

INFORMATION TO USERS

This was produced from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure you of complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a round black mark it is an indication that the film inspector noticed either blurred copy because of movement during exposure, or duplicate copy. Unless we meant to delete copyrighted materials that should not have been filmed, you will find a good image of the page in the adjacent frame. If copyrighted materials were deleted you will find a target note listing the pages in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed the photographer has followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.
4. For any illustrations that cannot be reproduced satisfactorily by xerography, photographic prints can be purchased at additional cost and tipped into your xerographic copy. Requests can be made to our Dissertations Customer Services Department.
5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases we have filmed the best available copy.

University
Microfilms
International

300 N. ZEEB RD., ANN ARBOR, MI 48106

8203268

BENITEZ, JORGE

**JUAN JOSE ARREOLA: TRAYECTORIA TEMATICA Y ESTILISTICA DE
SU NARRATIVA. (SPANISH TEXT)**

City University of New York

PH.D. 1981

**University
Microfilms
International** 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

Copyright 1981

by

Benitez, Jorge

All Rights Reserved

JUAN JOSE ARREOLA:
TRAYECTORIA TEMATICA Y ESTILISTICA DE SU NARRATIVA
by
JORGE BENITEZ

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in Spanish in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University
of New York.

1981

COPYRIGHT BY
JORGE BENITEZ
1981

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

6/19/81
date

Martine Goodrich
Chairman of Examining Committee

6/18/81
date

Martin Reich
Executive Officer

Hannah E. Bergman
Adelliane
Supervisory Committee

The City University of New York

Abstract

JUAN JOSE ARREOLA:

TRAYECTORIA TEMATICA Y ESTILISTICA DE SU NARRATIVA

by

Jorge Benítez

Adviser: Professor Marlene Gottlieb

Juan José Arreola, a Mexican writer born in 1918, began to write during the decade of 1940. At this moment, the Mexican narrative had become, thematically and stylistically, somewhat hackneyed and repetitive. In spite of the efforts of different groups and the personality of very dedicated literary figures as Alfonso Reyes, Julio Torri, Agustín Yáñez and José Revueltas, the general monotony continued, as a revolving door, around the historical fact of the Mexican Revolution. Conscious of the situation, Arreola, although he was not alone in his effort, began to change the entire panorama of the Mexican narrative, particularly the short story.

Arreola was not, however, a "complete" writer from the very beginning; as many others, he is the product of an obvious intellectual and artistic evolution. His narrative can, therefore, be divided into two major stages. The first one begins in 1941 with the publication of "Un cuento

de Navidad" and ends in 1947 with "Parábola del trueque". His second and prolonged stage starts in 1949 with the publication of "El cuervero" and ends with his "Cláusulas" of 1966. After this year Arreola does not produce anything that really transcends his previous artistic work. In 1963 he published his only novel, La feria, a book that, in general, summarizes, thematically and stylistically, his literary career.

During his first stage Arreola searched for some models or styles and some literary forms which best molded the themes which permeated the spiritual and cultural atmosphere of that period. By the end of the decade of 1940 and particularly during the first lustrum of the fifties, Arreola is a different writer, a chronicler of his time communicating his world view through a variety of literary forms.

This dissertation will follow systematically the steps of Arreola the writer from his naive and, at times, overwhelming thematic idealism and certain formal timidity, to the negation, at times radical, of the most sacred values of Western civilization. It will also give an account of Arreola's elimination of certain verbosity and solemnity present in his first stage. Its main purpose will be to illuminate Arreola's work by pointing out his struggle to create a different narrative, one that finally gave him a permanent place within the development of the Mexican short story.

