis palabras no le dijeran gran cosa; enseguida asiente con la cabeza y se sumerge en su aturdimiento.

Así es ella, mi abuela, sus gustos, sus penas, sus problemas, todo está enquistado.

—El perro debió de atravesar la calzada en mal momento y una ambulancia lo atropelló.

Ella frunce de nuevo el ceño, luego lo abandona. Su cerebro funciona tardíamente. En una hora, se dará cuenta de lo que le acabo de anunciar.

Antes no estaba así, mi abuela. Estaba viva como el destello y ningún pequeño detalle se le escapaba. Pero, desde hace algunos años, avanza hacia un mundo paralelo, atrapada entre su sombra y el eco de su delirio, como un espíritu juguetero convaleciente.

—¿Qué día es?

—Es domingo, abuela.

—¿Estás seguro de que no es jueves?

—¿Qué importa, abuela? Tu cita con el médico es dentro de tres semanas.

—Es curioso —pone el dedo en la boca—. Yo creí que era jueves.

Vuelvo a cerrar la ventana, bajo del banco y me tiro sobre el sillón. Me apodero del control remoto, me quedo en reposo. No tengo ganas de ver la tele hasta que se me funda el cerebro. Cruzo las manos por atrás de la nuca y trato de no pensar en nada.

Sobre la chimenea de la sala se pudre colgado un cuadro de madera. Está ahí desde hace generaciones, en el mismo sitio, igual de indestructible que el crucifijo que sobresale. En el cuadro, casi borrado por los años, la foto de mi bisabuelo Nestor, muerto de un infarto el 14 de junio de 1940 al ver a las tropas alemanas tomar como alfombras los jardines de París.

Nestor había sido un veterano de guerra, un auténtico héroe de la Primera Guerra. Maratonista en lo civil, fue mensajero en el frente, galopando del PC a las trincheras para llevar mensajes a los oficiales que dirigían las operaciones. Cuando lo veían correr sin descanso sobre las líneas de avanzada, los nazis advertían que era necesario lidiar ante un temible medio de comunicación. Por más que le disparaban por todos los flancos, jamás lograron detenerlo. Nestor corría más rápido que las balas. Era un gran atleta aunque no haya sido campeón olímpico. Sus medallas, las había obtenido en Verdun.

Mi abuela me bautizó Nestor porque le recuerdo a ese padre que le faltará siempre. Eso me daba risa, al principio, cuando ella resucitaba en mí a su progenitor que era, de acuerdo con la foto tomada en el regimiento hacia finales de 1916, un verdadero coloso que rebasaba por dos cabezas a los soldados que estaban alrededor suyo. Antes, cuando mi corazón se cerraba como un puño, me plantaba frente al cuadro de la estancia y me decía que, a pesar de mis metro con veinte centímetros, yo tenía de qué estar orgulloso. Me sentía un poco mejor, después.

Mi padre no tenía para nada madera de héroe. Era de poco carácter, patético de humildad. Les tenía horror a los conflictos y hacía las paces muy rápido. Si él hubiera provocado la guerra, no lo habría superado, sin duda. Por el contrario, era de una gentileza en el límite de lo soportable, casi vergonzosa, y lloraba fácilmente.

En la foto que guardo sobre mi mesita de noche, mi padre luce una sonrisa melancólica. Se veía incómodo frente al objetivo del fotógrafo. Su mirada es huidiza, casi borrosa. Según la abuela, él era así desde que estaba pequeño; influenciable e inseguro, listo para tragarse cualquier tontería y a dar el delantal al menor fallo; en síntesis, era un «fracasado».

Ignoro si me quiso por amor o por el hecho de que sentía culpa. En ambos casos, sus visitas me hacían bien. Una vez por mes, venía a ver cómo estaba, trayéndome regalos. Me tomaba sobre sus rodillas y, acariciándome el cabello, me hacía preguntas sobre la vida escolar, sobre mis amigos y, con la sonrisa al sesgo, me preguntaba si tenía novia. ¿Novia? Yo era el único enano en la escuela. Al principio le decía la verdad. Por ejemplo, cómo el alboroto se interrumpía repentinamente cuando yo entraba al salón, cómo todos mis compañeros se burlaban de mí cuando trepaba mi silla —algunos me imitaban sobre el escritorio del maestro retorciendo el trasero. Le confesaba cómo eso me hacía daño, cómo me hacían voltearme como burro en el recreo —aun cuando las niñas no

estaban de acuerdo, ninguna movía un dedo por mí. Mi padre dejaba de repente de acariciarme el cabello, miraba fijamente el suelo, los puños crispados; a veces, lloraba dando pequeños gemidos. Fue para ya no verlo triste que decidí no volver a decir la verdad sobre mi vida de enano. Si había alguien a quien quería ver reír a carcajadas todos los días y todas las noches, además de mi abuela, era mi padre. Así, había dejado de confiarle mis pequeñas desdichas. Cuando me preguntaba cómo me iba en la escuela, le respondía con entusiasmo que las cosas habían mejorado enormemente, que sacaba buenas notas, que mis compañeros habían votado por unanimidad por mí para ser su delegado, y que yo tenía una novia que se llamaba Virginia. Y mi padre, que no sospechaba ni por un segundo que le estaba diciendo mentiras, me abrazaba muy fuerte contra él: «¿Ves?», aseveraba. «Todo termina por arreglarse». Estaba tranquilo.

Creo que fue a partir de entonces que me convertí en un poco mentiroso. No me da nada de vergüenza mentir. Si eso pudiera volver menos duros a los corazones, no dudaría de mentirle al mismo buen Dios.

Después, mi padre no volvió a visitarme. A partir de mis trece años, sus ausencias tendieron a espaciarse cada vez más y luego lo perdí de vista. Una mañana de mis quince años, recibí del correo postal de Hanoi una carta de cinco páginas escrita con una letra febril. Mi padre me anunciaba que la situación con mi madre se estaba enfilando hacia un punto donde no había nada qué salvar, que mi madre había puesto a mi hermano y a mi hermana contra él, que el infierno se había instalado en la avenida Ternes 103. Ciertos pasajes estaban salpicados de lágrimas. Mi padre me aseguraba que me extrañaba, pero que estaba obligado, para salvar el pellejo, a elegir entre el exilio y el suicidio. Al día siguiente del divorcio de mi madre que yo jamás conocí, él trepó al primer avión para Vietnam, sólo llevando por equipaje alguna ropa, sus diplomas y nuestra foto de los dos tomada en las escalones de Sacré-Cœur. Al final de la carta, se disculpaba por no haber sido un padre suficientemente valiente para criarme bajo el mismo techo que mi hermano y mi hermana y me suplicaba perdonarlo por el daño que me hizo. Omitió poner su dirección en el sobre y yo no pude responderle para que él supiera que yo lo amaba con todo mi corazón, que no estaba enojado en lo más mínimo y que yo comprendía.

Más tarde, las cartas que me enviaba mi padre fueron cada vez menos largas y tristes, por momentos entusiastas, y desprendían bien el estímulo de felices noticias. Me narraba sus peregrinaciones de geómetra en el país de Ho Chi Minh, los bellos encuentros que caracterizaban sus viajes, los

proyectos que elaboraba en su cabeza. Un día me había mandado una tarjeta postal de Bangkok, donde se acababa de establecer para siempre, con este poema:

**Haz de tus heridas amapolas
Y de tus sueños oasis floridos
Ningún triunfo es más bello
Que aquél de sobrevivir al dolor**

Junto a la tarjeta postal, la fotografía de una sublime tailandesa con los ojos grandes como horizontes y una sonrisa tan resplandeciente como una fiesta de Navidad.

Al reverso de la foto, esta frase escrita con la mano más firme: «Encontré el amor y no lo voy a dejar escapar».

Fue la última vez que mi padre dio signos de vida. Nunca más supe qué sucedió con él desde entonces ●

TRADUCCIÓN DEL FRANCÉS DE SILVIA EUGENIA CASTILLERO

Ivan de Monbrison

desprovisto de piel
ella me pregunta si quiero comer un pedazo
ríe
las manos atadas en la espalda forman un tubo
ella se ríe de nuevo
y debajo de la piel algo se mueve
pero deja de parecerse a mí

*

el viaje al revés
muerte mar muerte madre
nos cortamos la cabeza solos
la ebriedad de rasgar un grito
la nube hecha de piel envuelve el mundo
y la noche en la manga tiene el color perdido
de un sueño olvidado ayer en medio de la calle
como un niño sin dientes

*

dénué de peau / elle me demande si je veux manger un morceau / elle
rit / les mains attachées dans le dos forment un tube / elle rit encore /
et sous la peau quelque chose bouge / mais cesse de me ressembler

*

**la sombra se congela
el llanto habla por sí mismo
dos brazos forman uno solo
y el suelo cruje bajo nuestros pies
digeridos por el olvido no tenemos rostro**

*

**el sexo cortado
la noche viene en las sábanas y toma la forma de un cuerpo
amputado de sí mismo
o cuadro garabateado
tan rápido
tu boca muerde otra boca
su silenciosa carnada**

*

**le voyage à l'envers / mort mer mort mère / on se coupe la tête tout
seul / l'ivresse de déchirer un cri / le nuage fait de peau enveloppe le
monde / et la nuit dans la manche a la couleur perdue / d'un rêve
oublié hier au milieu de la rue / comme un enfant sans dents**

*

**l'ombre gèle / le cri parle tout seul / deux bras n'en forment plus
qu'un / et le sol craque sous nos pieds / digérés par l'oubli nous
sommes sans visages**

*

**le sexe coupé / la nuit vient dans les draps et prend forme d'un corps
/ amputé de soi-même / ou tableau gribouillé / si vite / ta bouche
mord une autre bouche / son silencieux appât**

la noche *oscura*
debajo de la lámpara algo se mueve en la oscuridad
te levantas decapitado
y ambas manos atrapadas en la garganta
sigues gritando que quieres *ser*
dibujado con gis
en un camino apenas oscilante

*

el sueño no tiene deseo
y el camino perdido se lleva un tramo de mi cuerpo
todos los muñones quemados que las nubes vuelven a encender
ya no sirven de nada
los deseos nocturnos nos dejan un sabor amargo
y un sol difunto

VERSIONES DEL FRANCÉS DEL AUTOR

*

la nuit *éteinte* / sous la lampe quelque chose bouge encore dans
l'obscurité / tu te lèves décapité / et les deux mains enfoncées dans la
gorge / tu n'arrêtes pas de crier que tu veux *être* / dessiné à la craie /
sur un chemin à peine oscillant

*

le rêve est sans désir / et le chemin perdu emporte un tronçon de mon
corps / tous les moignons brûlés qui rallument les nuages / ne servent
plus à rien / les désirs nocturnes nous laissent un goût amer / et un
soleil défunt

Regreso a casa

POL POPOVIC

LO LLEVABAN CUATRO PERSONAS, jalándolo, empujándolo y, si era necesario, cargándolo a cuestas. Bajo la luz amarillenta de las luminarias, la cara del hombre se sumergía en las sombras y resurgía bañada de sudor. Al pie de la fachada que teñía de blanco los hombros al más ligero roce, el cuerpo del enfermo se dejaba manipular, desprovisto de cualquier intención y por tanto de toda resistencia. De todos modos, batallaron para pasar por el portón del edificio.

Enfilaron por un pasillo oscuro, acotado por resquicios luminosos de un lado y de una barandilla lisa por el otro. Jadeando y empujando subieron varios tramos de escaleras. Se detuvieron, comentaron algo quedadamente, contaron los pisos subidos y se quedaron en silencio.

Uno hizo el ademán de encender un pitillo y su compañero le recordó, poniendo la mano en su antebrazo, que no era permitido fumar en el consultorio del chino. En lugar del sonido del encendedor, llamaron a la puerta tres golpes de nudillos entre solícitos y firmes. Se escuchó una voz gutural que confirmó de oído la llamada, sin coincidir con la fonética de ningún idioma conocido por los hombres en la puerta.

Los hombres permanecieron al acecho de cualquier ruido proveniente del interior, pero sólo percibieron un olor de resinas quemadas.

Sin el menor ruido de pasos anteriores o de cerradura, se abrió la puerta. En medio del vano inundado de luz se destacó la menuda figura de un hombre de rasgos orientales y de cabello azabache.

Los hombres amontonados en el umbral entornaron los ojos para divisar al duende de la madriguera mágica. Aprovechando la luz de su apartamento, éste se puso a escudriñar el cuerpo colgante de los brazos de sus compañeros, parecido a un espantapájaros. El nervio del pómulo izquier-

do del enfermo se contraía regularmente, a semejanza de una bomba destinada a expulsar el sudor que confluía en la cuenca ocular. Sus grandes ojos brillaban de espanto, como los de un venado atajado por los faroles de cazadores furtivos. La forma del cuerpo colgante daba impresión, por alguna razón desconocida, de haber poseído en el pasado una fuerza excepcional que se esfumó de golpe.

—¿Puedes por favor ayudarnos, doctor? —la voz ronca de un gigante panzón, embutido en una chaqueta de cuero, rompió el silencio con amabilidad afectada.

El chino dejó caer la mano de la manija de la puerta e, ignorando las miradas, dio un paso hacia el enfermo y sintió su aliento. Con la mirada levantada, los ojos del chino examinaron la cara sudorosa. Los dedos suaves cogieron la muñeca del enfermo para sentir el pulso.

—¡Pasen!

El pelotón se contrajo, atravesó el umbral y colocó al enfermo sobre un catre de madera. La mirada del chino barrió a los hombres parados alrededor del enfermo y los despachó al lado opuesto de la alcoba. Éstos se alinearon en silencio a lo largo de la pared indicada.

Las yemas de los dedos recorrieron la palma de la mano del hombre acostado haciéndole cosquillas, estiraron su oreja grasosa, abrieron la boca presionando sobre la punta del mentón, estiraron los párpados para descubrir la carne viva de los ojos.

—¿Qué ha pasado contigo?

—¿Ah? —insistió el doctor después de un silencio.

—Sufrió un pequeño accidente, una crisis de nervios, nos dijeron que usted nos puede ayudar —se oyó una voz del otro lado de la alcoba—. Todavía no habla bien el idioma de aquí.

Sin voltearse, el chino levantó una mano para interrumpir las explicaciones y puso la otra en el hombro del paciente.

—Tienes que decirme, tú, para que te ayude.

El acostado se preparaba para decir algo pero sus ojos se volvieron torvos. La congestión torácica arrojó una ola de sangre a la cabeza. La mano del doctor se deslizó sobre la frente del paciente, se detuvo sobre el cabello y luego prosiguió su marcha hasta el lugar en que el cráneo descansaba sobre la almohada.

—Esto se puede curar, pero tomará tiempo. De ocho a diez sesiones. Cada dos días aquí. Saldrás como nuevo —una sonrisa estiró los pálidos labios del doctor y los pliegues de las mejillas insinuaron su edad avanzada.

El paciente permaneció mudo con la mirada en el techo.

—Para nosotros no hay mañana, doctor. Es ahora o nunca —una voz de atrás comentó.

—Este hombre está fuera de su cuerpo. Veo que lo llevaron al hospital y no sirvió para nada. Yo lo curo con tiempo y agujas. Puedo igualar la energía y regresar la tranquilidad a su cuerpo.

—Mire, señor doctor —un hombre delgado y moreno, que permaneció silencioso entre las sombras, giró de hombros para pasar entre dos compañeros corpulentos y avanzó con pasos lentos hacia el chino, que dio media vuelta.

—Nosotros vamos a pagar lo que usted nos indique —y sacó del bolsillo interior de su guerrera un fajo de billetes doblados—. Yo he venido con usted hace años y sé que usted puede ayudarnos como me ayudó a mí en aquel entonces. Yo estoy muy agradecido por sus servicios —se volteó hacia sus compañeros— y mis amigos también. ¿Podríamos ayudarnos de nuevo unos a otros en esta tierra extranjera?

Una sombra cruzó el semblante del chino. Un recuerdo revoloteó en su memoria y arrugó el entrecejo.

—Yo me acuerdo de ti. Tú pagas bien, pero no sabes pagar. Esta vez, este hombre me pagará y no tú —y se volteó de nuevo hacia su paciente.

—¿Quieres que yo te cure?

El enfermo asintió, tallando la almohada con la nuca, y sus ojos se humedecieron.

—Muy bien, entonces tus amigos pueden despejarse —con un ademán de la muñeca, mandó a los visitantes al recoveco de la escalera. A paso lento y agachados, éstos se retiraron sin despedirse, mientras el chino examinaba como un niño curioso los ojos del enfermo.

—¿Puede curarme?

—Claro que sí. Estás en el consultorio del chino ahora, ¿OK? —y la sonrisa se instaló de nuevo en su cara.

—¿Cuánto me costará, doctor?

—Tu máximo esfuerzo y tu regreso a casa.

El enfermo dirigió su mirada por primera vez hacia la cara del chino. Éste ensayaba una sonrisa que se parecía a un barco de poca hondura y de mucha pericia.

El enfermo quiso asentir, pero una ola de mareo le obligó a agarrarse a los bordes del catre con toda la fuerza de sus manos. Los vientos calurosos expulsaban gruesas gotas de sudor al tiempo que sus dientes crujían.

—No te preocupes —comentó el chino y clavó sus dedos en la muñeca y el cuello del acostado.

Bajo los párpados apretados del joven, el mareo iba batiéndose en retirada.

—¿Qué prefieres, el fuego o el hielo?

—...

—No pienses mucho, sólo dime.

—Fuego.

—¿El agua o el aire?

—Aire.

—Muy bien. Mira. Tú eres madera y el fuego te consume por dentro. No te puedo sacar el fuego porque tus órganos vitales están llenos de brasas. Tengo que empujarte al fondo del horno y tú tendrás que salir hacia arriba, al aire fresco. ¿Me entiendes? Tienes que luchar por el aire. ¿Sí?

—Sí.

—¿Dónde está tu casa aquí, en esta ciudad? —preguntó el chino.

—No sé la dirección, pero sí el camino.

—¿Dónde está la llave? Saca la llave. Deja ese catre, no se va a ir a ningún lado —y el doctor se rio.

La mano se afanó para meterse en el bolsillo del pantalón y sacó un par de llaves colgadas de un aro.

—Muy bien. Guarda las llaves en tu puño. Bien. Ahora, ¿dónde está la otra llave?

—¿Qué llave?

—De la otra casa. ¿Dónde está la otra casa?

Aprovechando la pausa, el calor inició otro asalto, esta vez, desde el hígado. El chino se percató de su maniobra y lo atajó clavándole los dedos.

—Muy lejos, doctor —gimió el hombre con el dolor que ocasionaron las uñas del doctor—. Muy lejos.

—Sí, muy lejos pero no demasiado lejos. ¿Te acuerdas del camino? ¿De la calle? ¿Se ve la entrada por la noche?

—Sí, doctor, claro. Hay unos pinos y cipreses alrededor de ella pero se ve la luz de la ventana desde lejos. Incluso, desde que tenemos la luz, mi abuelita prende un foco que cuelga de la esquina de la casa cuando no estoy. Lo veo desde la cima de la colina y sé que llegué a casa. Además, cuando caminas, el ruido de las piedritas que ruedan bajo los pies te guía solo, cambia el sonido cuando te acercas a la entrada, y al llegar no hay piedritas, hay un portón de hierro que uno debe levantar un poco para

abrir. Pero si llueve y la calle se enloda, salen los sapos y distraen con su croar a la llave que no acierta a dar el golpe requerido por la cerradura. Entonces, hay que cuidar que el pan no se moje o caiga mientras negocias con el portón, por lo que debes ayudarte con la rodilla, un poquito, no mucho, ya sabe. La rodilla siempre ayuda, ¿no?

—Sí, claro. La rodilla siempre ayuda. ¡Claro que sí! ¿Vamos a llevar pan a la abuelita?

—Sí, doctor, por supuesto. Ella sabe prepararlo sola cuando tiene leña. Pero le agrada tanto cuando le llevo pan y una bolsita brillante, llena de café. Sólo quíteme por favor este temblor y se lo llevo.

—Tranquilo, vamos a deshacernos de ese fuego. No te preocupes, estás con el chino.

El doctor le apretó el hombro y con un dedo de la misma mano enganchó el hueco de la clavícula. Los músculos se iban aflojando y el aire fluyó por los pasadizos que le estaban vedados. La humedad de la ropa adquirió una frescura.

—Quítate la ropa, sólo en calzones, como en China.

Mientras el enfermo se despojaba de la ropa que se apilaba a un lado del catre, el chino desapareció. Su ausencia permitió que una nueva luz recorriera el cuerpo del paciente. Se percató de la curiosa ubicación de las lamparillas y velas que lo vigilaban desde múltiples ubicaciones: el marco de una ventana, entre libros y frascos de los estantes, varias mesas del consultorio y una caravana de elefantes, convertidos en candiles de aceite, colgaba del techo.

El doctor apareció de nuevo al lado del catre.

—Vamos a llevar pan y café a la abuelita —e introdujo unos granos de café en la mano vacía de su paciente.

—Ahora, sabemos qué tenemos que hacer. Tienes que relajarte y esperar que se abra el camino de luz por el que saldrás al aire fresco. Y para hacer eso, hay que sacar el calor. ¿Sabes?, es como ir de caza. Hay que sorprenderlo y desalojarlo de golpe —al hablar dejó plantadas un par de menudas agujas en la frente del paciente—. Así, rápido —y el canto de su mano simuló una acometida contra el enfermo. Éste sintió un alivio, una ligereza del cuerpo y claridad en la mente.

—Sí, doctor —murmuró el paciente.

Unas figuras desdibujadas, acaso en la bruma, aparecieron en el campo visual del enfermo. Surgían de un seto mal podado y se hundían en él de nuevo. Aparecían y desaparecían.