INDICE

ABSTRACT.....	iv
INTRODUCCION.....	1
CAPITULO	
I. TEMAS (PRIMERA EPOCA)	
A. Conceptos éticos.....	14
B. La relación hombre-mujer.....	29
C. La creación artística.....	36
II. FORMAS LITERARIAS (PRIMERA EPOCA).....	39
III. PROCEDIMIENTOS TECNICOS Y ESTILISTICOS (PRIMERA EPOCA)	
A. Técnicas.....	65
B. Estilo.....	76
1. Adjetivos, formas verbales y adverbiales.....	77
2. El ritmo.....	102
IV. TEMAS (SEGUNDA EPOCA)	
A. Las relaciones amoroso-sexuales.....	122
B. Individuo, estructuras sociales y deshumanización.....	155
C. El sentimiento de persecución.....	175
D. La institución eclesiástica.....	179
E. Arte y sociedad.....	185
V. FORMAS LITERARIAS (SEGUNDA EPOCA).....	203
VI. PROCEDIMIENTOS TECNICOS Y ESTILISTICOS (SEGUNDA EPOCA)	
A. Técnicas.....	243
B. Estilo.....	268
C. <u>Palindroma</u>	303
VII. <u>LA FERIA</u> (1963)	
A. Temas.....	314
B. Formas literarias.....	335
C. Recursos técnicos y estilísticos.....	351

1. Técnicas.....	350
2. Estilo.....	368
CONCLUSIONES.....	380
APENDICE.....	399
BIBLIOGRAFIA.....	416

Introducción

Cuando se publica el primer cuento de Juan José Arreola, enero de 1941, los narradores mexicanos dirigidos por una preocupación fundamentalmente estética constituían una minoría; Agustín Yáñez sería una honrosa excepción. "Arreola y Rulfo —afirma Antonio Alatorre— están situados cronológicamente en el comienzo de un período excepcional de la narrativa mexicana ... Basta comparar el panorama de 1944 con el de 1974. Hay ahora una abundancia y una calidad que no había hace treinta años"¹. Lo anterior no niega las valiosísimas aportaciones de cuatro grupos literarios surgidos durante las primeras tres décadas del siglo XX. En primer lugar se encuentra el Ateneo de la Juventud (1909-1910), cuyos miembros inician una de las sacudidas intelectuales y culturales más violentas que haya conocido México. De este grupo sobresalen, entre otras y de manera especial, las egregias figuras de Alfonso Reyes y Julio Torri. El primero de ellos es uno de los humanistas hispanoamericanos más importantes, por su seriedad intelectual y su permanente y serena dedicación al mundo del saber y de la cultura. Fue, además, un excelente narrador cuando tuvo tiempo para practicar este oficio: su bien construido relato "La cena", sirve como un insuperable ejemplo de ello. Julio Torri,² por su parte, es uno de los iniciadores en México, y quizá en el mundo hispanoamericano,

de la corriente literaria llamada posteriormente "literatura fantástica". De ambos escritores recibió Arreola inspiración, buenos consejos sobre el arte de narrar, obtenidos mediante la consecuente lectura de sus textos, e influencias en el manejo de lo fantástico.

A los "ateneístas" les sigue otro grupo llamado Los "colonialistas"³ (1817-1826), de donde surgieron las conocidas personalidades literarias de Francisco Monterde y Artemio Valle-Arispe. Sus trabajos fueron calificados como "quality escape literature" por el crítico norteamericano Yulan McLeod Washburn. Posteriormente, y de manera más o menos simultánea, aparecen otros dos grupos: los "estridentistas" y los "contemporáneos" (1915-1932). Este último contó con la colaboración de Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen. Como muy bien ha señalado Domingo Miliani, el movimiento estridentista aportará, aunque levemente, nuevos valores de una narrativa que seguía transitando una temática del realismo revolucionario. "Los estridentistas -continúa diciendo Miliani- quisieron escribir novela psicológica, un tanto purista, más estetizante que taladradora de su verdad propia. Así se publicaron obras como Margarita de niebla, de Jaime Torres Bodet -perteneciente a Contemporáneos, pero receptivo a la forma estridentista- y Novela como nube, de Gilberto Owen. Aún así, estos autores no llegaron a familiarizarse con las técnicas y las visiones de los novelistas que estaban abriendo otras posibilidades al mundo de la narración".⁴ Los estridentistas no fundaron, pues, la nueva novela o la nueva narrativa, si

bien es cierto que la necesidad del cambio quedaba definitivamente planteada a partir de ellos.