—Sí, vamos a sorprenderlos, doctor. Tú vienes conmigo, ¿verdad? No te abras demasiado, quédate a mi lado. Yo te cuidaré —y con un gesto de la mano, que dejó caer las llaves, indicó al médico que se agachara.

—Claro que sí, hijo mío. Vamos juntos. Yo me convertí en cristiano para servir en este mundo. Todos tenemos una segunda oportunidad. Y ya sabes, yo inicio y tú sigues hasta la salida. ¿Vale?

El enfermo asintió, cerró los ojos, removió el cuerpo y quedó inmóvil con los puños cerrados.

Poco a poco, el cuerpo del paciente se poblaba de agujas. Unos músculos se estremecieron, otros dejaron pasar con indiferencia a sus visitantes. Algunas agujas encontraron sus lugares en el acto, otras anduvieron buscándolos en los pasadizos musculares. Un par de ventosas, guarnecidas de tuercas y agujas, succionaron la carne para dejarla ir paulatinamente descontando gotas de sangre a lo largo de su retirada. Un hormigueo suave y vibrante cundía en las piernas y los brazos.

—Vas muy bien, hijo mío. Vamos a abrir la puerta de tu mente. El aire caliente se despeja, respira profundo. El chino va a arreglar esto.

El joven sintió un par de palmaditas en el hombro y luego un objeto atravesó la piel entre las cejas y raspó su cráneo suavemente. El cosquilleo de un hilo sanguíneo bajó a las cuencas de los ojos donde las esponjas lo esperaban. El recuerdo brotó con el cosquilleo y le recordó las lluvias veraniegas de su niñez.

—Casi terminamos. ¿Ves? Ya no estás temblando —la risa se mezclaba con las palabras del doctor—. Pero ahora tenemos que apagar el fuego con fuego, no queremos que la fogata se incendie con el calor de la mente.

—Yo estoy listo —brotó la impaciencia juvenil.

—Muy bien, no te mueves para que la lumbré no se caiga. No tengas miedo de este fuego, es nuestro amigo. Arde para alumbrar nuestro camino a casa, ¿OK?

Crepitó un cerillo y una lumbré inició su recorrido. El calor penetraba en la carne por las agujas mientras palabras chinas seguían su camino, paso por paso.

De improviso, un ruido de agua llenó los oídos del paciente. Los nervios se estremecieron con alarma y el cuerpo se volvió una fuerza en pugna con su propia consistencia. Las vísceras se revolcaron, las piernas se doblaron y el joven perdió la conciencia.

*

Resplandeciente en la luz matutina, un coche morado se detuvo en la esquina de una glorieta en la que confluían cuatro arterias viales. Entre pitidos y rechinidos de frenos, el chofer salió del coche con desenvoltura, lanzó una mirada de desdén a un taxista que lo esquivó en el último momento, rodeó su automóvil y abrió la portezuela a un señor calvo de bigotes delgados. Éste era menudo, se adivinaba su cuerpo enjuto bajo los pliegues del traje. Su figura tendría una apariencia insignificante si no estuviese dotada de un ceño entrecruzado de arrugas y de ojos bizcos.

Un policía, ubicado del otro lado de la calle, observaba discretamente al señor mientras éste se adueñaba de la esquina dirigiendo su mirada bien en una dirección, bien en la otra. Cuando se familiarizó con el revoltillo de la banqueta y de la rotonda, hizo una señal al policía sin dirigirle la mirada.

El policía emprendió la hazaña de cruzar la calle saltando con entusiasmo juvenil entre los coches, que frenaban en seco, mostrándoles la palma de su mano como único medio de protección. No se trataba de la urgencia de llegar hasta el señor que se aprestaba a encender un pitillo, sacado con lentitud de su petaca, sino de demostrar su devoción al oficio ante el representante de la más alta jefatura. Esto exigía obviamente una exposición a los peligros de su profesión.

El señor inhalaba la primera bocanada de un delgado cigarrillo, cuya punta ardía con ansia de autoconsumo, cuando el policía se cuadró ante él. Exhaló lentamente el humo mirando las filas de personas que doblaban la esquina y preguntó:

—¿Qué pasa al otro lado de la glorieta?

—Señor licenciado, como acabo de averiguar tras una rápida pesquisa por aquel lado, le informo a usted, conforme al incidente, que uno de esos extranjeros, con bolsas repletas de pan, fue arrollado por un camión mientras realizaba un ilegal cruce de la glorieta. En el momento en el que le dirijo la palabra, los colegas del departamento forense están tomando datos requeridos para la averiguación oficial sobre la muerte del transgresor del código de la vialidad.

—¿Y esas manchas negras en su suéter? ¿Alguien le dio un escopetazo?

—No, señor licenciado, también llevaba paquetes de café en sus bolsillos. Y con el impacto...

—Pues, se le va a enfriar el café... a la abuelita ●

Una rana invisible. Crónica oaxaqueña

JORGE COMENSAL

I

EL VIAJE COMENZÓ con una broma zoológica. Le pregunté a Beatriz:

—Mi amor, ¿sabes quién tiene los ojos más bellos del mundo?

Yacíamos en la cama, desnudos en un lánguido abrazo postcoital.

—¿Quién? —murmuró su dulce voz enamorada, feliz por la anticipación del piropo.

—La rana oaxaqueña de ojos azules.

—¡¿Qué?! —dijo indignada.

—*Plectrohyla cyanomma* —agregué—, una rana del bosque de niebla oaxaqueño.

Me miró con ojos inyectados de reproche. Empecé a reír a mandíbula batiente, no obstante mi repulsión hacia los que se carcajean de sus propios chistes (y hacia los que usan frases prefabricadas como «a mandíbula batiente»). Me parece una costumbre abominable, análoga a la grabación de risas en las comedias de televisión. He observado que los mejores bromistas no ríen de sus chistes, acaso porque confían en que lo dicho es gracioso por sí mismo. Esto incluso se refleja en la escritura; Cervantes, Twain, Kennedy Toole nos hacen reír sin que el narrador se carcajee, con una prosa que mantiene la compostura incluso en los momentos más hilarantes; a Hašek, Wodehouse, Jardiel Poncela, por el contrario, se les nota el esfuerzo por ridiculizar: la escritura misma incluye carcajadas prefabricadas.

Los ebrios, los idiotas y las monjas casi siempre se ríen de sus propios chistes. Yo no, pero esa mañana de domingo me reí estrepitosamente a costa de Beatriz (cuya verdadera identidad oculto tras el apodo dantesco). Sin embargo, su mirada gélida, que prometía no volver a acostarse

conmigo, acabó por serenarme.

Traté de aclararle que ella tenía los ojos más bellos de la especie humana (además de bellos, curiosos: tiene uno verde y otro castaño), pero que la rana de árbol oaxaqueña tenía los ojos más bellos del reino animal.

—A ver, enséñamela —demandó.

No había fotografías en internet. De hecho, yo sólo conocía imágenes de especies cercanas como *Plectrohyla celata* (también de la Sierra de Juárez) y *Plectrohyla ixil*, de Chiapas y Guatemala, cuyos ojos enormes, dorados unos, negros otros, prometían una belleza escalofriante en los ojos de *P. cyanomma*. Yo sabía de muchos animales exóticos por el pasatiempo masoquista de ponerme a revisar catálogos de especies en extinción, pero no conocía directamente muchos de ellos, y mi certeza sobre la belleza ocular de *P. cyanomma* era un acto de fe.

—¿Cómo sabes entonces que tiene los ojos tan hermosos? —me preguntó Beatriz.

—Igual que siempre supe que tú eras la mujer perfecta para mí, desde antes de conocerte.

—No mames —concluyó.

Ante mi falta de pruebas empíricas, Beatriz propuso que fuéramos en busca de la rana arborícola de ojos azules. Yo nunca había estado en la Sierra de Juárez, un macizo montañoso al noreste de la capital oaxaqueña que sólo se conoce por Guelatao, cuna del Benemérito de las Américas. ¿Qué más podría encontrar en esas montañas?

II

RASTREAR A UNA ESPECIE de rana arborícola que no ha sido vista desde 1984 es algo que no suelen hacer las parejas de escritores jóvenes. Sin embargo, el viaje, además de su romanticismo potencial, serviría para escribir sobre la crisis planetaria de extinción de anfibios. En 2014 yo gozaba de una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes para escribir un libro de ensayos creativos sobre especies en peligro de extinción.

Mi proyecto estaba atorado porque mis textos, híbridos de ensayo personal y panfleto ecologista, nacían infértiles y contrahechos. Eran mulas esquizofrénicas de la literatura joven. ¿Por qué había pedido esa beca? Me había parecido muy justo que una migaja del presupuesto federal se consagrara a financiar un libro de apología y defensa de la vida

silvestre mexicana. Hasta entonces, el resultado era un fiasco. Mis lectores (tres becarios y un tutor) estaban decepcionados, confundidos, escandalizados (escribí unas cosas tan desaforadas sobre el lobo que mis compañeros concluyeron que yo era un misántropo diletante; también comparé, de manera gratuita, a la anguila ciega yucateca con el expresidente Carlos Salinas de Gortari y con el falo de un albino).

El viaje a Oaxaca era mi última oportunidad para cambiar de rumbo y justificar el gasto del Estado mexicano en mí.

La posibilidad de que mi proyecto sufriera grandes metamorfosis no me desalentaba. Mi primera novela comenzó como la historia de un entomólogo asignado a combatir una plaga de moscas en Cancún, y terminó tratándose de un abogado con cáncer en la lengua. No me daba miedo la mutación del libro, sino su muerte.

Como última medida de emergencia, iría a buscar la rana *Plectrohyla cyanomma* en uno de los pocos bosques de niebla que hay en el mundo. Ánimo, me dije, y repetí la sentencia más genial de la autoayuda (Samuel Beckett): «Da igual. Prueba otra vez. Fracasa otra vez. Fracasa mejor».

III

PARA ALGUNOS, preocuparse por el destino de una rana arborícola es un despropósito superfluo e inhumano. Hay cosas más importantes — dice el justo, el que desprecia a los ecologistas por andar buscando ranas mientras la humanidad padece. Por ejemplo: entre diciembre de 2012 y junio de 2014 hubo cincuenta y cinco mil trescientos veinticinco asesinatos (denunciados) en México; veintidós millones de personas carecen de agua potable; setenta y cinco mil diabéticos sufrieron amputaciones el año pasado. Éstas sí son tragedias, juzga el probo, y concuerdo con él, son las peores tragedias que hay, las que deben resolverse con más urgencia. Pero ¿cómo?

Es aquí donde las buenas conciencias difieren, y los políticos responden: ¡Gendarmería Nacional, Seguro Popular, Endeudamiento! Y a uno, que le gusta la ecología, se le ocurre decir que, si queremos resolver esos problemas, hay que pensar en las ranas. Los politólogos de sobremesa se carcajean: ¿de qué nos sirve a los mexicanos salvar a las ranas?

Los anfibios son especies centinelas, canarios en la mina. Son muy susceptibles a los cambios de temperatura, humedad y contaminación, por lo que su presencia es el mejor indicador de la salud de un ecosistema y, como pretendo mostrar una y otra vez en este libro, el bienestar

social depende en primer lugar de la salud de los ecosistemas en los que vivimos. Tan pronto como un ciclo hidrológico se altera, los anfibios desaparecen y el malestar social empieza (tres ejemplos frescos: los conflictos entre el pueblo yaqui y la ciudad de Hermosillo, las enfermedades producidas por la contaminación minera de los ríos y acuíferos en Sonora y Guerrero, el poder obtenido por el Estado Islámico gracias al conflicto por el agua del Éufrates entre Turquía, Siria e Irak). Si no se protegen los ciclos hidrológicos naturales, el número de personas sin agua potable seguirá aumentando. El deterioro ambiental es uno de los principales motores de la miseria que alimenta la violencia en México (ejemplos concretos que abordaré en el libro: el éxodo de los mixtecos, el levantamiento zapatista, la bancarrota hidrológica del Valle de Santiago, Guanajuato).

Muy bien —concede el escéptico—, pero ¿qué me dices de las amputaciones, de qué les sirve a los diabéticos el rescate de las ranas?

No sé por dónde empezar. La riqueza farmacológica de las ranas es un continente inexplorado, en cuyas orillas se hallan, por ejemplo, dos remedios contra la diabetes: la piel de la rana patito de Sudamérica (*Pseudis paradoxa*) excreta una sustancia que estimula la secreción de insulina; en el caso específico de las amputaciones, podemos acudir a la rana de patas amarillas (*Rana muscosa*), una especie de California en peligro de extinción que produce un antibiótico poderosísimo, capaz de combatir las cada día más comunes bacterias superresistentes que pudren los tejidos del cuerpo humano.

Dice Martín Caparrós:

Flannery [ecologista australiano] es de esa línea dura que se preocupa más que nada por los animales y plantas y paisajes perdidos. «La primera víctima documentada del calentamiento global fue el sapo dorado de Costa Rica», dice —como si hubieran hecho un *casting* de nombres. Pienso, con el debido respeto por Tim Flannery y los Batracios Refulgentes, que la biodiversidad que más me preocupa es la del Registro Civil: la supervivencia de todas esas especies amenazadas, los garcía, los rodríguez, los smith, los ugudugu, los chou, los chang, los mehta, los muhammad. Aunque está muy bien, por supuesto, tratar de salvar la Tierra y los pingüinos y las chinches lúbricas y la mariposa multipinki, pero tantos hombres y mujeres desfalleciendo mientras tanto.

Si, en lugar de inventar nombres estúpidos como *chinchas lúbricas* y *mariposas multipinki*, Caparrós se hubiera tomado la molestia de conocer un poco más a las especies reales con las que compartimos el planeta, se habría dado cuenta de que ellas pueden ayudarnos a salvarnos de nosotros mismos, de nuestro despilfarro, nuestra sed y nuestras enfermedades.

Pero el valor utilitario de las ranas no es el único motivo para conocerlas y procurarlas. *No sólo de pan vive el hombre*, también de valores estéticos y espirituales. Curiosamente, el lugar más hermoso en el que he estado fue el hábitat del sapo dorado de Costa Rica, el bosque nuboso de Monteverde. En 1987, el año en que nací, se esfumaron más de treinta especies de ranas que vivían en esa reserva ecológica. Un par de años antes, Beatriz y yo nos habíamos peleado en Monteverde porque ella espantó a un armadillo que yo estaba observando («¡Qué bonito!», exclamó, y el animal salió huyendo). Ese lugar, meca del ecoturismo y la investigación ecológica, está condenado a desaparecer, pues el calentamiento atmosférico disipa la niebla y destruye el ecosistema mesófilo del que dependía el sapo dorado, así como tantos otros anfibios, aves (el quetzal entre ellas), bromelias y orquídeas en camino a la extinción.

Es preciso recordar la pregunta que originó este viaje, una pregunta capaz de dotar de sentido profundo a una búsqueda aparentemente superficial: «¿Sabes quién tiene los ojos más bellos del mundo?».

IV

MARTES POR LA MAÑANA. Vamos a encontrarnos con Gustavo Ramírez, biólogo que conoce la Sierra Norte mejor que nadie. Al llegar a Ixtlán, su pueblo natal, le envié un mensaje por celular para informarle que ya estábamos esperándolo afuera «de la iglesia». Él nos respondió que también estaba ahí. La única persona además de nosotros en el atrio de la iglesia era una mujer obesa que vendía gelatinas. Ella me informó dos cosas: a) que ella no era Gustavo Ramírez Santiago, y b) que la iglesia frente a la que nos encontrábamos era la iglesia de la Soledad, no la de la Asunción. Gustavo afirmó en un nuevo mensaje que él también estaba frente a la iglesia de la Soledad. La siguiente mujer a la que interpeleé tampoco era Gustavo Ramírez y afirmaba que nos encontrábamos afuera de la iglesia de la Asunción. Gustavo, a quien no conocía, me aclaró que llevaba un chaleco negro y una mochila, así que me acerqué a un hombre canoso que cumplía esos requisitos y le pregunté «¿Gustavo?». Se trataba

de don José Mendieta, quien afirmó que nos encontrábamos frente a la iglesia de Santo Tomás. Media docena de mensajes después logramos encontrarnos con Gustavo Ramírez afuera de la cancha de basquetbol.

Después de los saludos, fuimos a desayunar. Gustavo resultó ser un biólogo extremadamente erudito y experimentado, fanático de la meteorología y comunero de Ixtlán. Bebía tanto café como Balzac. Nos dijo que esa mañana había madrugado gracias a la intercesión de dos cafés expresos dobles. Durante el desayuno pidió tres tazas de café. Toda esa cafeína, suficiente para producirme convulsiones epilépticas, no logró alterar la expresión de Buda iluminado que tenía Gustavo.

La conversación con él fluyó sin obstáculos, más como un reencuentro entre camaradas que como una entrevista entre desconocidos. Compartíamos muchos intereses. Nuestra plática fue como un partido de *ping-pong* entre personas obstinadas en dejar ganar al otro: un ir y venir de bolas fáciles, saques generosos, devoluciones suaves.

Sentí una afinidad excepcional con ese hombre de voz baja, lector voraz y memorioso, caminante infatigable y solitario. Cuando nos presentó a su madre, ella me dijo: «A Gustavo le encanta el monte». Cuando llegamos a la punta de la montaña, nos confesó que le gustaba caminar hasta ahí «para abstraerse». En varias ocasiones se refirió a que, en el bosque, uno «se abstrae», y creo que con esa expresión se refería a un sentimiento de unidad con el entorno, a un éxtasis templado, sin violencia ni arrebatos, sin orgasmo, flagelo ni alucinación. Cuando la mente calla, uno se abstrae. Tal vez eso buscamos todos en lugares diferentes: fármacos, deportes, amoríos. Bosques.

Al terminar el desayuno, Gustavo se ofreció a llevarnos a los cerros Pelón y Humo Chico, los lugares donde podría encontrarse la rana de ojos azules. El recorrido fue una clase magistral de ecología. Al tiempo que conducía su corpulenta camioneta, disertaba sobre la flora y fauna que se encuentran a diversas altitudes.

En poco más de una hora de recorrido por carretera llegamos al cerro Humo Chico y emprendimos el ascenso a pie. Desde la cima podía verse el cerro Pelón, aún más alto que aquél, y por lo tanto menos boscoso (de ahí la calvicie). Contemplamos las laderas de la vertiente tropical de la Sierra de Juárez, donde crece uno de los pocos bosques mesófilos bien conservados en el planeta. Los vientos húmedos del Golfo de México chocan contra la sierra y la cubren con una espesa neblina. Mientras ascendíamos, Gustavo no dejaba de dar explicaciones eruditas

sobre los líquenes, musgos y arbustos a nuestro alrededor. Comentó que a los venados les encantaba subir hasta ahí a comer hojas y ocultarse entre los arbustos.

Ascender a la cima de una montaña es una actividad que tonifica el espíritu. No es azaroso que los dioses griegos vivieran en lo alto del monte Olimpo, y que Moisés tuviera que subir al Sinaí para platicar con Yahveh. Arriba uno se siente magnífico, potente e inmortal. La vista domina los alrededores, y la mente cree dominarlos también.

El viento golpeaba tan fuerte y frío por encima de las nubes que parecíamos estar en una montaña voladora, avanzando velozmente hacia el oriente. Me sentía tan inspirado que decidí citar al conde de Villamediana:

—Este lugar me recuerda unos versos —y me dispuse a impostar la voz—: «Parece que con mis ojos / se abrazan los horizontes».

Después de un prolongado silencio, Gustavo, que parecía estar conmovido, dijo:

—OK.

Después señaló hacia las cañadas tropicales de la sierra, y dijo:

—Ahora vamos a continuar descendiendo unos mil metros hacia el territorio que habitan el jaguar y la mariposa *Pterorus esperanza*, un fósil viviente que puesto en el mercado estadounidense cuesta alrededor de mil quinientos dólares.

Mientras bajábamos, Gustavo nos habló de la formación de las rocas metamórficas que íbamos pisando.

Antes de subir a la camioneta, hicimos una escala para beber café. Gustavo requería dos litros más.

El camino hacia el bosque de niebla fue veloz. Pronto nos vimos rodeados de una vegetación muy densa y primitiva. Enormes helechos arborescentes crecían a los costados de la carretera y por doquier surgían cascadas. Parecía un bosque húmedo de la era Mesozoica, cuando había tanto oxígeno en la atmósfera que los insectos eran capaces de crecer tanto como las palomas y ratas de hoy en día. Ahí, Gustavo nos contó la historia del árbol *Oreomunnea mexicana*, que se puede reconocer porque su corteza se cae como la de los eucaliptos. *Oreomunnea mexicana* es una especie muy antigua e idéntica a una del sur de Malasia que los taxónomos consideran otra especie solamente porque vive muy lejos. Por todo lo demás son iguales.

La exuberancia del bosque nuboso de la Sierra de Juárez supera cualquier estrategia descriptiva del barroco. La vegetación es gongorina, el

terreno churrigueresco. Es como entrar a un pulmón de alveolos verdes: cálido, húmedo, infinitamente cruzado por arroyos de sangre, y bronquios altísimos, con grandes masas de follaje alveolar.

En los árboles había una rica vegetación de bromelias, plantas epífitas adaptadas a vivir lejos del suelo, aferradas a los troncos. Uno de los mejores lugares para encontrar ranas arborícolas es entre las hojas de estas plantas, donde se acumula el agua de lluvia y se forman pequeños estanques. Nunca había visto tantas y tan voluminosas bromelias. Algunas eran tan grandes como magueyes adultos, y encontramos en el suelo muchas ramas que habían colapsado bajo el sobrepeso de su jardín epífito.

Asediados por los mosquitos, buscamos a la rana de ojos azules y no encontramos ninguna. Tal vez era la peor hora del día para hacerlo. Al día siguiente, Gustavo nos llevó a otra zona donde tampoco hubo ranas de ojos azules.

Una noche, cerca de Capulálpam de Méndez, nos pusimos a explorar los alrededores de una charca con mi linterna. De pronto, un resplandor fugaz llamó mi atención. Apunté hacia él: era la piel húmeda de una rana. Permaneció inmóvil ante la luz cegadora. Su cuerpo, de dorso marrón y vientre verdoso, se camuflaba con la hierba. La observamos detenidamente. Tenía una actitud que sólo atino a describir como senil. Su hocico me recordaba la sonrisa de mi abuela sin dentadura. Yo tenía muchas ganas de acariciarla, pero no lo hice porque mis manos podrían haberle transmitido algún hongo o bacteria. Le hablé con ternura. Sus ojos castaños no eran muy hermosos. Se trataba de una *Duellmanohyla ignicolor*, la rana arroyera de la Sierra de Juárez, también en peligro de extinción. Descubrirla me inspiró confianza en nuestra capacidad de rastreadores. Pero el viaje estaba a punto de terminar y nos hallábamos muy lejos de donde *Plectorhyla cyanomma*, la rana de ojos azules, fue descubierta en 1976 y avistada en 1984 por última vez. Así que volvimos a México sin haber encontrado los ojos más hermosos del mundo.

Desde entonces, la Sierra Norte de Oaxaca se ha convertido en un vicio para mí. Vuelvo cada vez que puedo. Ya no gozo de la compañía de Beatriz ni de la esperanza de encontrar a la rana arborícola de ojos azules. Sigo buscando, pero no estoy seguro de qué ●

El miedo a los extraños

MARCO JULIO ROBLES

Recuerdo que antes de salir de casa mi madre siempre me recomendaba que no le diera mi nombre a nadie. Que no permitiera que ninguna persona se acercara a mí y que si notaba a alguien siguiéndome, o algún adulto que yo no conocía me llamaba en la calle y, mintiéndome, aseguraba que ella o mi padre lo habían enviado a buscarme, corriera e intentara introducirme en una tienda, en un almacén o que gritara llamando la atención de la gente.

Me acuerdo de que por aquel entonces no me sucedía nada extraordinario. El pueblo era pequeño, nos conocíamos entre nosotros y, tal vez, si algún desconocido me hubiera llamado o intentado llevarme con él, no me habría resistido, el miedo nos paraliza. Cuando pienso en eso me imagino con unos ocho años de edad, detenido cerca de la calle en la que estaba la escuela primaria, me veo con el pantalón color caqui y la camisa y la mochila de lona verde, parado, solo, frente a ese hombre o mujer, el desconocido, y hasta siento el grito atorado en mi garganta. Las palmeras que bordeaban las calles del pueblecito se habrían quedado quietas, mudas, y los ficus que bamboleaban sus ramas durante las torrenciales lluvias del verano habrían sido los únicos testigos de mi rapto. Pero no me raptaron, no se me acercó nunca alguien sospechoso, por eso mi hermano y yo inventábamos historias en las cuales siempre alguno de los dos defendía al otro de los supuestos raptos. Mi mamá escuchaba nuestras historias con los ojos atentos, ahora sé que lo hacía por no contradecirse, alimentaba nuestra hambre de sucesos extraordinarios por ser consecuente con sus propias enseñanzas.

Pasaron los años y aquella vieja historia de los raptos me viene a la mente por lo que me sucedió hace unos meses.

No recuerdo cuándo se fue mi hermano, tampoco sé si se fue buscando algo o sólo quiso marcharse. Papá tuvo otra mujer y otros hijos, también dejó la casa una mañana, mientras mi hermano y yo estábamos dormidos. Aquel día, cuando nos levantamos, mamá tenía los ojos rojos pero no lloraba. Aprovechó mientras nosotros dormíamos para ponerse a llorar, y sé que cuando escuchó nuestros pasos en las escaleras, se limpió la cara y siguió en lo suyo, sola, en la cocina. Al principio la ausencia de papá se justificó con un viaje. A mí me pareció raro, pues papá casi nunca viajaba; mi hermano me lanzó una mirada de entendimiento que yo no supe interpretar. Con el paso de los meses me di cuenta de que papá no volvería. Que nuestra familia ahora se componía de tres y no de cuatro. La verdad, estando cerca de mi madre, el mundo podía rodar y descomponerse, estallar, sin que a mí de veras me importara.

Martha, así se llamaba mi abuela y así, también, se llama mi madre. Ahora vive en ese pequeño pueblo, se encarga de un negocio y tiene un par de sirvientas. Le encanta la televisión, le gusta escuchar voces, se siente menos sola con esos ruidos; a veces la enciende, y aunque no la vea, la escucha a un volumen muy alto. Una vez, cuando volví de visita, me sorprendió darme cuenta de que la televisión no se veía, las voces se escuchaban con claridad, pero sin imágenes. Aún así la encendía desde muy temprano, suele levantarse a las seis y desde esa hora hasta las once de la noche la televisión suena y suena. Claro, compró una nueva, una de esas pantallas que no necesitan control remoto, que cambian de canal con comandos de voz y que graban los programas.

De mi hermano sé muy poco. Sólo se fue, se casó dos veces y tuvo varios hijos. No nos frecuentamos. En el departamento en el que vivo no tengo televisión de paga. En las noches, cuando me aburro, me pongo a ver series por internet y me tomo unas cervezas y me duermo siempre antes de las dos de la mañana, pues a las ocho debo estar en la biblioteca para atender a los estudiantes.

No todos son amables. Algunos quieren mostrar que han estudiado y mucho..., echándome en la cara un sermón acerca de literatura o filosofía. Se quejan del estado de los libros y de las sensibles faltas bibliográficas que aprecian en los catálogos de la biblioteca. Yo me quedo callado, los miro sin intención de iniciar una disputa, tal vez eso los exaspera aún más: quisieran, lo veo en sus ojos, que yo me levantara de mi lugar y les dijera tres o cuatro cosas en contra, para encararse conmigo. Yo no les doy el gusto.

Los fines de semana me llama mamá. Se queja de una pandilla, así los llama, de gatos que ahora han tomado la ominosa costumbre de irse a revolcar al jardín de nuestra casa. Me habla sobre las sirvientas, todas unas malagradecidas y groseras, sucias y flojas. Del negocio, que año con año va peor. Y de mi hermano. Las noticias de él me vienen de ella. Habla sobre él, que irá en el verano, que tiene un nuevo hijo o un nuevo auto, que está a punto de terminar de pagar su casa...

Fue un viernes. La biblioteca se cerró, como siempre, a las nueve de la noche. La universidad estaba oscura, pocos, muy pocos estudiantes deambulaban por los pasillos. Al salir sentí un impulso; impulsos como ése no me daban desde hacía varios años. No me fui al departamento de inmediato. Nadie me esperaba. Quise ir a dar una vuelta al centro, beber algo, ver gente. Tomé el metro y descendí en Bellas Artes, comencé a caminar sobre Eje Central hacia Garibaldi. En República de Cuba me encontré con mucha gente, todos más jóvenes que yo. En una de las aceras había una enorme cantidad de indigentes, sucios y borrachos, trataban de consolarse del frío y la humedad (había llovido) cubriéndose con cajas de cartón abiertas por la mitad. De las ramas de algunos de los árboles pendían las últimas gotas de lluvia.

Llevaba en la cartera el pago de toda una quincena. Decidí cambiarla de sitio, en lugar de llevarla en la bolsa trasera del pantalón me la coloqué en una de las bolsas delanteras para ir sintiendo de vez en cuando. No había tomado en cuenta eso, me habían pagado en efectivo porque hubo problemas con la nómina. No podía darme el lujo de perder todo ese dinero, tenía pagos pendientes. Entré en un bar tan sólo para entrar al baño y sacar unos cuantos billetes y dejar la cartera sepultada en el fondo de mi bolsa, debajo de un pañuelo. Y comencé a beber.

Los hombres estaban reunidos en grupos, la mayoría parados. Los bares atestados de gente: mujeres, hombres, travestis, había de todo. Las banderas con el arcoíris ondeaban en las entradas de los negocios y bastaba echar una rápida mirada a través de las puertas abatibles para saber qué clase de lugares eran: los hombres bailaban entre sí. Nunca he tenido prejuicios especiales con esa clase de personas. Cuando era más joven, incluso, probé en un par de ocasiones, con resultados desfavorables. Con las mujeres la cuestión no fue especialmente buena, por algo vivo solo... Pero al menos con ellas tengo la ventaja de saber, más o menos, cómo tratarlas.

Mirna solía decir que yo cogía con fórmulas. Hacía con ella lo que debía hacerse según las películas pornográficas que mi hermano tenía escondidas entre la base de madera de su cama y el colchón donde dormía. Las vi muchísimas veces y ensayé con una almohada cuya funda quedaba tiesa después de tres o cuatro *rounds* de aprendizaje. Pero una mentora, lo que se dice, una mujer que me haya enseñado cómo hacerlo, que haya sido lo suficientemente abierta como para decirme cómo y por donde y a qué hora, nunca la tuve. Si papá no se hubiera marchado aquella mañana de septiembre, tres días antes de mi cumpleaños número diez, tal vez él me habría podido decir algo al respecto, pero no fue así y ni hablar.

Había hecho lo que podía con las tres mujeres con las que mantuve relaciones frecuentes. Mirna me dejó porque se embarazó de un tipo que entregaba agua potable en su edificio. Blanca siempre se ponía a llorar después de nuestros encuentros porque decía que yo sólo la utilizaba; a ella la dejé yo, cansado de tanta lágrima inútil. Y a Marisol, una compañera del trabajo, la tuve por mero azar, estaba casada con un hombre que fue subiendo de peso poco a poco; al final, cuando ella comenzó a seducirme en los pasillos de la biblioteca, llevaba años sin tener contacto con él.

Las noches en las que nos quedábamos juntos en un motel de Tlalpan, ella solía hablar de él. De cuánto comía y lo que hacía. Era diseñador y no salía de su casa, trabajaba desde ahí. Cuando lograba vencer la pereza para salir del edificio en Miramontes, donde vivían, era porque se había terminado la comida del refrigerador. Cuando no estaba frente a la computadora, empeñado en sus trabajos, se la pasaba acostado en la cama, enfrascado en videojuegos interminables que lo desvelaban hasta las cuatro o cinco de la madrugada. No tenían hijos ni mascotas. Lo único que a ese hombre le apasionaba, además de la comida, era la consola de videojuegos.

Fuimos amantes durante tres años. Un día ella se cansó de mí. Se armó de valor y dejó al esposo y regresó a Guadalajara. Ella fue la última estable. Las demás han sido paradas fugaces. Una alumna de derecho y otra de arquitectura. Feas, la primera dientona y chaparra, casi una enana. La segunda muy alta y demasiado flaca, con la piel amarillenta y unos lentes de pasta sobre unos ojos saltones.

No sabía, pues, lo que aquella noche buscaba en los bares del centro. Sólo diversión, suponía yo. Me senté en la mesa de un bar y como a la hora, cuando ya empezaba a sentir los embates de la cerveza negra, vino el *show* de travestis. Los hombres se animaron, corearon las canciones y aplaudieron como si no hubiera mañana. Poco después, cuando estaba a punto de acabarme los billetes que había apartado de la cartera, se acercó un muchacho. Diez años más joven que yo, calculé en ese momento. Después supe que le llevaba doce años y que era fotógrafo. Me invitó a sentarme con él y sus amigos en una de las mesas. Sus amigos celebraron mi llegada con aplausos entusiastas que más que a mi persona se debían a la excitación del alcohol. Seguimos bebiendo y comenzamos a pasarla muy bien. Todos eran divertidos, sonrientes y amables. Me enteré de sus vidas. Uno quería ser cineasta, otro iba a ser la estrella de esas películas pues tenía la actuación en la sangre, le corría por las venas, su abuela, una catalana exiliada en México, había sido una extraordinaria actriz de la que ya nadie se acordaba, salvo él. Moisés, el muchacho de cabello negro que se me había acercado e invitado a la mesa, era el más callado del grupo. Lo veía todo con mirada atenta y se reía de las ocurrencias de los demás, pero no participaba mucho en las chanzas.

A esas alturas de la noche no me importó sacar la cartera y pagar otra ronda y después otra y luego una última. Moisés se me pegó mucho y hasta puso su mano encima de mi rodilla. Yo seguía bebiendo, veía las luces del local tan llenas de vida, tan dinámicas, y a la gente tan alegre que me sentí contagiado por la atmósfera.

Tenía pensado irme solo. Pero Moisés se despidió de sus amigos y se ofreció a acompañarme. Tomamos un taxi. Recuerdo haberme quedado dormido en el trayecto. El taxista dio varias vueltas alrededor de mi colonia porque aunque recordaba el nombre de mi calle, no podía guiarlo. Por fin encontramos la calle y el número.

En el departamento, Moisés se quedó parado en la puerta, indeciso. Me dijo que se iba, llamaría a un taxi. Fui yo quien insistió en que por favor no se fuera. Le dije que deseaba que alguien estuviera conmigo en la mañana, aunque se tratara de él. No se ofendió por lo que dije. Cerró la puerta del departamento y me condujo a la recámara. Me desvistió, se zafó los pantalones y durmió a mi lado. Entre sueños recuerdo su boca en la mía, su aliento caliente y su lengua. Entre sueños, también, mis manos torpes buscando la manera de darle lo que buscaba. Al final me quedé dormido sobre su vientre y en algún momento de la mañana se

vistió y se fue. Cuando desperté, todo en el departamento estaba intacto. Mi cartera, mi celular, las llaves. No faltaba nada. Me estaba bañando cuando sonó algo.

Salí con la toalla enredada en el cuerpo y comencé a buscar entre las sábanas. Cerca de la cama había un celular, no era el mío. Cuando respondí me sorprendió la voz de Moisés. Te dejé mi celular porque no tenía tu número, dijo. Pensé que lo habías olvidado, respondí. No, aclaró él, lo dejé a propósito, para llamarte. ¿Te paso a ver? Sí, le dije con una voz apenas audible. Media hora después sonaba el timbre de mi casa. Antes de abrir la puerta fui al baño y me pasé la mano por la cabeza, abrí la boca, vi mis dientes y saqué la lengua.

Esa tarde todo fue un desastre. No podía creerlo, me sentía tan nervioso con él. Pusimos una película y algo en mi piel se estremeció cuando colocó su mano encima de la mía, aguanté poco tiempo, la moví con desenfado, no quería que se diera cuenta que todo aquello era extraño para mí. Sentía que no era yo el que le abría la puerta a un desconocido de voz aguda y que se tambaleaba sobre sus tenis como si estuviera caminando en tacones. Delgado y blanco, con una barba castaña, bien recortada.

El primer beso fue lo más difícil, después me dejé llevar, cerré los ojos y me permití sentir. El asco que al principio me producía se fue haciendo más lejano y en su lugar quedó el resabio de su saliva contaminada por el tabaco. Y luego el placer. Mirna tenía razón, lo hacía con fórmulas.

Ahora, de vez en cuando, Moisés me espera en la puerta de la biblioteca y caminamos juntos hasta la estación del metro. Hablamos de su familia y de sus hermanos. Los dos que tiene son más jóvenes que él, y la convivencia no siempre es sencilla. Dice que cuando era niño su mamá no lo dejaba subirse en las camas de sus hermanos, siempre los separó. Tal vez, me dijo en una ocasión, desde entonces ya se daba cuenta...

Han sido pocas las noches en las que se ha quedado a dormir. Prefiere venir a verme y marcharse a eso de la medianoche porque le gusta despertar en su cama. A veces, cuando entro al baño o voy a la cocina y sé que él está en la recámara esperándome, me dan ganas de decirle que no se vaya esa noche, que se quede conmigo. Entiendo entonces a lo que se refería mamá con tenerle miedo a los extraños, porque poco a poco y sin que uno se dé cuenta, pueden volverse necesarios ●

Sobre el sueño negro

[fragmentos]

DIANE RÉGIMBALD

11

Verás cómo se deshilacha cómo se rompen los hilos cómo se reducen las constelaciones pero aquello seguirá su marcha — erupciones de estrellas que desgastan el tiempo del cielo — verás la ciudad pintarse con otros destellos caminarás como ángel ligero sobre el sueño negro

15

No me dices que en la mañana viste las cenizas grises a media cama y que lloraste la desaparición de las esperanzas que ofrecer al día

soplas sobre la escarcha de nuestras pieles acaricias mi espalda cierras los ojos — entra el viento en llamas

11

Tu verras l'effilochement le casement de fils les constellations se réduire mais ça filera encore — éruptions d'étoiles usant le temps du ciel — tu verras la ville s'enluminer d'autres éclats tu marcheras comme un ange léger sur le rêve noir

15

Tu ne me dis pas qu'au matin tu as vu les cendres grises au milieu du lit que tu as pleuré la disparition des espoirs à offrir au jour // tu souffles sur le frimas de nos peaux caresses mon dos fermes les yeux — le vent entre en feu

16

Sientes claramente las sacudidas de los golpes sobre nuestras caderas
nuestros corazones rotos — te borras para dejar que el lloriqueo
invada el espacio invada los sentidos invada los huesos la ruptura vela
nuestra impaciencia

ya no escucho el quejido me atrevo a orar los nombres de los muertos
ceranos de los muertos inscritos en mí

26

Se te queda una imagen: madre e hijo en las arrugas del mar tú en las
profundidades ella en medio de las olas los ojos del horizonte

28

El cielo cura sus heridas obra un paisaje de nubes

dirías la obra diseñado para lo efímero el fin de un tiempo

16

Tu sens bien les saccades que donnent les coups sur nos hanches nos
cœurs brisés — t'effaces pour laisser les geignements prendre l'espace
prendre les sens prendre les os la rupture voile nos impatiences
je n'entends plus la plainte j'ose prier les noms des morts proche des
morts inscrits en moi

26

Une image te reste : mère et fils dans les rides de la mer toi dans les
profondeurs elle au milieu des vagues les yeux de l'horizon

28

Le ciel panse ses blessures fait oeuvre de nuages
Tu dirais l'ouvrage conçu pour l'éphémère la fin d'un temps

29

El hilo estirado hasta donde estás tú ella desenrolla su lengua para torcer una palabra lanzar un escrito blanco sobre fondo de penumbra

ella abre los brazos a tu soledad clavada en la médula — volcada

33

Su desnudez atada a tu mirar tus ladridos cavan un pavor

cabeza puesta en la hierba flores en el rostro tu aliento superpone los deseos se detiene en el riesgo resiste

una línea de luz hechiza la partitura — las notas flexionan lo acumulado se empalman crean una maravilla estallan

29

Le fil tendu jusqu'à toi elle déroule sa langue pour tordre un mot lancer un écrit blanc sur fond de pénombre

elle ouvre ses bras à ta solitude enfoncée dans la moelle — chavirée

33

Sa nudité attachée à ton regard tes aboiements creusent un effroi tête déposée sur l'herbe fleurs au visage ton souffle superpose les vœux s'arrête au risque résiste // une ligne de lumière envoûte la partition — les notes fléchissent leurs cumuls s'emboîtent créent une féerie s'éclatent

50

Elle s'endort aux abords d'un fossé exténuée par sa marche — nous laisse à nous—mêmes — reprend des forces avance encore — ses yeux clairs dans son visage sali foudroient les nuages et ses vêtements de poussière éloignent les vautours // elle s'empare des parfums de guerrières et s'échappe

50

Se queda dormida a orillas de una zanja exhausta por la caminata — nos deja a nuestra suerte — recobra fuerzas avanza aun más — sus ojos claros en su cara sucia fulminan las nubes y su vestimenta de polvo aleja los buitres

ella se apodera de los perfumes de las guerreras y se escapa

55

Cuerda con la cual amarrarse, ¿pero a qué? ¿Al «sui» y al «caedere»? El sufrimiento no sabe

consideramos que había que perdonarnos cuando éramos niños

unos cuervos sacan el corazón los ojos festejan la muerte — oh cuervos de los vientos de marea de cadáveres abandonados — otean el paisaje desde lo alto de las colinas esperando otra carne

55

Corde à quoi se relier ? À « sui » et à « caedere » ? La souffrance ne sait pas nous jugeons qu'il fallait nous pardonner quand nous étions enfants // des corbeaux arrachent le cœur les yeux font la fête à la mort — oh corbeaux des vents de marée de cadavres abandonnés — ils surplombent les hauteurs des collines en attente d'une autre chair

63

Les araignées tissent maison par maison — le fil à retordre — des passerelles sous les bois abris de gnomes dans leurs cavités — icônes dressées formées de filets // on peut y glisser la main

63

Las arañas tejen casa por casa — el hilo que hace la vida difícil —
pasarelas debajo de la floresta refugios de gnomos en sus cavidades —
iconos enhiestos hechos con redes

ahí puede uno deslizar la mano

66

Nuestros dedos enrojecidos semillas de granada lo infinito del cielo
azul le añade aún más — siendo vigías dudamos del perfume que
despiden los poros

pareciera esencias de madera floral pareciera nuestras miserias
entremezcladas

75

Amarga mirada enamorada de viento se desprende mi cuerpo desenreda
los hilos que retienen mi cadera ira implosionada me abalanzo a la
vertical

me vuelvo cometa

VERSIÓN DEL FRANCÉS DE FRANÇOISE ROY

66

Nos doigts rougis des grains de pomme grenade l'infini de l'azur en
remet — vigiles nous doutons du parfum dégagé des pores // on aurait
dit des essences de bois floral on aurait dit nos misères mêlées

75

Amer regard épris de vent mon corps se détache dégage les fils qui
retiennent mes hanches colère implosée je m'élançe à la verticale // je
deviens comète

Autofagia desde afuera

ANDREA LIZBETH GUZMÁN LIMA

Ya viene
el viento
sordo que pesca.
La mar colecciona amores
que le dibujan las entrañas.
Paloma negra, devuélveme el Trópico
y la vitola que te llevaste.
Ven por el bolero que enterré
en la tierra roja del jardín.
Ya no hay nada, Adela,
no dejó ni rosa, ni vaso, ni ahorcado.