La labor realizada por estos grupos generacionales ayudó a variar el panorama general de la literatura mexicana de la primera mitad del siglo veinte, la cual se había caracterizado, sobre todo a partir de la publicación de Los de abajo (1916) de Mariano Azuela, por un criollismo, un indigenismo y un neorrealismo en ocasiones recalcitrantes. La década del cuarenta acoge, con no poco beneplácito, el fin de la ya algo obsoleta corriente narrativa que había girado, casi exclusivamente, en torno al hecho histórico de la Revolución Mexicana.

Arreola comienza, pues, a escribir en un período de agotamiento y vaciedad de la narrativa mexicana: Agustín Yañez y José Revueltas, dos famosos narradores del cuarenta se distinguen más en la narración larga -novela corta y novela- que en el relato corto, que es la especialidad de Juan José Arreola. De modo que el período histórico, caracterizado por el estancamiento temático y la rigidez formal, se une al talento personal de Arreola, creándose así las condiciones objetivas que lo ayudarán en la búsqueda de nuevas formas narrativas o en la reactualización de otras ya conocidas. Dichas formas servirán al propósito de expresar una nueva temática que latía en el ambiente de la época y esperaba el momento propicio para hacerse sentir. Comentando esta convergencia de talento y necesidad histórica, Linda Katz ha señalado lo siguiente: "...timing as well as talent combined to make him [Arreola] the catalyst of a new trend

towards universal themes and technical mastery in Mexican fiction"⁵ Arreola mismo ha resumido, clara y sucintamente, la situación general de la literatura mexicana de este período:

Tras haberse excedido en la afirmación nacionalista [se refiere a la literatura mexicana de las primeras cuatro décadas del siglo veinte], parece que a todos nos han entrado unas ganas feroces de no nomás ponernos al día, sino de exceder a todos aquellos que experimentan, con mayor o menor fortuna, procedimientos técnicos y estilísticos .⁶

Sus lecturas (Nietzsche, Papini, Schwob, Andreiev, Sartre, Proust, Kafka, Joyce y Gide, entre otros) unidas a su ferviente dedicación al proceso de la creación literaria, le permitieron iniciarse en las letras con cierta seguridad en el manejo del material temático, técnico y lingüístico. La afirmación anterior no excluye el hecho de una clara y ascendente evolución posterior. Dentro de aquella seguridad general hubo ciertas lagunas que Arreola tuvo que rellenar.

Esta tesis tendrá como propósito dar cuenta de la existencia de distintas etapas o momentos en la obra de Arreola. Hará hincapié en las transformaciones que sufre su quehacer literario durante un período de más o menos veinticinco años (1941-1966). Este período consta de dos grandes etapas, la última de las cuales puede a su vez subdividirse en dos momentos claramente diferenciables. Durante este período Arreola publica lo más importante y representativo de su obra. Después del año 1966, Arreola no escribe nada que verdaderamente trascienda su obra anterior.

Aunque algunos críticos han hecho mención de dichas etapas, ninguno ha tratado de sistematizar los distintos aspectos de las mismas. Casi todos los trabajos —tesis, monografías y artículos— concentran su esfuerzo en la dilucidación, en ocasiones excelente, de la temática de la obra de Arreola. Poco es lo que se ha logrado respecto a la presentación sistemática de la trayectoria estilística de su narrativa.