Doble pulsión al recoveco;
mover y morder
ambas los huesos y el alma.
Recorre venas la hiel
sin mirar, saboreando
la sangre coagulada,
entregándose al deseo.
Inunda de sol la saliva
para que se ahoguen ideas en el estómago.

En la garganta un nudo de orina.

Suéltalo.

Llóralo.

Viértelo.

Riégalo

para colorear sendero.

Y al estertor ronco,

déjale soñar que vas a volver.

Sujeto no unitario, múltiple converjo.

Se destruye gustoso de saberse

preso y liberado de la izquierda traidora.

Uróboros es agua sempiterna,

cuerpo poseído, desierto

inagotable florece.

De mis siete restos

surge el todo,

devorado.

Encuentro

LEONARDO MIGUEL GUTIÉRREZ
ARELLANO

SUPE QUE AQUEL ERA EL PUEBLO del que me había hablado mamá cuando noté que el horizonte se encontraba amurallado por montañas simétricas. Quise gritar para sentirme plenamente sola, para ahogarme en el eco circular que se nutría de las raídas casas y las interminables calles. Me dieron ganas de beberme el aire, estoicamente espeso aunque el viento lo agitara, estrellándolo en las paredes. Pero no pude hacer otra cosa más que caminar callada, aturdida de pensar tanto y decir tan poco.

Cuando yo tenía cinco años, ella me prometió que me llevaría a dicho lugar para que nos bañáramos en el riachuelo de aguas termales que nace de las faldas de una de las montañas. Me susurraba el nombre del pueblo de una manera discreta, como escondiendo las sílabas para que ni siquiera Dios descifrara el mantra. *Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre. Pero aquello es el purgatorio. Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quien le ladre al silencio; pues en cuanto uno se acostumbra al vendaval que allí sopla, no se oye sino el silencio que hay en todas las soledades.** He olvidado tal nombre, pero no he olvidado los labios de mi madre diciéndolo.

Doblé esquinas y descansé en plazas hasta sorprenderme del tamaño de aquel lugar. A la mitad del pueblo, cuando me santigüé frente a un templo de torres blancas, comencé a escuchar pasos detrás de los míos. El aire muerto no paraba de desplazarse con furia. Dejé que a mis piernas las guiara el viento.

* El texto en cursiva es un fragmento de «Luvina», cuento de Juan Rulfo.

Antes de llegar al otro extremo del poblado, los pasos se volvieron tan nítidos que me di cuenta de que no me seguían, sino que se aproximaban en dirección contraria. Junto a una jacaranda seca me encontré a una mujer que tenía, ni cómo dudarlo, la misma edad que yo. Nos miramos y en seguida nos dimos cuenta de que teníamos los mismos ojos y el mismo color de cabello. Por miedo a que también actuara igual que yo, decidí no moverme. Sospeché por un momento que mi papel en el encuentro no era sino el de espejo, presencia endeble que sólo reafirmaba el respirar de la otra. Me pareció tan familiar encontrarme con ella, como si eso pasara días tras día. La otredad que genera reconocerte en otro cuerpo perturba la retina y atemoriza los labios. Pero ella no era yo. Mi lunar de la nariz lo tenía por encima de las cejas. Su cabello era ligeramente más lacio que el mío. Su piel era un poco más blanca.

Rompió el silencio para decirme que el riachuelo estaba a unos minutos de ahí, que me diera prisa porque ya iba a anochecer. Sin decir más, se dio la vuelta y fatigó las calles empedradas hasta desaparecer del todo.

LEÍ LA INSCRIPCIÓN de la tabla donde se especificaban los precios de los helados y los *frappés*, cuya tarifa se mantuvo intacta desde la época en la que mamá solía llevarme a la cafetería del señor Herrera. Cada vez que sacaba buenas calificaciones, ella me premiaba con un barquillo. Me pellizcaba los cachetes y me levantaba en el aire, haciéndome prometer que siempre iba a ser una niña igual de inteligente y responsable.

Aunque mis pies ya no colgaban del banco como lo hacían cuando fui niña, nada había cambiado: los azulejos blancos y negros que se alternaban en el piso parecían recién pulidos, las fotos de la pared colgaban sin empolvarse y el olor a desinfectante aún manaba de la barra. Sentí que las horas se habían olvidado de aquel local.

Cuando me disponía a pararme del banco y retirarme de la desolada cafetería, escuché la puerta de la cocina abrirse. El señor Herrera no apareció para preguntarme, con una sonrisa que torcía su bigote blanco, si mi helado iba a ser, como siempre, de pistache. En cambio, mis ojos me miraron desde el umbral. La mujer cargaba un trapeador que destilaba líquido café. Me sonrió y se dirigió a unas mesas cercanas a la rocola. Introdujo una moneda cuyo valor no distinguí. En el aparato no se escuchó más que ruido blanco. Tarareando una canción inexistente, limpió con un trapeador sucio un suelo que no necesitaba ser limpiado.

Como si la acción la hubiera agotado, se sentó a mi lado, jadeando levemente. Me puse muy nerviosa. Me apoyé en la barra para ponerme de pie, cuando una de sus manos tocó mi brazo derecho. La rockola se calló de golpe. Ella me miró, con una sonrisa triste.

Me dijo que aquel día había fallecido el señor Herrera.

MIS PLEGARIAS SE AHOGABAN apenas las pronunciaba. Estuve pidiéndole algo a Dios como si tuviera miedo de que me escuchara. Así lo hice, también, todos los domingos en los que mamá me había levantado desde las diez de la mañana con la intención de llevarme a misa de doce. Me servía el desayuno y luego me metía al baño para que me duchara de prisa, mientras tarareaba canciones que memorizaba gracias a la conjunción de la radio y su invariable cotidianidad. Ya que me secaba el cabello laboriosamente, me lo peinaba en dos trenzas. Media hora después del ritual estético, entrábamos al templo, agarradas de la mano. Me embargó esa vaga noción de que el tiempo no avanzaba o de que yo estaba vetada de la calidez del futuro.

En la plataforma que daba al altar, la silla del cura estaba a punto de vencerse por el peso de tanta ausencia. Claro, entonces vino a mi mente: aquel sacerdote, a diferencia de los demás en la parroquia, daba todo su sermón sentado. Quizá su puesto le otorgaba el privilegio de no pararse. Quizá estaba muy fatigado.

Mamá me hacía confesarme cada domingo. La voz de un párroco taciturno me pedía que rezara un padrenuestro y un avemaría; aunque yo no hacía la gran cosa, en todo caso decir una mentirilla o robarle chicles a la señora de la tienda. El confesionario me causaba cierta claustrofobia. Apenas salía del pequeño cubículo de madera, me dirigía a la banca donde estaba mamá, para rezar mi penitencia.

Hincada, pronunciando mis oraciones faltas de convicción, escuché que avanzaba un taconeo desde el atrio. Ya no existía abyección alguna en mi charla con Dios cuando ella también se hincó, después de perseguirse.

Como si desplazara por sus dedos las cuentas de un rosario, tomó las yemas de los míos mientras le murmuraba a la Virgen del altar un fragmento del Eclesiastés: *La mujer es más amarga que la muerte.*

LEÍ, RIENDO, los errores en las hojas de clasificación y registro que tenían los libros en su última página: desde obras escritas por Julio Cortez

hasta el *Juan Rulfo* cuyo autor era Pedro Páramo. La mayoría de dichas hojas tenían mi nombre escrito en pluma azul. Recordé cómo la bibliotecaria me miraba al llevarme un libro cada semana desde que había aprendido a leer.

Mamá se había esforzado en enseñarme a leer antes de que entrara a la primaria. Sin muchas complicaciones, lo logró. Su amor por la literatura era elegante, sin rozar nunca en el masoquismo de la creación. Me inició en las letras con un libro de cuentos infantiles de Jorge Ibarguengoitia. Desde entonces me acompañaba cada jueves a la biblioteca de la delegación. Me recogía después de dos horas de estancia, siempre viéndome con un nuevo libro entre las manos. La llenaba de orgullo presenciar la escena. A mí me llenaba de orgullo que ella fuera mi madre.

Los anaqueles que exhibían los semidesprendidos lomos daban la impresión de querer desplomarse a la soledad del piso. Por primera vez en mucho tiempo, suspiré. Suspiré por la agonía de las novelas y las enciclopedias, abandonadas al polvo y las polillas. Suspiré por la imagen de mis manos tocando libros que aquel día me parecieron ajenos. Suspiré por la melancolía de mi pasado, decidido a protagonizar cruelmente mi presente.

Por melancolía, también, decidí tomar unos cuantos libros para releerlos en casa. Justo cuando me disponía a entregarlos, pensé en mamá llorando. ¿Llorando por qué?... Todos los recuerdos que tenía con ella eran de felicidad plena, ¿por qué habría yo de revivir tan fidedignamente sus manos cubriéndole la parte superior del rostro, mientras su tórax se debatía, espasmódico, entre la silla y la mesa? ¿Por qué precisamente allí tuve que imaginarla tan desolada, tan... lejana?

Una cólera absurda suscitó en mí la certeza que hasta entonces no había *carburado*: mi madre, por sí sola, era lejanía.

Eché al suelo todos los libros. Me retiré de la biblioteca sin mirar otra cosa que no fuera la puerta.

SUPONGO QUE VIVIR dilatando los recuerdos que más añoramos nos termina obligando a inventar otros más vívidos. La memoria está llena de ausencia, cuando no de mentiras.

Refugiarse en imágenes falsas ayuda a soportar los días, pero convierte a la vigilia en un lugar sin calma. Yo, por ejemplo, sueño todas las noches que crecí teniendo una madre ●



a
punto
de
estallar

Rocío Sáenz



COMUNICADO

¡GASAAAAAN!
¡QUE SE ESTIVO
¡POR
¡QUE ESTÁ
¡PASANDO!

BOOM

¡DEBÍAN
¡ESCRIBIR
¡FUTURO Y
¡FELICITACION

¡MIRAN
¡ESTO EN
¡AABA-
¡VILLOBO

¡QUE
¡LLO
¡CÓMO
¡AGGI

¡ESTA
¡DELA
¡FUEZAAAA
¡ES
¡HOJA
¡DE
¡TERMINO
¡ESTO

¡DE
¡ESTA
¡MANERA!

¡SOLO
¡FUEZAAAA

¡TERMINO
¡QUE
¡COMPARA
¡THE
¡MUNDO
¡AME
¡ESTRAN
¡DORA

¡NO
¡IMPORTA
¡QUE
¡VAY
¡MUNDO
¡O
¡MUNDO
¡SEA

¡QUE
¡LO
¡QUE
¡ESTÁN
¡QUE
¡DEBEN
¡HACER

¡DEBE
¡QUE
¡NO
¡SE
¡LLO
¡ESTO

¡NO,
¡TU
¡NO
¡GASAAAA
¡NO
¡TU

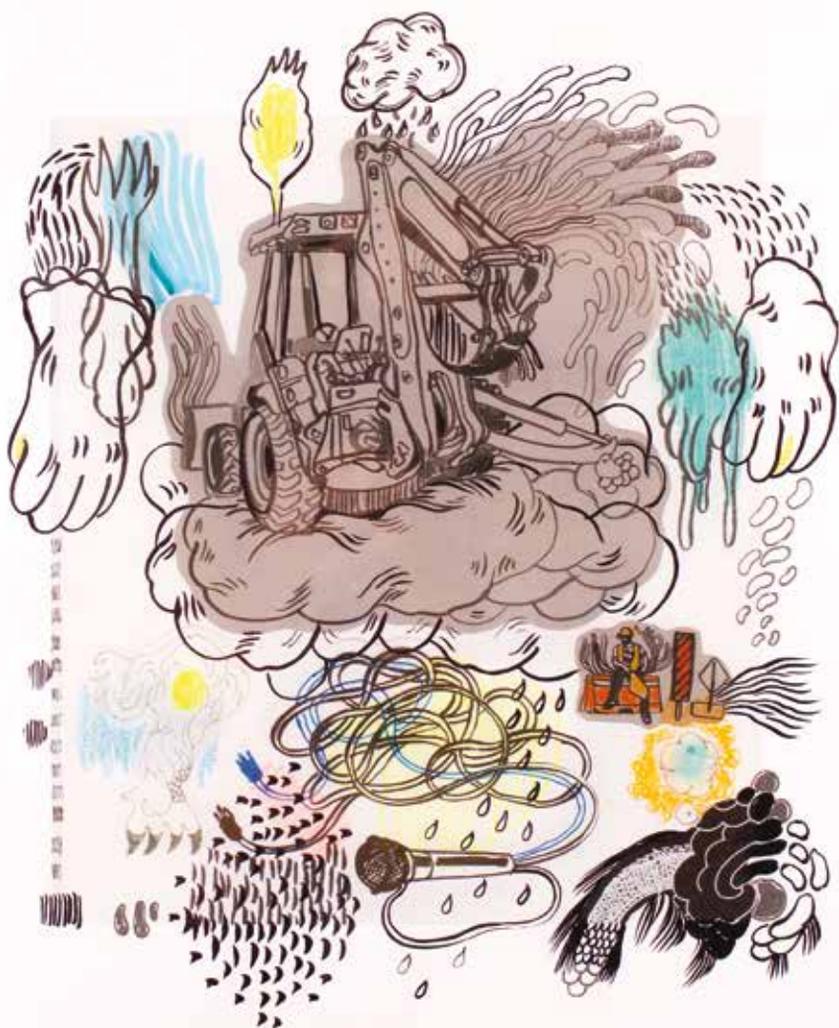
FOOMP

AAGGHI

¡QUE
¡TERMINO
¡ES
¡ESTO

¡QUE
¡LLO
¡ESTO
¡ESTO

DIFERENDO



PÁGINA I

Canción desde Wasteland

Mixta sobre tela

100 x 120 cm

2016

PÁGINA II

Espectadores (Contemporary Art Fair)

Mixta sobre tela

70 x 50 cm

2016

Renovación

Mixta sobre papel (tinta china, lápiz de color, crayón de acuarela y acrílico sobre inkjet print en papel de arroz)

51 x 45 cm

2016

Rocío Sáenz goza sus problemas con la realidad y, pensándolo bien, también la realidad disfruta de las rupturas con Rocío Sáenz. En sus pinturas, dibujos, instalaciones y objetos no existen las leyes físicas ni lógicas, es cierto, más bien flotan, vuelan, se voltean o se mezclan, pero adentro, entre sus trazos, sus bellísimas y delicadas visiones resultan feroces y agudas críticas.

«Mi obra habla sobre el poder, la lucha, la autoridad y la relación entre ellos», afirma la artista, y ante su espectacular visión no queda otra opción más que analizar, desmenuzar e incluso desarmar sus colores, escenarios, personajes y narrativas para, después del primer impacto, sorprenderse ante el siguiente bello hallazgo: el de las potentes sátiras que resguardan músicos, nubes, autos, ciudades, campos, fábricas, maquinaria pesada, globos, serpientes, guantes de box, flores, pajaritos, micrófonos, bolsas de plástico, camiones de basura, monjas, ojos, armas, disparos, dragones, vendedores, fronteras, garitas...





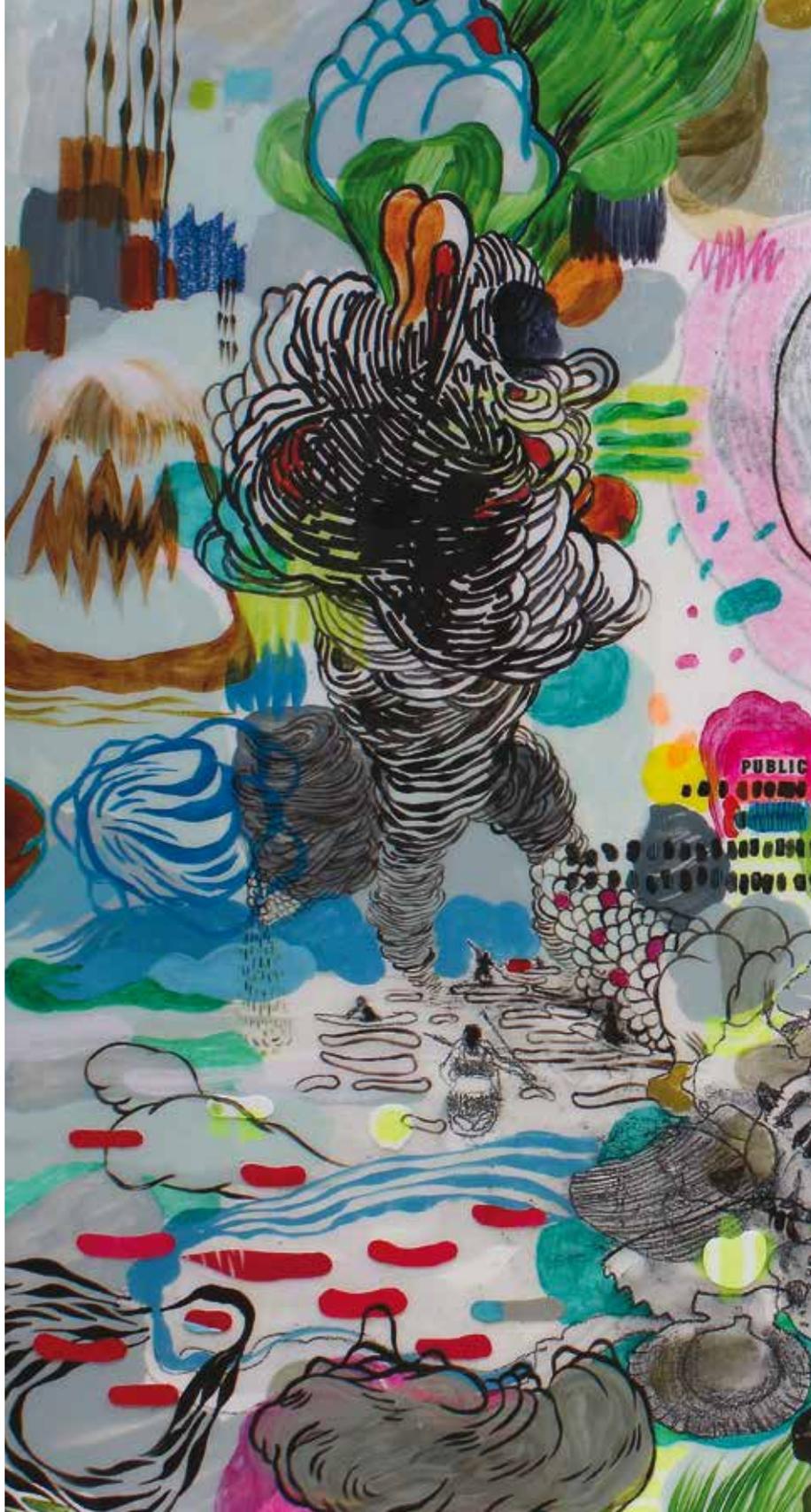
Las hijas del atardecer

Mixta sobre tela

170 x 190 cm

2016

Public
Mixa sobre tela
100 x 120 cm
2016







«Mi trabajo no puede definirse en un solo sentido. Desarrollo toda una simbología racionalizada que va generando otras ideas mucho más inmediatas que me atrevo a mezclar. Siempre permanece la duda, lo que provoca la siguiente búsqueda que es parte del mundo invisible...», describe Rocío Sáenz.

Domadora
Mixta sobre tela
190 x 200 cm
2015



Especulaciones desde el llano

Mixta sobre tela
100 x 120 cm
2016

Rocío Sáenz es una artista fuerte, poderosa, valiente, radical, recia, directa y, sobre todo, consciente. Sus reflexiones van más allá de la pintura que la representa, del soporte, como cuando se juega ajedrez con un experto que, desde la apertura, ya sabe que ganará.



Decía André Breton
que el humor negro
es el privilegio
de los genios...

La guerrera de los birotos
Mixta sobre tela
190 x 200 cm
2017

PÁGINA XI
Desequilibrio del sistema
Mixta sobre tela
70 x 50 cm
2016





Sáenz nos cuenta en cada una de sus obras una historia que demuestra la belleza de la técnica planteada desde el dibujo, pero que encierra una bomba a punto de estallar: una repleta de ideas, procesos, intervenciones, denuncias, gritos, espantos y sátiras en un intento por romper no sólo la pintura tradicional, sino también ese empeño por transgredir

Presentimiento
Mixta sobre tela
190 x 200 cm
2016



Give
Mixta sobre tela
100 x 120 cm
2016

«lo que nos hemos empeñado en ordenar, el caos, y las maneras que nos hemos inventado para progresar, y que invariablemente caen una y otra vez».

DOLORES GARNICA



Jardín underground
Mixta sobre tela
100 x 150 cm
2016





Conferencia
Mixta sobre tela
100 x 120 cm
2016



Juan José Arreola y su descenso al infierno de Jodorowsky

● HUGO HERNÁNDEZ
VALDIVIA

Cierra el volumen *Narrativa completa*, de Juan José Arreola (Alfaguara, 1997), un texto inédito. En él, el escritor hace el relato de la jornada que vivió como actor de *Fando y Lis* (1968), de Alejandro Jodorowsky (al que llama Alejandro *el Sabio*). Con ricos juegos de palabras y un uso gozoso del lenguaje oral, el texto es lúdico, de un humor sensacional (un humor que, justo es subrayar, no existe en la película), capaz de tender puentes lo mismo con Julio Cortázar que con Jaime López; ilustra de buena manera el singular estilo de trabajo del realizador y permite hacer un esbozo de la personalidad, no menos singular, de Arreola.

Narrada en primera persona, la crónica inicia con la espera del escritor, a quien Jodorowsky habría de recoger, en su casa, a las siete y media de la mañana. Al cineasta, que llega muy tarde, no le hace gracia que el escritor vaya acompañado de su hijo, Orso. Los Arreola se unen a los seis pasajeros ubicados en los asientos de un Volkswagen que resulta ser un Opel. El viaje es incómodo y provee a Arreola de numerosos pretextos para el malestar: a la incomodidad por las limitaciones espaciales se suman la agorafobia y el hambre; posteriormente, la incerti-

dumbre, porque salen de la ciudad y no saben exactamente a dónde van. La hipocóndria de Arreola encuentra, así, un terreno fértil; el escritor, por su parte, tiene a la mano un pretexto para redactar una queja jocosa y memoriosa, pues las circunstancias le recuerdan un viaje familiar realizado en su infancia. Las incomodidades son paliadas, sin embargo, porque en el asiento trasero viaja una chica «blanca y rubísima». Al autor, que ocupa el asiento del copiloto, comienza a dolerle «el pescuezo de tanto voltear para atrás. Tonto: en el espejo retrovisor puedo contemplar a la rubia».

Conforme la distancia crece, los males de Arreola se multiplican. Cuando están cerca, en medio de los reproches que se hace a sí mismo, decide descender y continuar a pie; solicita el apoyo de Orso, mientras en el automóvil los siguen. Cuando llegan a la locación, Arreola descubre un paisaje que no parece terrestre («un paisaje de Marte», le anticipa el cineasta) y una cantidad extraordinaria de cerdos. Jodorowsky le explica: «El galán de la película es un niño mimado, un idiota corrompido por el amor maternal. Ve puercos por todas partes. El Hijo Pródigo, ¿te das cuenta? Pero en vez de irse de viaje, se enamora y cría puercos en su alma [...] Acometida por el Mal, fecundada por el Maligno, la pureza, bella como un arcángel, óyelo bien, la pureza pare puercos...».

El galán es Fando (Sergio Kleiner), quien carga a Lis (Diana Mariscal, la rubia de marras) en numerosos momentos de la cinta y a lo largo de extensos trayectos, pues ella está parcialmente paralizada. En algún momento, con ella a cuestas, debe caer de rodillas y levantarse. Por problemas técnicos y humanos, del plano se filman cuatro tomas. Arreola comenta que no se explica de dónde saca fuerzas para continuar. (Del respeto y la ad-

miración por el realizador, cabría anotar: Jodorowsky se los ganó en el teatro y en el cine, de ahí que sus actores soportaran dosis importantes de dolor). Posteriormente Arreola debe descender a una especie de cráter, donde se filmará la escena en la que él participará. Lo hace con dificultades y considera solicitar a Orso que le lleve su «alforja de libros, bombones y coñac», por si muere.

Arreola aparece, con bombín, chaleco y saco, y un libro en la mano, en el tercer acto de la cinta. En la escena, que se repitió tres veces, se mueven como buitres alrededor de Lis, «linda rubita», tres personajes secundarios: el de Arreola (en créditos su personaje es designado como «Hombre elegante con libro»), el que interpreta Rafael Corkidi (quien aparece «ataviado de rabino irrisorio» y además tiene un rol importante en la producción: comparte el crédito de la cinefotografía con Antonio Reinoso) y el de Samuel Rosemberg (quien además es productor ejecutivo), que va vestido «de ave de presa». Frente a la cámara, Fando los incita a que acaricien a Lis. «Miren qué bella es», les dice; «miren qué suave es su piel, tóquenla con confianza». Detrás de la cámara, Alexandro *el Sabio* los dirige, los incita: «¡Quitenle la ropa! ¡Acaríciénla! ¡Uno tras otro! Y tú... ¡no te deifendas! Ahora bésenla... bésenla en la boca...». Arreola añade: «Si me hubiera dicho: mántala, la habría matado ¿Por qué? Porque así estaba escrito».

Arreola fue un histrión desde joven, desde sus años de formación y su paso por la escuela de teatro de Bellas Artes. Asimismo, solía mencionar que conoció a Louis Jouvet y que, a instancias suyas, pudo involucrarse en el medio teatral francés. Arreola hizo de Arreola un personaje. No obstante, la experiencia vivida en *Fando y Lis* superó al personaje-actor, lo puso en una situación

para la que no tenía suficiente preparación. Cerca del final del texto confiesa qué fue lo que lo empujó a redactarlo: «Escribo para entender lo que ha pasado. De la angustia me despeñé a la euforia. No en vano Alexandro *el Grande* me llevó a un desfile». La experiencia frente a la cámara, la sensualidad de la situación, la cachondez *real*, explican hasta cierto punto las repercusiones de la escena, que lo dejó turbado. El cine de Jodorowsky es habitado por esferpentos (*Fando y Lis*, además, por los que ya aparecen en la obra teatral de Fernando Arrabal, en la cual se inspira), y si por lo general propone viajes de orden espiritual, la ruta es surrealista, árida, y demanda un gran derroche físico. Y si recogen historias, sus cintas dejan huella como experiencias. Es revelador, tanto para el espectador... como para el actor. (El cine de Jodorowsky, me temo, es un abuso de confianza —un abuso que, en un marco grandilocuente, hace aparecer algo verdadero— aun para actores con un bagaje sólido, aun para espectadores escépticos). Para Arreola las revelaciones se incrementaron en el encuentro, un poco más tarde, con Diana Mariscal, quien le perdonó el beso y le dio su número de teléfono. Tuvo su consecuencia en un sueño (¿o fue en la vigilia?) en el que telefonó a la actriz «para que soñara conmigo, pero no me contestó» y en el que Virgilio lo llevaba al infierno. La escena en la que intervino lo llevó a un terreno frágil, ambiguo: no actuó (años después Jodorowsky anota ¿en serio? en un tuit: «Arreola tenía que besar a Diana Mariscal en *Fando y Lis*. Cuando lo hizo se quedó pegado a sus labios. Tuvimos que retirarlo a la fuerza»), por eso se siente culpable. Arreola concluye: «He tomado parte en un crimen, pero ni siquiera poseo el cuerpo del delito» ●



Sólo esto, de Emiliano Álvarez

● JORGE FERNÁNDEZ GRANADOS

Podríamos decir que es la exactitud verbal, pero sería inexacto; podríamos decir que es la hondura de sus historias, pero sería insuficiente; podríamos decir que es su impecable ritmo y su prosodia, pero no añadiría mucho a su descripción; podríamos decir que es la inteligente construcción de sus temas y personajes, pero sería casi un lugar común de una crítica complaciente; podríamos decir, en fin, que es la sorprendente calidad de cada poema, pero sería casi obvio en un libro que ha merecido un premio tan relevante como el Elías Nandino. No. La naturaleza de *Sólo esto* es, sí, todo lo anterior, todo lo anterior y algo más, algo que anuda de un modo inequívoco la forma con el fondo y cada detalle con el conjunto final en un verdadero buen libro de literatura. Y aquí acabo de apuntar *literatura* y no sólo *poesía*, como sería el caso, porque estoy convencido de que la mejor literatura no tiene género, o, mejor dicho, rebasa cualquier limitativa formulación de género.

Pero antes que buscar, con un plumazo, definirlo o clasificarlo, es preferible en este caso particular la lectura detenida de, literalmente, cada página de este libro, porque es uno de esos poco frecuentes casos en los

cuales no hay desperdicio y en los cuales, si uno se pierde una sola de sus líneas, bien puede quedar levitando en el aire de un fino enigma.

Veamos entonces: *Sólo esto* —el primero o uno de los primeros libros publicados de Emiliano Álvarez, autor nacido en la Ciudad de México en 1987— se compone de trece poemas agrupados en tres partes o secciones y, a su vez, varios de estos poemas se presentan escanciados en tres, cuatro, cinco o más estancias o particiones.

Los títulos «I am HaMelaj» y «Pavesa» pertenecen a la primera parte del libro. Son dos episodios, diferentes pero de algún modo afines, de complicidad juvenil a la vez que simbólicas iniciaciones en la fraternidad. Su tema central es precisamente la fraternidad, una fraternidad que consigue atravesar el tiempo, sellada por duros secretos y sobrevivientes lazos:

Acaso la amistad sea sólo esto
que obtuvimos en la muerte, esto que,
[tercamente,
persiste, renaciendo, y que nos dice cómo
tomar agua tan dura y no desfallecer, sino
[aferrarnos
más enérgicos, al placer de flotar, con la
[vista hacia arriba,
mientras hablamos, riendo, de todo o casi
[todo,
mientras callamos todo aquello que no es
[necesario decirnos.

Donde ha surgido una amistad que ha sido templada, desde la adolescencia, por dolorosas decisiones, pero donde también hay un reconocimiento, una señal ígnea entre hermanos que, como un tatuaje, los acompaña toda la vida:

Los títulos «La viuda», «El cuadro rojo» y «Namibia» parten cada uno de ellos de imágenes o series de imágenes que, de un modo u otro, dan pie a una reflexión sobre la acechanza de la finitud. En «La viuda» y en «Namibia» concretamente se hace referencia a dos obras gráficas, una del pintor Rafael Coronel y otra del fotógrafo brasileño Sebastião Salgado; mientras que en «El cuadro rojo» la identidad de la imagen es menos rastreable y bien podría tratarse de una referencia sólo conocida por el autor. Cualquiera de estas obras gráficas, en todo caso, es sólo el dispositivo de ignición de una mirada que introspecciona agudamente bajo las luces y las sombras fotográficas o bien en los trazos de un lienzo los más tangenciales significados de una imagen.

Un lunar, bellissimo y extraño, es el poema «Trocadero» en esta media parte del libro. Poema que alude a una visita —*entre la devoción y el desengaño*, diría el poeta Jorge Ortega— a la casa natal de José Lezama Lima en Cuba. De allí su título, precisamente, pues dicha casa se encuentra hoy, ya convertida en un mohoso museo, en la calle de Trocadero número 162, en La Habana Vieja. El elemento inusual en este poema, aparte de la casi intachable técnica de crónica periodística, es la eliminación de puntos y comas, y acaso el atrevido salto de la escritura a una libertad no menos que vertiginosa. La libertad entendida desde el mejor lugar posible: la individualidad que crece para abarcar lo que ya la desbordaba. Así, en este poema se rompe —o se aparta por un momento— la puntuación. Se rompe pero se sostiene por el solo ritmo. Tal vez el ritmo del sol habanero. El ritmo de la *clave de son*:

Entramos a la casa: ¿era aquí donde el
[niño José Cemí sufría
entre la malla de su cuna el piquete del
[tábano?
¿Ese espejo el espejo donde un niño se
[transformó en latidos
de octavas desmedidas? ¿Aquellas escaleras
[por las que una maleta
rumbo a Montego Bay o Tonantzintla
[—sólo a esos lugares:
tu biografía lo dice—? ¿Esa silla el portento
que soportó tu desmesura? ¿En dónde el
[tokonoma?
¿Fue dentro de esta casa que hubo un lince
[que viajaba a través de ese resuello
y veía adentro de las cosas mejor que un
[microscopio?
No: nada de eso permanece en esta casa
que hoy se abre con el precio de un boleto
[de turista

Al llegar a la tercera y última sección del volumen, los tres poemas que lo culminan (en particular los titulados «*De revolutionibus...*» y «Sucesiones») parecen retomar cierta conversación epistolar o íntimamente retrospectiva planteada con aquellos poemas iniciales (hablo específicamente de los titulados «lam HaMelaj» y «Pavesa»); conversación que, incluso, reanuda frases inflexivas muy características de las primeras líneas del poemario. Cito, por ejemplo, las siguientes, del poema «*De revolutionibus...*»:

Acaso la amistad sea sólo esto:
un sistema planetario que evoluciona a
[golpes,
un juego que sabe siempre recomenzar, un
[escucharse
e interrumpirse, al mismo tiempo.

Donde es evidente el reencadenamiento no sólo de un tono confesional, sino también de un tema específico, acaso de un *leitmotiv* del libro entero: la fraternidad o la amistad sometidas a ciertas pruebas irreversibles de la existencia.

Y ahora, en estos poemas postreros, ya no es el pacto con algún presentimiento de la juventud, ya no es el simulacro o la comedia del amor, sino la fatalidad de frente: la muerte convertida no ya en una figura prestigiosa, en una alegoría gratificante, sino llana y secamente lo que es: la absoluta ausencia. Así llegamos al final, de la mano de la voz del autor, para atestiguar que la muerte de los seres más profundos y cercanos, lo mismo que la muerte de los sentimientos que alguna vez nos parecieron inagotables, era, sin más, el oscuro óbolo de Caronte.

En estos poemas, en general, las descripciones más rigurosamente tangibles o minuciosas se entrelazan con alusiones recónditas, encriptadas, como si Emiliano Álvarez redactara en esencia una sincerísima página de un diario o una epístola a sí mismo; pero a un sí mismo disfrazado de momentánea alteridad, alteridad en la cual se atestigua a la vez que medita acerca de episodios que, como algunos sueños, reaparecen una y otra vez en la vigilia. El poema, tal vez, como un ajuste de cuentas con ciertos hechos, con ciertos recuerdos, con ciertos particulares espectros.

Con un dominio no sólo sobresaliente sino incluso virtuoso del lenguaje, este libro destaca por su precisión expresiva lo mismo que por su equilibrio entre forma y fondo. Por un lado, la forma empleada en los poemas proviene (obviamente decantada, obviamente actualizada) de la mejor tradición del verso castellano; y, por otra, los temas que aborda son entrañablemente próximos y contemporáneos.

En suma, todo lo que enumeré al principio de esta nota: exactitud, hondura de sus historias, ritmo y prosodia impecables, inteligente construcción de sus temas y personajes, sorprendente calidad de cada poema, etcétera, son atributos que se demuestran y sostienen a lo largo de *Sólo esto*. No es frecuente, y lo confieso como un modesto lector más o menos habitual de libros de poesía, hallar una geoda tan compleja y deslumbrante de materia condensada, hallar una joya tan genuina de verdad y vida. *Sólo esto* revela, qué duda cabe, a un autor inusualmente prometedor en la poesía mexicana, pero, sobre todo, nos ofrece un extraordinario libro de firme madurez ●

● *Sólo esto*, de Emiliano Álvarez. Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2018.

Ponce Gambirazio y el arte de empujar los límites

● VÍCTOR CORAL

Por definición, los límites humanos sólo pueden ser empujados, ampliados; pero que sean sobrepasados, rotos, es sólo una sensación, una figura metafórica. Cada vez que uno tiene la sensación de que algo rompe alguno de nuestros límites, en realidad lo que está haciendo es ampliar éstos, llevándolos más allá. Algo que no es para nada poca cosa.



Ésta es la primera idea que me ha dejado la lectura de *El cine malo es mejor*, quinta novela de Javier Ponce Gambirazio, novelista, poeta, cuentista, documentalista, *youtuber* y psicólogo clínico. Sobre este libro, que ha causado revuelo y encontradas sensaciones y posturas ideológicas en el Perú, el mismo autor ha dicho: «Y es así, los personajes de este libro —un enano, un negro, un homosexual, un extranjero, una obesa— acuden con sus vidas estropeadas a un severo e inflexible terapeuta con quien encuentran una brutal salida a sus inmanejables traumas: vengarse de aquellos quienes le hicieron más daño». Un ojo por ojo y diente por diente sin misericordia ni concesiones.

De esa manera, la novela cobra una densidad sádica casi inenarrable. Los respectivos «castigos» a los que se somete a los mayores agresores de estas almas, inicialmente débiles, pero luego retorcidas y envilecidas por el dolor, son prácticamente irreproduci-

bles. Ponce Gambirazio parece poseer una vocación acendrada en la descripción de escenas sadomasoquistas, meticulosamente observadas, minuciosamente desplegadas, de manera que el lector puede darse a la simple estupefacción.

A medida que la novela avanza —con esa destreza en el manejo de los diálogos que sólo puede remitirme al Mario Vargas Llosa de *Conversación en la Catedral*—, las sesiones pasan de ser terapéuticas a constituirse como una *jolie mélange*, que finalmente desencadena en algo que sólo puede denominarse como un *potlatch* de violencia y horror que parece írsele de las manos al narrador.

Mas otra vez regresamos a la idea principal: ¿es posible ir más allá de nuestros propios límites? Parece que no. Forzamos hasta lo que nos parece un terreno irreconocible, enrarecido, *bizarre*. Nuestras posibilidades morales se funden; pero acaso este cuerpo, estos prejuicios, estas inclinaciones coartan la liberación total del ser humano. Liberación de qué y para qué. No lo sabemos y nunca lo hemos sabido.

Ponce Gambirazio, obvio, no da respuestas. Pero hace preguntas íntimas y ofensivas. Nos ahorrja su honestidad hacia el rostro, para empezar. Con esta novela, mucho más seria de lo que parece, nos arrima a la pared, nos conmina en el baño, nos acosa en la esquina oscura alrededor de la disco. Empecemos a mirar ello. Empecemos a recordar ello. Ello no estaba tan lejos de nosotros mismos, vaya. Nosotros somos el enano, el negro, la obesa, el documentalista...

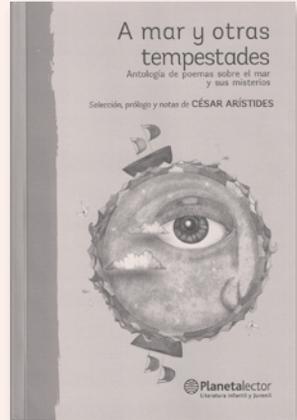
(Y, acaso, ya no es hora de separarnos, sino de amarnos) ●



● *Continuación de ideas diversas*, de César Aira. Jus, Barcelona, 2017.



● *Un talento natural*, de Ross Raisin. Seix Barral, Barcelona, 2018.



● *A mar y otras tempestades. Antología de poemas sobre el mar y sus misterios*, de César Arístides. Planeta, México. 2018.

MANANTIAL DE CURIOSIDAD

A César Aira le gusta pensar, y eso hizo al escribir *Continuación de ideas diversas*, libro en el que concatena ensayos, la mayoría pequeños, en los que habla de la creación artística, primordialmente de la literatura. En los textos que dan forma a este título se nota que Aira está en la cima de su poder creador: hasta el momento ha escrito más de sesenta libros, entre ellos novelas, colecciones de cuentos, de ensayos y también obras de teatro. En *Continuación* resume toda esa experiencia de escritora y el pensamiento que ha ido puliendo para basar ese impulso creativo que, queda claro después de leerlo, no lo abandonará, ya que sus raíces están conectadas a un gran manantial de curiosidad que seguramente no se secará nunca ●

SILENCIO EN EL FUTBOL

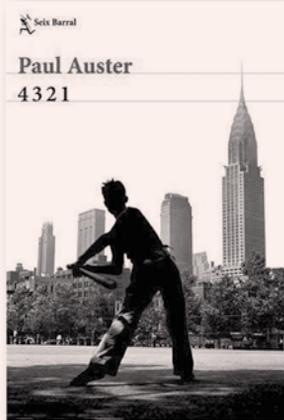
Tom Pearman y Liam Davey están enamorados. Pero *Un talento natural* no es sólo una novela de amor (y desamor), sino también de futbol, silencio, miedo, odio y traición. Tom y Liam trabajan en el Town, un equipo profesional de la cuarta división del Reino Unido; el primero es el jovencísimo extremo derecho; el otro, el exportero, ahora jardinero encargado de la cancha. Tom, el protagonista de la historia, casi no habla debido al miedo que lo paraliza en muchas ocasiones; sin embargo, Ross Raisin borda, paradójicamente, una novela de lenguaje desde la mente del aterrorizado futbolista homosexual que vive en un complejo mundo, competitivo y sin piedad, lleno de pasiones que amenazan con destrozarse su propia existencia ●

ETERNO MAR

María Baranda y Gustavo Adolfo Bécquer, Coral Bracho y Rubén Darío, Efraín Bartolomé y Sor Juana Inés de la Cruz: poetas del pasado y del presente contribuyeron a esta antología en la que el tema principal es el mar. «Baje a la playa la dulce niña / perlas hermosas le buscaré, / deje que el agua durmiendo ciña / con sus cristales su blanco pie», dice Justo Sierra en su poema «Playera». En contraste, Marcos Davison describe en su soneto «Llovió toda la noche»: «Gotas, cadáveres de arena rasa / pisadas inmediatas de la lluvia: / el mar saltó del cielo para ahogarse». César Arístides seleccionó un mar de poemas en español para que los adolescentes comiencen su libre navegación de lectores ●



● *Silbar los viajes*, de Tomás Browne. Editorial Comba, Barcelona, 2017.



● *4,3,2,1*, de Paul Auster. Planeta, México, 2017.



● *Paseos por la calle de la amargura*, de Guillermo Sheridan. Debate, México, 2018.