Algunos trabajos merecen mención especial por una u otra razón. La profesora Linda Katz, por ejemplo, ha presentado una de las mejores tesis que se hayan escrito sobre la obra de Juan José Arreola: Thematic Constants and Narrative Techniques in the Works of Juan José Arreola —Dissertation presented to the Faculty of the University of Miami, 1973. Es una de las pocas que va más allá del aspecto puramente temático para hablar, de modo sucinto, sobre los procedimientos estilísticos. Habría que señalar, no obstante, el hecho de que en dicha tesis se le da el nombre de realismo mágico a lo que verdaderamente debe llamarse literatura fantástica. Adolece también de la falta de sistematización cuando discute las distintas técnicas narrativas empleadas por Arreola: no se realiza un estudio pormenorizado de la evolución temática, técnica y formal a la que se ha venido aludiendo en esta introducción. Las objeciones anteriores no pretenden, claro está, negar el valor intrínseco de dicha investigación que, por otro lado, no se propuso en principio realizar un estudio dirigido a dilucidar los aspectos señalados en este trabajo.

6

A la anterior se suma otra tesis de considerable solidez investigativa (Satire in Three Contemporary Latin-American Short Story Writers: Rafael Arévalo Martínez, Augusto Monterroso and Juan José Arreola —Dissertation presented at the University of Illinois, Urbana-Champaign, 1972), presentada por Theda Mary Herz. En dicha tesis aparece una lista de algunas de las nuevas formas literarias empleadas por Arreola, pero le faltó hacer un estudio de aquellos cuentos en los que se realizan dichas formas literarias. La lista adolece, pues, como en el caso anterior, de la falta de sistematización cronológica. Las técnicas y las nuevas formas estudiadas aparecen de modo más o menos gratuito, faltas de una explicación detenida.⁷

Las omisiones anteriores ayudaron, sin embargo, al autor de este trabajo a concebir la idea de una tesis fundamentalmente distinta. Se vio entonces la necesidad de llevar a cabo una investigación cuya finalidad fuese el estudio sistemático de la trayectoria temática, técnica y estilística de la obra de Juan José Arreola. Hubo, no obstante, la necesidad de repetir aspectos temáticos ya tratados o expuestos en otras tesis o monografías. Nuestro estudio tiene como diferencia fundamental, aunque no única, el hecho de iluminar sistemática y cronológicamente veinte y cinco años de la narrativa de Arreola. Se evitan en esta investigación los saltos de un texto a otro o de un período a otro, sin explicación de ninguna clase. Estos "palos de ciego" han complicado la lectura de la obra de Juan José Arreola, autor a quien, en general, se lee pensando sólo en sus "apa-

7

rentes" deudas con Kafka, Borges, Julio Torri y hasta el mismo Rulfo, o se le admira hasta la exageración, sin leer ni siquiera lo más representativo de su producción.

La obra de Juan José Arreola puede dividirse en dos etapas fundamentales: los años enmarcados entre 1941 y 1948 corresponden a la primera de esas dos grandes etapas; la segunda comprende los años que van de 1949 a 1966. Esta segunda etapa, a su vez, se subdivide en dos momentos: los años comprendidos entre 1949 y 1966 marcan uno de esos momentos, interrumpido por la aparición en 1963 de la única novela que ha escrito Arreola, La feria. La primera etapa es, fundamentalmente, una búsqueda de unos modelos o estilos y de unas formas literarias portadoras de una realidad temática que permeaba el ambiente filosófico, espiritual, cultural y vital de la época. No se trataba de inventar nuevos temas, sino más bien de atrapar aquellos conocidos dentro de unas formas literarias puestas al día con las exigencias de la realidad histórica por la que atravesaba la literatura de Occidente. Durante su segunda época (1949-66), Arreola, totalmente seguro de su misión de escritor-cronista de su época, se adueña de esas formas tan intensamente buscadas, y varias veces ensayadas, durante su primera época. La década del 50 es para Arreola el momento de la consecución de aquellas formas literarias y lingüísticas, de aquellos procedimientos técnicos a los que aspiraba, y se acercaba, en los mejores momentos de su primera época. El segundo momento de esta segunda época comprende el año de la publicación de La feria (1963). Este corto período representa un aparente alto en las inten-