TRES EN UNO

Silbar los viajes, del poeta chileno Tomás Brown, una bella publicación de Editorial Comba, comprende tres libros: *Excursión a los sucesos*, *Cuidador de inicios* y *Silbar los viajes*. En el primero, los poemas en prosa inciden en la complejidad de los eventos simples de la vida cotidiana en relación con las emociones que se van experimentando en el transcurso de la vida. En *Cuidador de inicios* el poeta vuelve al verso y al juego eufónico de las nanas y rondas infantiles. En torno al tema del amor, llega hasta las raíces míticas y místicas. *Silbar los viajes* hurga en los claroscuros del viaje, en la conciencia del desplazamiento a través de los distintos elementos naturales. Nos encontramos ante una escritura precisa que reelabora la experiencia en arte ●

TODAS LAS VIDAS

No podemos saber en qué momento cambia la suerte; sólo está a nuestro alcance reconocer las consecuencias. Para Archie Ferguson, por esa condición de la existencia humana es necesaria la existencia de Dios, pues sólo a Su omnisciencia le está dado saber simultáneamente lo que es y lo que podría ser. La imaginación de Paul Auster, regida siempre por las constataciones deslumbrantes de los modos en que el azar decide nuestro destino, da curso en esta novela a cuatro posibilidades de la vida de Ferguson, y, con esa vida, a cuatro posibilidades del mundo —cada una tan fascinante como las otras. Los lectores leales —millones— de Auster encontrarán ecos del conjunto de su obra, que se ve culminada con esta pieza maestra ●

EL DISPARATE NACIONAL

Entre el estupor y el horror, entre la perplejidad y la indignación, la lectura que ha venido haciendo Guillermo Sheridan del colosal disparate nacional es indispensable. Podrá uno estar o no de su lado en ciertos asuntos, pero conviene empezar por reconocerle la libertad con que ejerce su juicio, a salvo de coerciones, conveniencias y, sobre todo, de esa forma de la hipocresía que puede llegar a ser la corrección política. Éste es un volumen que recoge colaboraciones de casi dos décadas en *Letras Libres* y *El Universal*, y la índole es tan diversa como lo son la inteligencia y las querencias del autor. Reviste especial interés el apartado final, que contiene los abordajes y cuestionamientos de Sheridan al tema Ayotzinapa ●



La travesía de Juan José Arreola por el mundo

● GABRIEL NIETO*

Entre las décadas de los setenta y los ochenta, la obra de Juan José Arreola había sido traducida y publicada en Alemania, Francia e Italia, resultado de los viajes del maestro a festivales internacionales donde conoció a editores y traductores que habían escuchado de su obra por recomendaciones de otros autores latinoamericanos o colegas de la industria editorial.

Sus hijas Claudia y Fuensanta recuerdan algunos de los viajes en que acompañaron a su padre, como París, Bogotá y Buenos Aires —a propósito de éste, hacen alusión a su encuentro con Borges, y en una de nuestras reuniones en Guadalajara me muestran algunas de las fotografías y la biblioteca. Ellas, su hermano Orso y el resto de la familia se han mantenido muy activos en la búsqueda de preservar la obra de su padre.

Hace poco más de cuatro años, en nuestra primera reunión, les hablaba de la relevancia de promover la obra de Arreola en mercados globales, sobre todo en países donde no era conocido. Hoy, *Confabulario*, considerada por muchos su obra maestra, está traducido a ocho idiomas (italiano, portugués, bosnio,

danés, holandés, turco, chino mandarín y, recientemente, japonés), mientras que *Bestiario* ha sido publicado en Italia y China, y próximamente aparecerá en Holanda.

El primer acuerdo lo concretamos en el verano de 2014, cuando recién comenzaba la operación de la agencia de derechos de América Latina del Grupo Planeta, en una reunión en la Ciudad de México con el director de la italiana Sur Edizioni —especializada en la traducción de autores latinoamericanos—, la cual buscaba colocar nuevamente en el mercado la voz de Arreola. Para finales de ese año, la edición italiana de *Confabulario* comenzaría la nueva travesía de esta obra en el mundo.

En Europa, el recorrido se ampliaría gradualmente a nuevas lenguas y editoriales, resultado de reuniones en las principales ferias internacionales de derechos en dicho continente y en América Latina. Todos sus editores parecían haber encontrado una pieza y una voz que por alguna razón había perdido visibilidad, y coincidían en la importancia de sumarlas a su catálogo y ofrecerlas a sus lectores locales.



* Director de la agencia de derechos de América Latina de Grupo Planeta desde abril de 2014.



Cuatro años después, en mayo de 2018, en Roma, me reunía con una de las editoras de Sur, cuya oficina está a unas cuadas cuesta arriba del Coliseo Romano. Ella me hablaba de sus planes de renovar la portada aprovechando que producirían un nuevo tiraje de los libros, apegándose a la nueva imagen de su colección de autores clásicos.

En Asia, el descubrimiento del trabajo del autor jalisciense cobraría suma importancia en editoriales literarias de mucho prestigio, como Shanghai Translation Press, en China, y Shoraisha, en Japón, y sería muy bien recibida por la crítica y la prensa, así como por traductores, universidades y expertos en literatura y estudios latinoamericanos.

Muestra de ello fue el evento de presentación de las ediciones en chino mandarín, en julio de 2017, en la embajada de México en Pekín; ahí, editoriales chinas, traductores y la comunidad cultural y diplomática residente en la capital del gigante asiático nos reuniríamos para dar a conocer más sobre estas obras y deleitarnos con sus espectaculares portadas y el cuidado de cada detalle de su edición.

Durante su participación, el señor Liu Jingsheng, uno de los tres traductores chinos de Arreola, auguraba que su obra sería bien

recibida por los lectores de su país, dada la similitud de las figuras míticas y creativas de los libros del autor mexicano con las que están presentes en la literatura china, aunque claramente destacaba la diferencia de estilos. Por su parte, el señor Wu, viceeditor en jefe y director del departamento de literatura de la casa editorial, resaltaba, como características muy atractivas para el lector, el uso de situaciones u objetos de la vida cotidiana y el giro vertiginoso al concluir cada una de las historias.

Un año después, durante el lanzamiento de la edición japonesa en la embajada de México en Tokio, en julio de 2018, el profesor Tetsuyuki Ando, uno de los traductores al japoneses de literatura hispanoamericana más reconocidos, compartía cómo, durante el proceso de traducción, la elección del título había sido uno de los mayores retos de su trabajo, al tener que transmitir la idea de confabular y crear. Por su parte, su editor, Hiroyuki Kimura, expresaba su alegría de integrar este título, el séptimo, a su colección de autores latinoamericanos, y resaltaba el hecho de que la portada japonesa estuviera inspirada en el uso del papel tradicional *washi*, de la era Edo, lo que daba un toque local y muy atractivo para el lector japonés.

Entre el público había una joven japonesa que preguntaba a los panelistas por las similitudes y el vínculo del trabajo de Arreola con otros autores jaliscienses —Juan Rulfo y Agustín Yáñez—, lo que reflejaba claramente que había un segmento de asistentes especializados y apasionados por la cultura y la literatura latinoamericanas.

Los editores y lectores globales han reconocido la originalidad de la obra de Arreola y su relevancia, al introducir un nuevo género literario y escribir una obra maestra de la literatura mexicana y latinoamericana, pero

sobre todo destacan como el éxito de su traducción la universalidad de sus ideas y su estilo creativo y lúdico.

Arreola parecía tener un guardagujas bajo la manga, que llevaría a sus lectores en un tren cuyo destino y horario inciertos llegarían a nuevos territorios e idiomas, y cuya travesía no ha terminado ●

La juventud de Juan José Arreola en Zapotlán

● SOFÍA MENDOZA

«**Si yo hubiera sido mudo**, habría sido mucho mejor escritor». Una frase que a menudo le oímos decir a Juan José, porque le encantaba hablar, en privado, en público o como fuera.

Es bien sabido que nació y pasó sus primeros años en Zapotlán el Grande, que se llama hoy Ciudad Guzmán —siempre se negó a llamarle así. Le gustaba mucho aquel nombre antiguo, Zapotlán, que quiere decir en náhuatl «lugar de frutas dulces». No es que haya en la región muchos zapotles, pero tal vez el nombre se refería a guayabas, que sí las hay en abundancia.

Fue el cuarto de una familia de catorce. Cuenta que su primer contacto con las historias y los cuentos los tuvo con su hermana Elena, una de las mayores, que durante una enfermedad infantil —varicela o algo así—

lo cuidó, porque su mamá, doña Virginia, no podía atenderlo por estar embarazada —como pasó la mayor parte del tiempo. Su papá, don Felipe, además de múltiples negocios, hacía tepache, famoso por ser el mejor tepache de la región.

Elena murió muy joven, pero dejó la siembra del saber en aquel chiquillo al que a los cinco años ya le gustaba declamar y se aprendía poemas de memoria, como «El Cristo de Temaca».

Juan José cursó algunos años de primaria, desde luego no todos, porque aquellos eran tiempos difíciles. Terminada la revolución violenta siguió la Cristiada, con su estela de lutos y rencores. En Zapotlán hubo una escuela secundaria que nunca se cerró, la secundaria para varones. Juan José nunca estudió ahí, pero se hizo muy amigo del director, el profesor Chávez Madruño. Se enorgullecía de no haber ido a la escuela y haberse hecho, por lo tanto, autodidacta.

En la numerosa familia Arreola —el menor se llamaba Roberto, pero todo mundo lo conocía por el apodo *El Catorce*— hubo varios talentos. En literatura, Juan José y varias hermanas que escribieron muy bien en prosa y en verso. En la cocina, las hermanas mayores fueron famosas por sus guisos, sus mermeladas, sus cuernitos de crema y sus duraznos prensados, que no tenían igual. La tienda La Primavera todavía es un atractivo turístico para quien pasa por ahí. En la mecánica, los hermanos mayores eran excelentes, no sólo hacían trabajos en el pueblo, sino también en Tuxpan, Zapotlítico y Atenquique, una fábrica de papel fundada y dirigida por don Enrique Aniz, un judío de la Europa Central.

La adolescencia de Juan José fue de trabajo, viajes y aprendizaje. En su libro *El último juglar*, Orso, su hijo, relata con detalle

todas las tareas en las que de muchacho trabajó. Vendió pollos, chancletas y todo lo que pudo. Pero su ilusión entonces no era tanto la literatura como la actuación. Quería ser actor. Era un muchacho flaco, de pelo rizado, muy inquieto.

Claro que les hizo la corte a varias muchachas del pueblo, que lo aceptaban con gusto porque era muy agradable y buen conversador, pero... ¡no sabía bailar! Y es que había dos temporadas: el tiempo ordinario, tranquilo y sin grandes eventos, y la feria de octubre, fiesta religiosa y popular, y entonces se desbordaban la alegría, los bailes y las corridas de toros. Había Reina de la Feria, Reina de los Charros... y las muchachas ¿qué iban a hacer con un novio que no sabía bailar? Era el fin del romance. Las aficiones de Juan José eran el ajedrez y el tenis de mesa, actividades ambas en las que era muy bueno.

A los diecinueve años fue a la Ciudad de México a estudiar actuación con un maestro que se llamaba Seki Sano. Tenía madera, voz, una excelente memoria, y le encantaba actuar. Alguna vez me dijo: «Cuando yo leo un libro, lo puedo reconstruir, por eso leo poco»; esto no era totalmente cierto, porque sí leía mucho.

Después de estudiar actuación volvió a Zapotlán y ahí duró varios años. En ese tiempo se dedicó al teatro. Tenía dos ilusiones: ser actor y aprender francés, pues soñaba ir a París y trabajar en la Comédie Française.

En esos tiempos se hizo muy amigo de mi madre, que hablaba muy bien francés, y de Josefina, una elegante dama del pueblo que también lo sabía. Ellas le prestaban libros que Juan José devoraba sin entender muy bien, pero haciendo un esfuerzo que le valió, si no el dominio, por lo menos la comprensión del idioma.

Mi madre y el padre Sánchez, rector del seminario, organizaron una compañía de teatro con Juan José de director y de actor principal. Esa compañía duró varios años e hizo la felicidad de los participantes, que eran muchachos sin ninguna noción de actuación, pero con la dirección de Juan José se superaban. Se ponían obras sencillas del gusto popular, obras de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Martínez Sierra; obras como *Pueblo de las mujeres*, *El genio alegre*, *El patio andaluz*. Una vez se atrevió con García Lorca, *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*.

El Teatro Velasco era muy rudimentario: los asientos eran bancas de iglesia, el telón, dos cortinas que un amable participante del público recorría, y los boletos costaban dos pesos.

Por aquel entonces, Juan José se enamoró de Sarita, una linda muchacha de Tamazula, y después de un accidentado noviazgo se casaron. El viaje de Zapotlán a Tamazula era pintoresco, se iba en tren y luego se cruzaba un río en chalán, tirado por cuerdas desde el otro lado de la orilla.

Justo en ese año, 1945, se celebraron los cuatrocientos años de la fundación de Guadalajara, con grandes fiestas. Al Teatro Degollado vino nada menos que la compañía de la Comédie Française, dirigida por Louis Jouvet. Por supuesto, Juan José iba diario a las funciones, que eran de gala. Asistíamos con vestido largo de ceremonia, sin entender gran cosa, pero los entreactos eran muy divertidos porque salíamos a encontrarnos con las amistades para tomar champaña.

Claro que Juan José se puso en contacto con Louis Jouvet y le expresó su deseo de trabajar en la Comédie. Jouvet, entre impresionado y divertido por la petición de aquel muchacho con esas aspiraciones, le dio una

tarjeta. «Si vous allez à Paris, cherchez moi». Juan José guardó aquella tarjeta como el más preciado tesoro. ¿Cómo se fue a París?... No sé... Pero se fue. Se contactó con Jouvett y le dio un papel en la Comédie. Fue un papel secundario, no podía actuar de protagonista en *Ondine* o en *L'annonce faite à Marie*, pero cumplió su sueño de pisar los escenarios de la Comédie y lucir un poco su francés aprendido en Zapotlán.

Regresó a su país y pronto se trasladó a la Ciudad de México, donde había más oportunidades para un joven escritor. Con Sarita tuvo tres hijos, a los que nombró como grandes músicos o literatos: la mayor, Claudia Berenice, por el gran músico Claude Debussy; luego Orso, en memoria de Ursus, el de las tragedias griegas, y al final Fuentasanta, en recuerdo de su admirado López Velarde. Tuvo un hijo con Elena Poniatowska, del que nunca volvió a saber nada.

En la Ciudad de México ya comenzó a escribir sus principales obras, *Varia invención*, *Bestiario*, y su obra maestra, *La feria*.

Lo que sucedió después, su trabajo, sus viajes, sus escritos, sus premios, su vida en general, está muy bien relatado por su hijo Orso. Aquí sólo quisimos hacer un pequeño recuerdo de su juventud en Zapotlán, el pueblo que siempre amó y del que con orgullo decía: «Yo, señores, soy de Zapotlán el Grande» ●



Estética e historia en la narrativa de Leonardo Padura*

● PATRICIA CÓRDOVA ABUNDIS

Leonardo Padura ha escrito una obra literaria de anclaje universal y clásico. La comprensión profunda de su obra entraña un reto más que estimulante. Para ello propongo lo que yo llamaría tres claves de valor de su obra: la estética de la vulnerabilidad, la historia como poética y el desciframiento del misterio.

LA ESTÉTICA DE LA VULNERABILIDAD

Acaso porque no hay nada más inapelable que la caída y acaso porque la vana mitología contemporánea insiste, a contrapelo, en que se simule la elevación y el triunfo, nada satisface más a un lector inteligente y sensible que la estética de la vulnerabilidad.

Mario Conde, el personaje creado por Leonardo Padura que tuvo una primera etapa en cuatro novelas, que inician con *Pasado perfecto*, publicada en 1991,¹ es un personaje cuya verosimilitud se funda en la vulnerabilidad que representa.

Mario Conde es un desertor universitario que acaba ejerciendo un oficio que des-

* Leído el 2 de marzo en el Paraninfo de la Universidad de Guadalajara, previo a la conferencia «¿Para qué se escribe una novela?», de Leonardo Padura.

1 *Pasado perfecto*, Tusquets, México, 2000.

precia: ser policía. Su vida transcurre entre investigar crímenes, recordar constantemente su pasado, el amor escurridizo de Tamara y el deseo permanente, pero insatisfecho, de convertirse en escritor.

Sin embargo, la nostalgia de Mario Conde se alivia cuando fuma un buen tabaco negro, cuando bebe ron con su amigo Carlos, cuando degusta los platillos diversos que prepara Jose, la madre de su amigo, o cuando, en la atmósfera de un amor que necesita, pero no logra asir, surge la contingencia de una aventura erótica.

La amistad, los singulares olores marinos de La Habana, el mecido de un mar que parece darle todo a pesar de que es inasible y distante, son los bienes genuinos de un detective que rezuma cubanía y que va a revelar, como si no, los conflictos sociales de un país, al lado de sus encantos.

Después de escribir la tetralogía referida, Padura había decidido hacer descansar a Mario Conde. Se encontraba escribiendo *La novela de mi vida*, narrativa virtuosa a la que me referiré en unos momentos. Como el mismo Padura menciona, tuvo entonces un «bloqueo». Puntualmente, como llega siempre el destino, recibió una invitación de sus editores brasileños para escribir una novela no tan larga en la que debía evocar a un escritor. Así comenzó *Adiós, Hemingway*, una novela que tiene muchas razones para ser la más traducida de Padura.

Mario Conde revive ahí con fuerza. Es ahora un policía retirado que «trafica» con libros y que tiene como misión, en esta ocasión, eximir de culpa a Ernest Hemingway porque se ha encontrado un cadáver en La Vigía, finca habanera que habitó el escritor norteamericano en San Francisco de Paula. El asesinato sucedió a fines de los años cin-

cuenta. Y Conde se recuerda de la mano de su abuelo saludando en la lejanía a ese hombre robusto y aventurero, de barba blanca, que fue Hemingway.

Frente al mar, ese mar que Nicolás Guillén, Alejo Carpentier y Leonardo Padura nos han hecho navegar, el Conde propulsa una colilla ya mínima del cigarro que ha agotado:

El escozor que sintió en la piel lo había devuelto a la realidad y, de regreso al adolorido mundo de los vivos, pensó cuánto le hubiera gustado saber la razón verdadera por la cual estaba allí frente al mar, dispuesto a emprender un imprevisible viaje al pasado. Entonces empezó a convencerse de que muchas de las preguntas que se iba a hacer desde ese instante no tendrían respuestas, pero lo tranquilizó recordar cómo algo similar había ocurrido con otras muchas preguntas arrastradas a lo largo y ancho de su existencia, hasta llegar a aceptar la maligna evidencia de que debía resignarse a vivir con más interrogantes que certezas, con más pérdidas que ganancias.²

Esta sensibilidad de Mario Conde es, con mucho, la sensibilidad del hombre común de nuestros días. Es la estética de la vulnerabilidad: como Mario Conde, sabemos que el mundo de los vivos duele, dudamos íntimamente de las razones de nuestra existencia y de la de los otros; acaso somos —como el Conde dice— «unos recordadores de mierda» y Padura nos advierte que es una maligna evidencia que el hombre con conciencia viva con más interrogantes que certezas por el porvenir, ni aun con todos los seguros adquiridos.

2 *Adiós, Hemingway*, Tusquets, México, 2006, p. 15.

LA HISTORIA COMO POÉTICA

Con Mario Conde, Leonardo Padura abre un espacio en la historia de la literatura cubana, con el que logra desafiar su tiempo porque ignoró el contenido politizado que se solicitaba a las letras nacionales.

De alguna manera, esta posición ya la había expresado en *Fiebre de caballos*,³ su primera novela, que —por cierto— cumple tres décadas este año, y lo había hecho porque es la historia de un amor juvenil que negó su atención al contenido ideológico correcto. Como Padura explica en su ensayo «Escribir en Cuba en el siglo XXI»: «Un escritor cubano debía ser, además, un ser social con suficiente conciencia de clase, del momento histórico... alguien capaz de manejar con tino el arte castrante de la autocensura para evitar el agravio de la censura».⁴

Sin embargo, a fines de los ochenta y en los noventa —al mismo tiempo que las amarras ideológicas y políticas se liberan: cae el muro de Berlín, se debilita la estructura de la Unión Soviética, se procesa en Cuba a hombres de Estado por actos de corrupción—, las condiciones económicas empeoran.

Si la microhistoria de Cuba y del mundo se manifiesta a través de la saga de Mario Conde, los grandes acontecimientos históricos forman parte de una poética narrativa paduriana en al menos dos de sus novelas: *La novela de mi vida* (2002) y *El hombre que amaba los perros*.⁵

Me referiré sólo a la primera porque considero que ha recibido menor atención y porque está basada en la vida de un per-

sonaje entrañable para Cuba y para México: José María Heredia. Tres son los tiempos narrativos que se desarrollan en esta obra: el de Fernando Terry, profesor, especialista en Heredia, desterrado de la universidad cubana por su incorrección ideológica, pero quien vuelve a la isla e inicia la búsqueda de un misterioso documento autobiográfico del poeta.

El segundo tiempo narrativo es el de José María Heredia, a principios del siglo XIX, a quien el lector puede apreciar descubriendo su vocación como poeta, iniciándose en los deleites del erotismo y del amor, y siendo víctima de las emboscadas políticas, primero en Cuba y luego en México.

El tercer tiempo narrativo es el del hijo de Heredia, quien deposita un legajo autobiográfico, escrito por su padre, en una loggia masónica. En el enigmático legajo, José María Heredia revela información que compromete a familias y personajes de la isla, por lo que su paradero es incierto.

Con *La novela de mi vida*, Leonardo Padura salda cuentas con la historia que le tocó vivir a Heredia, y con fragmentos de la historia de Cuba y de México, principalmente. En su narrativa, la historia no es utilizada como fuga, sino como veta que permite explicar nuevamente las contradicciones humanas más flagrantes. José María Heredia creyó prematuramente en la defensa de la independencia de Cuba; por ello tuvo que abandonar una isla que él consideró siempre su hogar.

Parte de su destierro, Heredia lo vivió en Boston. Frente a las cataratas del Niágara, así reflexiona el poeta a través de la prosa paduriana:

3 Verbum, Madrid, 2002 (versión e-book).

4 «Escribir en Cuba en el siglo XXI», en *Leonardo Padura: antología personal*, Puerto Rico, 2015 (versión e-book).

5 *El hombre que amaba los perros*, Tusquets, México, 2009.

Contemplando la caída de las aguas y la subida del rocío me pareció ver en aquel espectáculo la imagen de mis pasiones y de la borrasca de mi vida, y nunca como en ese instante sentí el peso tremendo de mi soledad, el lamentable desamor en que vivía, el absurdo infinito que marcaba los senderos de mi vida, haciéndola correr, como los rápidos del Niágara, por caminos abruptos y fatales. Con los ojos humedecidos por el agua y las lágrimas me pregunté entonces por qué no terminaba de despertar de mi sueño. ¿Cuándo, ¡Dios mío!, acabaría la novela de mi vida y empezaría al fin su realidad?⁶

Padura atraviesa los hechos históricos con el ser espiritual, psicológico y filosófico de sus personajes. Su poder imaginativo y creativo dialoga con el mar histórico de la existencia. Por ello podemos decir que en su obra la historia es parte de su poética.

EL DESCIFRAMIENTO DEL MISTERIO

A manera de conclusión.

La historia y la vulnerabilidad humana no serían nada, en el universo literario paduriano, si no estuviesen entretrejidas por aquello que escapa momentáneamente a la razón: el instante inasible del futuro narrativo, que puede ser presa de la ilusión, del deseo, o de la intriga.

El conocimiento secreto siempre entraña una profundidad: la del espíritu, la del pensamiento o la de las acciones del hombre. Padura lo sabe, pero no es su convicción final exaltar las volutas de lo inasible. Leonardo Padura construye portentosos y estratégicos laberintos narrativos que tie-

nen un propósito. Como el poeta Celan, tal vez considera que la realidad no existe, sino que debe ser buscada y ganada. Padura busca y gana su realidad a través del lenguaje y la estructura de su narrativa. Acaso por ello ha afirmado que escribía como loco para no volverse loco.

Cuenta Padura que fue invitado a un encuentro de novelas policíacas aun antes de haber publicado alguna en su tipo. Me gusta pensar, ahora, que el halo de su genio literario resonaba ya, transparente, en los hilos cósmicos de un designio que él ha asumido majestuoso y suave, sutil y contundente ●

6 *La novela de mi vida*, Tusquets, México, 2002, p. 200.



Primera lectura

El vuelo de Miguel Maldonado

● LUIS ARMENTA MALPICA

Habría que hacer historia de las cosas comunes y, por tanto, imposibles de contarse de nuevo, de modo singular, sin caer en la fragmentación de ese pequeño objeto por inventar de nuevo: imaginarlas de modo diferente, recordarlas de estadios anteriores a lo que no es memoria pero tampoco se olvida de manera consciente. Es decir: habría que hacer posible, por ejemplo, el vuelo de una rosa. Si el círculo de un discurso miente menos porque habrá de encontrarse el fin con su principio, busquemos un cuadrado más fértil para el huerto poético. Y traigamos a un niño para sembrar la flor de la palabra entre los surcos de un silencio veraz, propiciatorio de lo que apenas flota, lejos aún de trinos y de música. La cigüeña es un ángel que coloca en la tierra su parte más humana. Y la deja en reposo. Tranquila. Fermentándose a golpes (o tal vez caracteres, ciento cuarenta o menos), para cerrar la mano. Empuñada, como un botón común, esa flor nos advierte que no es botón cualquiera: es una rosa. Además, al escribir en los pétalos de una flor se desbaratan todas las conclusiones de una historia, porque cada pétalo, cada hoja, cada espacio

conforma, al mismo tiempo, una historia menor, la de otras rosas inéditas, de carne, de madera o enfermas.

Por otra parte, tampoco cualquiera es un piloto. Y menos aprendiz, como bien lo sabía Antoine de Saint-Exupéry. Si somos responsables de la rosa que amamos (para el autor de *El Principito* fue su esposa, Consuelo), qué rosa es una rosa es una rosa para Miguel Maldonado, quien la guarda en un cofre de Destrazas Ediciones y le da su lugar entre los tipos móviles, el papel de algodón y, sobre todo, entre esos surcos delicados que forman las tres líneas que no son un haikú y tampoco pretenden emular los tercetos del gran Dante Alighieri.

El vuelo de la rosa, de Miguel Maldonado, nos ofrece poemas mayormente en tres líneas, en la tónica que el autor se ha planteado desde su poemario *420 golpes* (Mantis Editores, edición bilingüe español-inglés, Guadalajara, 2012), en el cual comentaba el autor en la nota de advertencia: «420 caracteres, “golpes”, como solía decirse en mecanografía: espacio límite de redacción que permitía la red social Facebook, hoy día ampliado. Además de ser un ejercicio sobre el espacio y la posibilidad de sus límites, este libro es una reflexión sobre el tiempo calendario: *Libro de horas*. Tiempo y espacio medidos, impuestos, que se liberan a través de la imaginación. Prueba de libertad dentro de los márgenes: libertad condicional».

Vemos ahora, en la progresión temporal, que el número de golpes se reduce, por imposición de Twitter, a ciento cuarenta caracteres como máximo. *El vuelo de la rosa* apareció como una aportación de @Migrierías, el alter ego o doble de Miguel en las redes sociales que han servido de espacio para pulir sus libros más recientes, para oficiar la brevedad del texto y aterrizar tam-

bién como editor de libros. Si se trata de espacios, ubiquémonos bien: Maldonado no escribe reflexiones ni aforismos. Hace versos, poemas, en este caso pétalos que forman, poco a poco, una corola de milagros, si me dejan citar esa hermosura a la que diera luz el poeta rumano Lucian Blaga. Los hizo con las reglas de Twitter, los publicó en esa red social ilimitada y, sin embargo, aterriza sus poemas de una manera antigua, artesanal: mil ejemplares numerados, impresos en Estraza de setenta gramos y Fabriano cincuenta por ciento algodón de ciento treinta gramos. La fuente tipográfica fundida en linotipo para interiores es Medieval. Otras fuentes (Canterbury, Garmond Bold, Goudy Thirty, Univers, Wedding Text) en tipos móviles. La simbiosis perfecta del antes y el ahora.

Hay autores que reptan, otros caminan con lentitud, algunos más se arrastran, trotan, brincan. Incluso conocemos a algunos que difícilmente tocan piso si van en franco vuelo. Qué pasa con el tema de la rosa, enraizada, terrestre. Para poder volar debe ser deshojada. Cada rosa se diferencia de otra con el tiempo. Cada verso, si antes ha sido un verso, también ha sido un antes de otra rosa. A veces el perfume delata ese ser anterior de la palabra: se crece con los golpes y hace recordar que a aquello que perdimos le llamamos edén (no purgatorio). La espina es el antecedente más humano que persiste en la rosa. Se endurece y afila lo que duele y así causa dolor a quien se acerca a la misma experiencia, pero no al mismo libro. El lenguaje se puede deshojar entre las manos. No en la boca: en la boca es botón, un conjunto de versos por decirse. Según una reflexión de Wittgenstein, en la tabla periódica los elementos por descubrirse ya tienen su casilla preparada; en la

rosa, por decir la poesía, también existen los pétalos en blanco que esperan la palabra que los una al conjunto. O el ojo que los mire.

«La espina es el lobo de la rosa», dice Miguel Maldonado, y trae a colación ese otro libro suyo, *Lobos* (Taller Ditoria, 2012), de factura exquisita, artesanal también, que parece una marca en el autor poblano. Poco queda de sus primeros libros, con excepción del juego. Ya no hay oficio triste ni se visita *El circo* (Impronta, 2016) para hacerla de poeta. Miguel, lo dice él mismo, es aprendiz de vuelo. Y así como se necesita agitar muchas veces una pluma para lograr un verso, un conjunto de plumas puede ser un par de alas. Esa tarea tan dulce y tan ingrata necesita de los vientos propicios de este poeta y del poeta oeste. Del norte que es la luz y del sur de la tierra, del humus de todo lo ya escrito y abonado para lograr nada más (nada menos) que una rosa: señal de la inocencia.

Si un poeta abusa de los gestos que procuran el trazo de su rosa, hará que se desplome. El vuelo es una cualidad tan delicada que no existe en el hombre, que no es posible en él, pero sí en lo que escribe. Sí en la flor que imagina. Habrá que recortar hacia adentro lo mejor de un poema, aunque eso signifique, para la flor, conocer a su peor enemigo: la tijera. Sí en el pulso, irascible o prudente, que hace batir las hojas de los libros y levantar su vista hasta una luz más rosa que las flores y más viento que toda exhalación con la que, luego, aquel que vea sus pétalos, se diga: «No volaremos, Rosa. Pero nadie podrá robarnos nuestra vocación de aves». Por esto, la escritura no debe reducirse a una gramática sino aspirar a aquello que, por venir del hombre, al ser su porvenir, le

ofrezca una manera de evitar su derrota. Ícaro es un ejemplo negativo. Antoine de Saint-Exupéry, el envés literario.

Todo acto de pensamiento es una imagen, dice Chantal Maillard. Todo acto de escritura es una rosa. Con un verso que se agite en el aire ya es posible un poema. Para tocar el poema hay que eludir la espina o, mejor, encajarla del todo. Qué efímero el dolor si no lo recordamos con algo más que sangre. Qué poca duración la del recuerdo lejos del persistir, del insistir, del nutrir sus raíces. De allí que me interese, mejor dicho: me parezca importante, que Miguel Maldonado se encaje, golpe a golpe, estas espinas que llevan a la rosa. Y pasemos, como su trayectoria de poeta, de la risa que provocaba su ligero sentido del humor a la brisa ligera de estos vuelos más altos. Es el aire, en sus cuatro costados, donde se hace posible encontrar esta voz interior que tal vez diga: dibújame una rosa. Son inhumanas las cosas sin historia hasta que las mostramos a alguien más. He aquí un botón de muestra ●

- *El vuelo de la rosa*, de Miguel Maldonado. Destrazas Ediciones, Puebla, 2017.



Visitaciones

Juan José Arreola en la ciudad primera

● JORGE ESQUINCA

En 1992, durante algunas semanas, María Palomar y yo visitamos con frecuencia a Juan José Arreola en su casa de Guadalajara: un departamento de dos plantas que compartía con su hija Claudia, en el fraccionamiento Country Club. El pretexto consistió en pedirle que nos contara sus primeros recuerdos de la ciudad, que por entonces cumplía cuatrocientos cincuenta años de haber sido fundada. Registramos nuestras conversaciones en una pequeña grabadora de mano, como las que todavía suelen usar los reporteros. Lo veíamos por las tardes, y la charla, muy al estilo de nuestro querido maestro, se bifurcaba una y otra vez, de manera que los temas se sucedían siguiendo el maravilloso vaivén de sus recuerdos. María y yo lo escuchábamos fascinados, interviniendo apenas. Una tarde, mientras hacían el aseo en la pieza destinada a nuestras entrevistas, Arreola acomodó un par de almohadones sobre la mesa de ping-pong y, una vez tendido en ella lo más cómodamente posible, nos pidió que acercáramos un par de sillas para continuar con la conversación. Tal vez María recuerde cuántas veces lo visitamos. El caso es que yo, durante alguna mudanza, extravié los minúsculos casetes. Tuvieron que pasar más de veinte años y varias mudanzas

más para que éstos aparecieran en el fondo de un baúl. Ofrezco aquí un fragmento.

*

Yo prefiero decirle la Guadalajara de mi primera infancia, la Guadalajara de mi adolescencia, la de mi juventud y la de mi vejez. Las cuatro edades del hombre, los cuatro temperamentos. Mi primera Guadalajara es perfectamente medieval, más que clásica, pues está envuelta en un halo de leyenda. Esa Guadalajara se desdibuja y planea como un sueño, no sé qué elemento pueda yo situar con justicia. Desde luego, el primero de todos, la angustia del viaje, la promesa del padre que te dice: «Los voy a llevar a Guadalajara», y duramos una semana con la fijación. Y justamente antes de irnos a la estación, mi hermano mayor desesperado, mi padre furioso, mi madre angustiada: yo había perdido mi sombrero. Ése era el drama, era un sombrero rojo de gajos y falda, un sombrero curioso. Subimos al tren y ahí tuve una experiencia que ahora recuerdo, mi primera experiencia de actuación. Me pongo a recitar fragmentos, pero sobre todo me dedico a decir todos los refranes de las cartas de la lotería con las derivaciones de sus nombres, «el sol con sus rayos quema», «el que te ha de llevar por mentiroso», «el que pica por la cola»; hay uno que no puedo recordar a propósito de la soberbia, hay una palabra que leí por primera vez ahí... Varios pasajeros se interesaron por aquella exhibición... Toda persona que ha andado como yo es exhibicionista... Tuve un triunfo en el tren, porque más de algún caballero y las señoras se dieron cuenta de un muchachillo que venía diciendo montones de cosas. En ese tiempo mi papá todavía no me regalaba *Cantos de vida y esperan-*

za, que curiosamente fue mi primer libro fuera de los de lectura escolar. Mi hermano debe de haberme fomentado aquello, él, con un talento extraordinario para la ciencia, la mecánica, y un gusto también por la literatura. Ya desde niños nos hacíamos piques de recuerdo, recordar pasajes de la lectura de los libros en verso y en prosa. Claro que desde más chico había tenido yo actuaciones un poco teatrales, subiéndome a una silla bajita, en la casa. Fui a la escuela en compañía de mis hermanos mayores al Colegio de San Francisco, simplemente como oyente, y yo sostengo que nadie me enseñó a leer y escribir, porque aprendí viéndolos deletrear. Ya antes de aprender a leer me había aprendido «El Cristo de Temaca», sin poderlo pronunciar bien. Esto fue a los cuatro años. Las sillas bajitas eran clásicas, las usaban mucho las señoras, sobre todo las personas de edad, se sentaban en una silla bajita para espulgar, para peinar. Mi debut fue en la escena doméstica, porque ese poema lo aprendí sólo oyéndolo. Una maestra se lo estaba enseñando a los maestros de quinto año y yo estaba en lo que hoy se llama párvulos, pero no había párvulos, nos dejaban entrar a algunos niños y luego nos dejaban entrar a primero, cosa que no conseguíamos por la Revolución y luego la Cristiada. Teníamos que abandonar y volver otra vez a primero. Mi hermano y yo duramos dos o tres años repitiendo el primero, sin completarlo nunca. Vino luego la escuela formal de don Gabino Aceves y de su hijo José Ernesto, ahí nos admitieron en el segundo año sin hacer ningún examen, teníamos algún prestigio, dos criaturas Arreola, cómo no íbamos a poder entrar al segundo año si ya teníamos siete y ocho años de edad... Durante el viaje en el tren nosotros nos divertíamos toman-

do golosinas y algunos alimentos, las güilotas de Zacoalco, deliciosas. El viaje duraba de tres a cinco horas, y a veces todo el día. Salías de Zapotlán a mediodía y llegabas a Guadalajara al anochecer o ya entrada la noche. Eran tiempos difíciles porque quedaban huellas muy graves para la circulación ferroviaria. Y entonces, al llegar, mi recuerdo son las voces «Ya vamos llegando, muchachos, ahí está aquello» y el barullo de las estaciones por primera vez. Antes sólo habíamos visto el tren pasar... Creo que de más chico me llegaron a subir a un carro. Pero las impresiones mayores era ver llegar el tren y de la mano nos tenían para sentir la llegada del tren. Nosotros sentíamos que se nos venía encima, eran impresionantes las maravillosas locomotoras de vapor, los émbolos gigantes, las bielas, los pitos y las campanas... En la primera llegada a Guadalajara estaba esperándonos mi tío, el padre José María Arreola, astrónomo, físico, matemático, químico, platero, impresor... Tradujo cuentos del náhuatl, hizo un estudio sobre toponimia de los lugares del sur de Jalisco. Nosotros decíamos Tepeque o Amacueca y él reconstruía la palabra náhuatl y la interpretaba, llegó a hacer la primera interpretación real y muy notable del Calendario Azteca, porque trabajó nada menos que con don Manuel Gamio. Me parece que a mi tío se le ha hecho una injusticia sucesiva... Él estaba esperándonos ahí, a la salida de la estación, «No vayan a olvidar su tambache, traigan sus cosas, ¿no dejaron nada?». Y mi tío José María llama a una calandria, nos acomodamos y entonces empieza mi primera vivencia de Guadalajara, que está situada en las orillas del sueño. «Por Dieciséis de Septiembre», dice mi tío, y luego, «por Ramón Corona» y más adelante —se me grabó mucho— «por Arista», para mí es uno de los primeros nombres de Gua-

dalajara, y luego por Sarcófago y ya, a la derecha, en Mezquitán, por El Moro Musa, que era una tienda de abarrotes o una cantina, ya no me acuerdo, una o dos cuerdas antes del Panteón de Mezquitán. Imposible recordar día por día, pero la visión de la Catedral y, para nosotros, lo más importante, el Agua Azul, que en ese tiempo floreció, «y en un tazón de plata brindas el agua azul». En ese tiempo estaba ahí la motocicleta de Ahumada y además una novedad que a nosotros nos dejó maravillados: el Agua Azul era un lago, pequeño, yo no puedo decir su tamaño, como una presa, un estanque, pero tenía un agua muy linda, y vamos viendo que aparte de las barcas de remos había un aparato sencillamente del mundo fantástico, que me hace pensar lo mismo en Max Ernst que en las grandes bicicletas de los primeros tiempos ciclisticos, una bicicleta acuática sobre patines y con unas ruedas de paletas que se movía con pedales. Era precioso. Por fortuna alguien se subió, alquiló la bicicleta acuática —no sé por qué no lo hizo mi padre— y vimos cómo los pedales daban a una rueda de paletas y la bicicleta iba sobre dos patines como de hidropilano primitivo. Ésas eran las cosas que me importaban. Yo tenía seis años. Me acuerdo del Agua Azul, las torres de Catedral, desde luego San Francisco y Aranzazú, como decía mi tío José María. ¿Aránzazu o Aranzazú? Yo creo que en vascuence debe ser Aránzazu. Este idioma es algo muy serio, mi tío lo estimaba mucho y sabía algunas palabras. En la familia todavía quedaban huellas directas de los antepasados vascuences, porque nosotros somos Arreola por padre y Zúñiga por madre, que son dos lugares, uno de Álava y el otro de Guipúzcoa. En la casa había ese recuerdo y nos hacían hacer ejercicios vocales. Yo nunca pude pronunciar la erre hasta los dieciocho



Polifemo bifocal

Arreola en dos tiempos: 1965 y 1993

● ERNESTO LUMBRERAS

años. «Arrigorri tengoiteno arribengoitian», «serrigardi rigorrigorrea». Y ahora que he hablado con amigos vascos me dicen que son apellidos vascuences. Y «arrigorri tengoiteno arribengoitian» es una frase como las del alemán, es un apellido que quiere decir «la casa roja que está al pie de la montaña a la orilla del barranco fulano y de los lobos sutanos». Ochoa, un apellido tan de Jalisco, quiere decir «el lobo». Arreola —y mi tío tenía razón— quiere decir «herrería del pedregal» y lo mismo puede ser también «piedra tabla», o sea laja, porque *arri* es una de las palabras claves del vasco, quiere decir «piedra», y *ola* es el lugar donde algo se hace, cantería, panadería. El apellido original es *arri*, no *arre*, pero la elegancia del siglo XIX... Me acordé de golpe y de pronto de algo que es importantísimo. Mi padre no podía faltar, porque era un hombre al que le gustaban dos cosas. Una era la fiesta de los toros —que hoy para mí es un asesinato espantoso—, a la que me llevaron a los cuatro años, cuando empecé a recitar. Vi a Juan Silveti en 1922 en Zapotlán, con su gran traje de azul y plata y motas negras... Y la otra cosa que le gustaba a mi padre era la ópera. Él no podía quedarse sin oír a Caruso o ver a la Pavlova, y hacía viajes desde Zapotlán a Guadalajara y a México. Él siempre iba a México cuando había una buena corrida y una magnífica función de ópera o de teatro. Fue él quien nos llevó por primera vez al Teatro Degollado, a ver *Payasos*, *Pagliacci*. Ahí oí cantar a dos personas a quienes después conocí y a una de ellas traté, a Manuel Romero Malpica, que era un baritono espléndido, y a José Mojica, nacido en San Gabriel, a quien visité y estuve en su casa, dos días, de hecho, en su casa de San Miguel de Allende, años después. Yo, de lo que más me acuerdo, es de estar oyendo la ópera ●

En la errática cronología del autor de *La feria*, consignada en la página virtual del Instituto Cervantes, no hay mención alguna al año 1965. Anota por otra parte, equivocadamente, que en el año 1967 «Imparte cuarenta conferencias que posteriormente serán reunidas en *Inventario*»; en realidad, esos artículos se publicaron en *El Sol de México* entre 1975 y 1976, a invitación expresa del director de dicha publicación. Seguramente en el ecuador de la década de los sesenta, el año del séptimo centenario del natalicio de Dante, Juan José Arreola anduvo de arriba para abajo: en sus clases en la UNAM, en sus asesorías en el Centro Mexicano de Escritores, en la tertulia que derivaría en el taller Mester y en otras aventuras literarias, editoriales y periodísticas. Un año antes, en mayo de 1964, había lanzado la revista *Mester*, que alcanzaría la docena de números. Revisando ejemplares tanto de la revista como de las ediciones, corroboro el gusto exquisito de los cuidados del arte editorial aprendidos por el jalisciense desde su adolescencia; el cuartel general de tales empresas, en colaboración con un grupo de jóvenes escritores, sería en principio la casa del propio Arreola en la

colonia Cuauhtémoc, en la calle del Río de La Plata 83.

Para una biografía por escribir, anoto aquí tres sucesos arreolinos del año 1965: la publicación de seis prosas en la *Revista de Bellas Artes* número 3, de mayo-junio, su presentación el 24 de junio en el ciclo «Los narradores ante el público», en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, y el lanzamiento en noviembre de la primera publicación de José Carlos Becerra, la *plquette Oscura palabra*, bajo el sello de Mesiter. Aunque cada episodio merecería un comentario detallado, sólo dedicaré unas líneas a la colaboración de Arreola en la revista dirigida en aquel entonces por Humberto Batis. Tras la publicación de *La feria* en 1963, el nacido en Zapotlán había cerrado el ciclo mayor de su narrativa; sin embargo, su pluma continuó activa no solamente para redactar textos de ocasión o por encargo. El aliento de los poemas en prosa o de los ensayos líricos que aparecieron en la citada revista corrobora una apuesta por redondear una nueva faena literaria. El reto no convenció del todo a su autor, al grado de «pegar» —con las prosas en cuestión y otras más— una nueva sección, «Los cantos de mal dolor», a su prodigioso *Bestiario* (1958), un libro autónomo al que de pronto se añadía una serie de disertaciones sobre la mujer, el destino, la fantasía...