sas labores realizadas durante el prolongado período de los 50. Es un momento de cierto relajamiento de la tensión en la que mantenía constantemente al lector. Abandona, casi en su totalidad, la profunda ironía y el humor "negro" que caracterizaron gran parte de su obra anterior, para brindar al lector, y tal vez a sí mismo, una pieza artística que invita a la sonrisa serena, al deleite o complacencia con el apogeo de las formas literarias, o a la contemplación nostálgica de los objetos y sujetos que pueblan el mundo de La feria. Después de esta novela, Arreola regresa a la manera de contar que caracterizó los mejores momentos de la primera parte de su segunda época. No añade nada ni conceptual ni estilísticamente; continúa ensayando procedimientos ya empleados anteriormente.⁸

Esta investigación se ha ceñido, en la medida en que esto ha sido posible, a un estricto orden cronológico. La ausencia de un enfoque cronológico ha hecho posible que la mayoría de los trabajos o investigaciones en torno a la obra de Juan José Arreola, adolezca de imprecisión y de cierta desorganización estructural que, a la postre, no sirven a los propósitos de sistematización, análisis lógico e iluminación del texto característicos de toda buena crítica literaria.

Esta tesis sigue, pues, los pasos de Arreola el escritor desde lo que se considera ingenuo y, en ocasiones, agobiante idealismo temático hasta la negación, por momentos radical, de los valores más sagrados de la humanidad. Continúa explicando esa trayectoria mediante el estudio del

afán de perfección que caracteriza el primer momento de la segunda etapa. La aportación fundamental de esta investigación temática y estilística reside en el estudio intensivo y sistemático de la trayectoria temática y de los procedimientos técnicos y lingüísticos de la narrativa de Juan José Arreola. Tratará de iluminar el texto, trabajo fundamental de la crítica, mediante el acecho sistemático e intensivo del mismo. Utilizará los medios de la crítica tradicional, sin dejar de tomar en cuenta aquella parte de la "nueva" crítica accesible al autor de este trabajo investigativo. Frente a los "saltos" o desvíos de las tesis y estudios tradicionales, el camino rectilíneo, el ataque directo, la explicación del texto con el texto mismo, caracterizan y diferencian la aproximación crítica de nuestra tesis.

Para facilitar el trabajo del lector de la obra de Arreola, se ofrece a continuación una lista, en orden cronológico, de los cuentos estudiados:

<u>AÑO:</u>	<u>TITULO:</u>	<u>PRIMERA EPOCA</u>
1941	"Un cuento de Navidad"	
1942	"Hizo el bien mientras vivió", "Un pacto con el diablo"	
1943	"El silencio de Dios"	
1944	"El converso"	
1945	"Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos"	
1946	"El fraude"	
1947	"La vida privada", "Pablo", "Parábola del trueque"	

SEGUNDA EPOCA

- 1949 "El asesino", "El cuervero", "El faro", "El rinoceronte", "Eva", "Interview", "La migala", "Nabónides"
- 1950 "Apuntes de un rencoroso", "El discípulo", "El lay de Aristóteles", "La canción de Peronelle"
- 1951 "Autrui", "El condenado", "El diamante", "Elegía", "El guardagujas", "El prodigioso miligramo", "En verdad os digo", "Flor de retórica antigua", "Gravitación", "Insectiada", "Teoría de Dulcinea", "Topos"
- 1952 "Baby H.P.", "Corrido", "De balística", "El encuentro", "In memoriam", "La caverna", "Los alimentos terrestres", "Pueblerina", "Sinesio de Rodas", "Una reputación"
- 1953 "Parturient montes"
- 1954 "Una mujer amaestrada"
- 1955 "Baltasar Gérard", "El mapa de los objetos perdidos", "Flash", "Loco dolente", "Los bienes ajenos", "Luna de miel"
- 1957 "Achtung! Lebende Tiere!"
- 1959 "Aves de rapiña", "Balada", "Caballero desarmado", "El rinoceronte", "El último deseo", "Inferno V", "Informe de Liberia", "La lengua de Cervantes", "Los monos", "Metamorfosis", "Tú y yo", "Una de dos"
- 1960 "Homenaje a Otto Weininger", "La trampa", "Post Scriptum", "Telemaquia"