Los textos dados a conocer fueron, en orden de aparición, «La noticia», «*Loco dolente*», «Cláusulas», «El rey negro», «*Casus conscientiae*», «Kalenda maya» y «Homenaje a Johan Jakob Bachofen» (*sic*). Una vez que Juan José Arreola vaciaba un escrito de su cabeza a un papel con el auxilio de la tinta o la máquina de escribir, después de construirlo en su memoria, vocablo a vocablo, y de paladear su sonoridad sinfónica, práctica-

mente no hacía correcciones sobre ese borrador mental. Por lo mismo, a la hora de cotejar las piezas reunidas en la *Revista de Bellas Artes* con las versiones definitivas de la edición de *Obras* (1995), me topé con leves cambios, minucias que ofrecen pocas luces para conocer el taller de escritura de Arreola. Al primer texto sólo le modificó el epígrafe que decía: «Quise encender el fuego en una dellas», verso de uno de los «Sonetos dolorosos» de Carlos Pellicer, poeta muy admirado por el jalisciense; el epígrafe definitivo, «Yo acariciaba las estatuas rotas...», pertenece al mismo poema, incluso, al mismo terceto de donde extrajo el epígrafe original. El tercer texto estuvo integrado inicialmente por tres piezas a las que Arreola sumaría dos más, breves y de espíritu aforístico como las de la entrega de origen. En el cuarto relato, de tema ajedrecístico, sin dedicatoria en la publicación periódica, sumó el nombre de Enrique Palos Báez a modo de homenaje al maestro de varias generaciones de ajedrecistas en México. En la última prosa sólo enmendó una errata en el nombre del eminente antropólogo suizo, de «Johan» por «Johann», aunque las ediciones posteriores sumaron una nueva errata en el segundo nombre del estudioso del matriarcado, «Jakob» por «Jakobi».

En el ciclo «Los narradores ante el público», la mayoría de los ponentes prepararon textos para ser leídos en ese importante ciclo cuya memoria sería publicada por Joaquín Mortiz en 1966. Una de las grandes excepciones, por supuesto, fue Arreola, quien disertó sin guion de por medio sobre su vida, sus encuentros y descubrimientos con la literatura, sus pasiones y curiosidades artísticas y vivenciales. Los organizadores de las mesas literarias previeron en el programa que los escritores leyeran algunas

páginas de lo que estaban escribiendo en los últimos meses. No obstante que el autor de *Confabulario* agotó su tiempo en sus inspiradas y amenas divagaciones, refirió en su monólogo esta frase: «*Algunas noches he luchado con el Ángel, pero siempre he perdido por indecisión*. En esta última semana, por ejemplo, no me levanté de la cama a poner sobre el papel las cosas que se me venían encima. Y ahora tengo remordimientos. Pero por otra parte, debo decir que siempre que tengo ganas, me las aguanto; sólo escribo cuando no puedo evitarlo». Esa línea puesta por mí en cursivas será el aforismo IV de «Cláusula». Ante tal confesión y descubrimiento, deduzco que muchos de los borradores de Arreola se escribieron en primera instancia en su cerebro, como pasó con la mayoría de los textos de *Bestiario*, según el testimonio de José Emilio Pacheco; allí, en la cavidad craneana, se escenificaron sus historias costumbristas y fantásticas, parlamentaron sus personajes, se describieron sus mundos, pieza por pieza —es decir, sílaba a sílaba—, a semejanza del trabajo de un relojero o de un constructor de pianos.

Es posible que el cuentista llevara esa noche en la sala Ponce un ejemplar del número 3 de la *Revista de Bellas Artes*, recién salido de la imprenta. Ya casi para concluir su participación, leería el final del «Homenaje a Johann Jakob Bachofen», una diatriba sobre las mitologías antagónicas en torno de la mujer: «Anda ahora libre y suelta por las calles, idealizada por las cortes de amor, nimbada por la mariología, ebria de orgullo, virgen, madre y prostituta, dispuesta a capturar la dulce mariposa invisible para sumergirla otra vez en la remota cueva marsupial». Muchos años después, en 1993, en Molina, Andalucía, Arreola cerraría el encuentro literario que reunió por tres semanas a no-

venta jóvenes escritores provenientes de treinta y dos países iberoamericanos; en ese foro se presentaron, además del mexicano, Wole Soyinka, Jorge Amado, Juan Goytisolo, Augusto Roa Bastos y José Saramago, entre otros renombrados escritores, quienes expusieron una ponencia sobre las responsabilidades del escritor en las coordenadas de su presente. Como testigo del auditorio, vi leer y comentar lúcidos y polémicos ensayos a cada uno de los invitados estelares. Cuando tocó su turno, Juan José Arreola, luciendo sombrero de fieltro de ala ancha y capa de terciopelo, ambos negros, parecía que también cumpliría con la exigencia de los organizadores de presentar una ponencia escrita para la ocasión. Se quitó el sombrero, sacó una carpeta de su portafolio donde aparecieron unos papeles mecanografiados. Cuando estaba a punto de iniciar la lectura, abandonó sin más la carpeta, recordó una cita de Proust y comenzó una larga cabalgata que tocó sus encuentros con Gabriela Mistral y Borges, el viaje de Rilke a Toledo y Ronda, una sinestesia deslumbrante en un verso de *Las flores del mal*, una discusión con Rulfo a propósito de la palabra *hidrante* que utiliza en su novela y que nunca de los jamases —aseveró categórico— se ha pronunciado en una casa de Jalisco...

Por momentos, interrumpía su periplo memorioso y daba a entender que, ahora sí, cumpliría la lectura de su texto. Pero no, volvía a las andadas y a sus felices —y muy festejados por el público— extravíos ante la molestia de un envidioso Saramago que murmuraba en su asiento «la falta de profesionalismo», «las artes de histrión» y «los castillos de aire» de su colega, con los que mantenía complacidos a sus juveniles escuchas. Yo me encontraba a espaldas del futuro premio Nobel y oía sus frasecitas de inve-

terado gruñón, incluso el rechinar de sus dientes me llegaba al oído. Cuando nuestro paisano recitó el célebre pasaje infernal de Francesca da Rímini, con los ojos cerrados, en impecable toscano del *trecento* y las manos alzadas como «dos palomas por el deseo llamadas», el público poseído por la actuación de Arreola ya batía palmas y lo ovacionaba de pie. Ante esa respuesta, el jalisciense se levantó de la silla, inclinó su cabeza de primer actor y dio por concluida su intervención. Los jóvenes escritores salieron disparados en busca de un autógrafo o de una foto al lado del autor de *Varia invención*. El escritor portugués miraba a la distancia el éxito del mexicano, la mandíbula apretada y el ceño fruncido. Cuando la mayoría abandonábamos el auditorio, noté que la carpeta del escritor había quedado en la mesa. Presuroso, me encaminé al presidium y la recogí con el propósito de devolvérsela a la hora de la comida. Mordido por la curiosidad, abrí la carpeta donde suponía que se encontraban las cuartillas escritas por Arreola. El encabezado de la conferencia me resultó familiar. Cuando vi el nombre del autor de *Memorial del convento* debajo de ese título, caí en cuenta que era una fotocopia de la ponencia de Saramago que los organizadores nos habían repartido un día antes. Un cuarto de siglo después del tragicómico suceso, revelo este secreto. Reconozco que, de haberlo divulgado en su momento, a no dudarlo, habría provocado el patatús al narrador lusitano mientras devoraba un montadito de jabugo. Modestamente, mérito de mi discreción, las letras portuguesas están en deuda conmigo y pudieron festejar, cinco años más tarde, el único premio a un escritor de la lengua de Camões y Pessoa concedido por la Academia Sueca ●



Anacrónicas

Cabaret Simic

● MARÍA NEGRONI

Descubrí a Charles Simic hace muchos años, cuando encontré (y traduje) su pequeño libro dedicado a Joseph Cornell. Desde entonces, no he dejado de leerlo. El sesgo disolvente de su imaginación, la irreverencia absoluta de su voz, su expresión escurridiza hacen de él una voz única dentro de la poesía norteamericana actual.

Es cierto: Simic nació en Belgrado, donde pasó su infancia, en condiciones sórdidas. Pero eso no lo transforma en un poeta europeo: él no admitiría la adscripción. Sus referencias provienen todas, sin excepción, de la cultura norteamericana a la que emigró junto a sus padres después de la Segunda Guerra Mundial. Basta medir el lugar que ocupa en su imaginario la ciudad de Nueva York. Contra ese telón de fondo, desatinado y copioso, proyectará después sus recuerdos de infancia, los teatros mágicos y sinietros del amor, las desgracias de la historia y el tiempo, registrando cada detalle, como si fuera un coleccionista de detritus (y otros fragmentos de lenguaje), un ladrón tenaz de lo que ofrece la casa urbana.

No hay, quiero decir, otro cuerpo en Simic que ese festival de imágenes para seres desahuciados que se alza en el gabi-

nete fantástico de Manhattan. No hay más gesto que esa suerte de extraña decepción feliz que se festeja sin estridencias. Como si hubiera encontrado, en una estrategia hecha de jirones, miniaturas, tonalidades callejeras y cierta mirada piadosa frente a los absurdos de la sociedad contemporánea, un modo paradójico de protegerse del orden y su crueldad, y también de rebatirlo.

Lo ha dicho él mismo en una entrevista publicada en la revista *The Paris Review* a fines de 2005: «Las ciudades europeas son como grandes escenarios de ópera. Nueva York, en cambio, siempre me pareció una suma de tinglados de feria donde, en cualquier momento y a la vuelta de cualquier esquina, podían aparecérsese la mujer barbuda, el tragacuchillos o cualquier otro personaje circense».

Más afín a James Tate, Hart Crane, Mark Strand, W. S. Merwin o James Wright (y otros integrantes del grupo Deep Image Poets) que a los poetas de la New York School of Poetry, Simic despliega una codicia material y espiritual, a la vez adictiva y propensa al extrañamiento, que todo lo trastoca. Un velatorio, una *sex-shop* o un cuarto de pensión (lo mismo da) pueden servirle de escenario para albergar las apariciones más insólitas: una esfinge que habla, un maniquí eléctrico que ilumina el deseo, una mosca neurótica que se posa en la sopa.

No se trata sólo de una combinación rara; se trata de una simbiosis paradójica entre una imaginaria inaudita y un estilo narrativo terso, aunque elíptico, donde nunca falta el humor. ¿Cómo podría faltar? El humor es indispensable en esta ecuación que busca, por medio del descaro, e incluso de la blasfemia, molestar al poder.

Ninguna intención didáctica, ningún deseo de alabar «la belleza» o de contarle al

lector cuánto se sufre. Cualquier cosa, menos la solemnidad. Porque la solemnidad está asociada a las religiones, las ideologías y demás ortodoxias del pensamiento, es decir a todo aquello que quiere reeducar al individuo, encorsetarlo, coartar su imaginación y por ende, su libertad. Simic es más explícito aún: «Una verdad separada y purgada de los placeres de la vida, en mi opinión, no vale un rábano. Hay que poner a prueba las grandes teorías y los nobles sentimientos, primero en la cocina —y después, por supuesto, en la cama». El objetivo es escribir un poema que «hasta un perro pueda entender».

No confundir. Hay aquí, es cierto, una valoración de la frescura, la torpeza y la ineptitud que pueden contagiar veracidad al poema, pero hay también una dicción sofisticada y una preferencia por lo anómalo que favorecen la desorientación y vuelven todo más conjetural. Yo hablaría de una *falsa* sencillez, un poco desopilante, que funciona precisamente porque nunca se pierde de vista la irrealidad, que, como bien sabía Hládiik, el personaje de Borges, es condición misma del arte.

Como fuere, Simic propone un juego impar: ir a lo profundo de la verdad del alma, sin abandonar jamás los desvíos, la perturbación, la *flânerie* intuitiva. Atraído él también, como Stevenson, por «el encanto de lo circunstancial», registra lo que ve su desobediencia, sin énfasis ni derroches, sin más finalidad que interrumpir la manía concatenatoria de la lógica, y reemplazar la clausura epistemológica por un banquete celebratorio de revelaciones (aparentemente) sin importancia.

Para decirlo quizá con más claridad: no hay fijezas en estos poemas de errancia. Ninguna epifanía que no aparezca calcula-

damente prostituida por la parodia ni insistencia que no acabe desarticulada.

De alguien que afirma «No existe preparación para la poesía: cuatro años de cavar tumbas con un buen libro de filosofía en el bolsillo pueden servir tanto o más que cualquier universidad» puede esperarse mucho. Al menos, no encontraremos sufrimientos viscosos ni retóricas chatas o anémicas o estériles; no habrá indigencias verbales ni optimismos higiénicos y deportivos.

¿Qué más se puede pedir?

Simic tiene, sin embargo, sus detractores. A pesar de haber recibido numerosos premios (fue, entre otras cosas, Pulitzer en poesía en 1990, y poeta laureado en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos en 2007), se lo acusa de flirtear con el surrealismo y de ser antiintelectual, dos críticas, a mi entender, incompatibles. Por lo demás, a Simic no le cabe bien ningún rótulo. Su afinidad con el surrealismo —evidente en su embeleso con la ciudad y el cine negro, y en su percepción perspicaz de los vínculos entre sexualidad, crueldad e infancia— no lo afilia por fuerza a los severos manifiestos de Breton. Mucho más cerca de Tristan Tzara, de Alfred Jarry o de Apollinaire, esta poesía inaugura su propio Cabaret Voltaire del otro lado del océano.

Como las cajas de Cornell que tanto le gustaban, sus poemas son espacios donde desplegar una experiencia estética que es también una manera de entender el mundo. Después de todo, ¿no es acaso el poema una teoría de la poesía y esta última una teoría de la realidad?

El arte —pareciera decirnos Simic— lee siempre un libro interior que habla de la ciudad del alma. Pero, en ciertas conjunciones o geografías temporales, ese libro y esa ciudad pueden coincidir y proyectar una

suerte de museo no figurativo, lleno de juguetes verbales y enigmas sensuales, y un carozo de sombra también, porque no ver es hermoso. Lo que sigue es una fiesta de perspectivas más que humanas. ●



Encrucijada

Arreola y la música

● ALFREDO SÁNCHEZ G.

A Juan José Arreola le gustaba hablar, hay quien dice que más que escribir. Hablaba acerca de todo y era, no hay dudas, erudito en muchos temas. Sus frecuentes apariciones en televisión lo testifican: disertaba largamente sobre algunas de sus pasiones, como el ajedrez, la poesía o el tenis, pero también sobre asuntos que le importaban mucho menos o que ni le gustaban, como el fútbol. Hasta llegó a ser comentarista, uno que frecuentemente se iba por las ramas, en las transmisiones de algún Mundial. «Habla con la misma suficiencia tanto de lo que conocía como de lo que le era desconocido», escribió alguna vez Emmanuel Carballo.

Se sabe que, entre lo que sí conocía, estaba la música: era melómano, aunque me parece que son pocos los textos que publicó sobre ello. Sin embargo, hay señales de que transmitió cierta información gené-

tica al respecto: sus nietos Alonso y José María son músicos destacados; Alonso Arreola es un virtuoso bajista, compositor y productor —y, además, columnista de temas musicales en *La Jornada*—, mientras que Chema se desempeña como notable baterista en proyectos como Monocordio o San Pascualito Rey, y también ha incursionado en las letras.

¿Pero qué música le gustaba en realidad a Arreola? Para saberlo, qué mejor que recurrir a quienes convivieron con él de manera cercana. Su hijo Orso me dice que el orden de sus preferencias instrumentales iba así: el violoncelo, luego el violín y después la guitarra. Respecto a este último instrumento, le fascinaba el flamenco, en especial el de Sabicas, pero no el de Paco de Lucía, y en la última etapa de su vida escuchaba con insistencia a la dinastía de Los Romero.

Durante sus muchos años en la capital del país, Arreola escuchó la XELA, la legendaria emisora dedicada a transmitir música de concierto cuyo lema era «Buena música desde la Ciudad de México», y que desapareció en 2002, cuando el concesionario, Grupo Imagen, decidió que sería más rentable transformarla en emisora deportiva.

Me dice Orso: «Le gustaba el canto gregoriano. La familia Bach era su adoración. Mozart y luego todo el romanticismo en el piano. Los grandes músicos mexicanos del siglo XX».

Por su parte, el nieto Alonso rememora las peculiaridades musicales de su abuelo: lo entusiasmaban los muchos y diversos proyectos de Jordi Savall; coincide en señalar a Bach entre los predilectos, pero añade también a Chopin y Tchaikovski. Lo recuerda escuchando apasionadamente el *cante jondo* flamenco y a directores de orquesta como Celibidache y Leonard

Bernstein. El *jazz* no lo entusiasmaba, aunque sí le agradaban las obras orquestales de Gershwin. Curioso como era, un día fabricó con sus manos un laúd renacentista y tenía una armónica cromática que acaso trataba de tocar en la intimidad. Eso sí: del rock ni hablar, nunca le entró, pero, teniendo dos nietos rockeros, los consintió a regañadientes financiándoles instrumentos: un bajo eléctrico a Alonso y un *set* de platillos para la batería de José María. En lo que sí estuvo siempre al día, me dice Alonso, es en los *gadgets* y reproductores musicales que aparecían, aunque no llegó a tener un iPod.

En cuanto a otros intereses, más ligados a lo popular, en la antología que realizó Saúl Yurkievich para el Fondo de Cultura Económica, me topé con un delicioso texto de Arreola —«Lara imaginario»— que originalmente se había publicado en 1980 en el libro *Agustín. Reencuentro con lo sentimental*, de la editorial Domés. Fue un texto por encargo, es de suponerse, pero está escrito con la gracia y la inteligencia habituales en Arreola, y nos permite acercarnos al gran compositor veracruzano de una manera muy original, con párrafos como éste:

Una de las cosas que más me importan en las músicas y letras de Agustín Lara es el enorme redoble de tambor de pasodoble que resuena en su ámbito taurino, como si de pronto el mundo fuera a acabarse, y que es el último estertor de admiración con que asistimos al trapecista que ejecuta en el circo el más difícil de los saltos mortales, ése en que quisiéramos, de una vez por todas, morirnos con él, salvando también de una vez por todas nuestra vida en un brinco de corazón...

O este otro:

Agustín Lara se dedica en los años atroces de la Revolución Cristera a rescatar las almas femeninas prostituidas dentro de los cuerpos comprados a bajo precio o por la mala. Se le llama, sin más ni más, promotor del vicio y se le acusa de propagar, como si fueran impunes, los valores malgastados del erotismo comercial. Esos de la mujer en pública subasta [...] Yo sé, y lo confieso por- que él mismo me lo dijo en una noche con-

fidencial, que en su trato con prostitutas halló algunas de las notas más puras de humanidad que le fue dado escuchar a lo largo y a lo ancho de toda su vida...

Sabemos, pues, que la música acompañó a Juan José hasta el final de sus días. Sabemos también que una envidiable musicalidad siempre estuvo presente en su prosa. No es mala idea leer a Arreola en voz alta y acaso hacerlo con alguno de los fondos musicales que lo apasionaban... ¿Lo probamos? ●

EL ORNITORRINCO TACHADO

REVISTA
DE ARTES
VISUALES

ornitorrincotachado.uaemex.mx
revista_ornitorrinco@uaemex.mx
+(52 722) 215 93 34



Desayuno Comida Cena Bar

LA CASA DE LA KARNE EN SU JUGO®

*Tradición, sabor y poesía
; A la tapatía !*

José Clemente Orozco 333 • Santa Teresita • 3825-7869



Facilidades



Reservaciones



Festejo



Factura



Menú
Infantil



Salones Privados

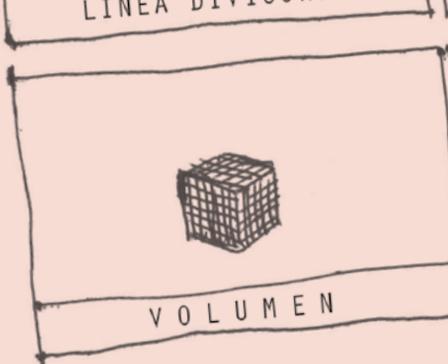
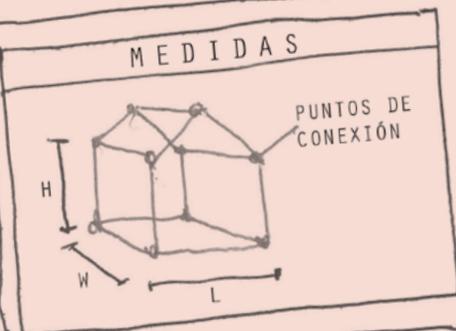
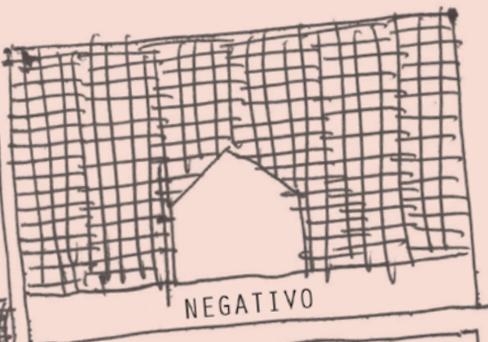


Televisión



Área de
Llevar





CHIARA CARRER
PENSAR EL ESPACIO
REFLEJOS, SUPERFICIES
Y COLORES