- 1961 "Alarma para el año 2000", "Allons voir si la
rose", "Anuncio", "De L'Osservatore"
- 1965 "Casus conscientiae"
- 1966 "Cláusulas", "De cetrería", "El rey negro",
"Homenaje a Jacobo Bachofen", "Homenaje a Remedios Varo", "La noticia", "Navideña"

Notas

¹Antonio Alatorre, "La lengua de México", copia mimeografiada de una conferencia presentada en la Universidad Autónoma de Guadalajara, 11 de marzo de 1974, 17.

²Para más información sobre las afinidades entre Juan José Arreola y Julio Torri, véanse los siguientes artículos de Serge I. Zaitzeff: a) "Julio Torri y el cuento mexicano actual", ponencia leída en la Sorbona (Paris), mayo de 1980; b) "Juan José Arreola y Julio Torri", ponencia leída en el Vllmo. Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Venecia (Italia), 25-30 de agosto de 1980.

³Para el nombre de este grupo en particular, véanse los siguientes trabajos de Enmanuel Carballo: a) 19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX (México: Empresas Editoriales, 1965), 21; b) Narrativa mexicana de hoy (México: Alianza Editorial, 1969), 14: Véanse los mismos trabajos para la esencia de los ateneístas, los contemporáneos y los estridentistas. Añádase, además, La realidad mexicana en su novela de hoy de Domingo Miliani (Caracas: Monte Avila, 1968), en especial las páginas 25-28 y 43-45.

⁴Domingo Miliani, La realidad mexicana en su novela de hoy (Caracas: Monte Avila, 1968), 44.

⁵Linda R. Katz, "Thematic Constants and Narrative Technique in the Works of Juan José Arreola", Tesis University of Miami 1973, 69.

⁶Miguel Sanchiz, "Conversación con Juan José Arreola", Revista Mexicana de Cultura, núm. 188(26 de octubre de 1952), 5.

⁷Vaya, a manera de aclaración, una nota de reconocimiento a los autores de los siguientes trabajos esclarecedores de ciertos aspectos de la narrativa de Juan José Arreola: 1) Ana María Barrenechea, "Elaboración de la 'circunstancia mexicana' en tres cuentos de Arreola", Textos hispanoamericanos: de Sarmiento a Sarduy (Caracas: Monte Avila, 1978), 235-246; 2) Theda M. Herz, "René Avilés Fabila in the Light of Juan José Arreola: A Study in Spiritual Affinity", Journal of Spanish Studies: Twentieth Century, vol. 7, núm. 2 (otoño de 1979), 147-171; 3) Read G. Gilden, "Absurdist Tech-

niques in the Short Stories of Juan José Arreola", Journal of Spanish Studies: Twentieth Century, vol., núms. 1 y 2 (Primavera y otoño de 1980), 67-77; 4) Julio Ortega, "El ritmo como elemento esencial en la prosa de Juan José Arreola", México en la Cultura, núm. 715 (2 de diciembre de 1962), 2; 5) Fern L. Ramirez, "The Narrative Art of Juan José Arreola: A Stylistic and Thematic Analysis". Tesis University of Texas, Austin 1976. A esta última autora, en colaboración con Arthur Ramirez, se le debe una mención especialísima por su excelente y monumental esfuerzo bibliográfico titulado "Hacia una bibliografía de y sobre Juan José Arreola", publicado en Revista Iberoamericana, núms. 108-109, vol. XLV (julio-diciembre de 1979), 651-667. Nuestra investigación incorpora gran parte de los hallazgos de estos estudiosos de la obra del mexicano y emprende una superación de sus miras, mediante el estudio sistemático, organizado y exhaustivo de una narrativa rica en temas, técnicas y recursos estilísticos.

⁸ Al final del capítulo VI de esta tesis se hará un pequeño paréntesis para ubicar temática y estilísticamente el último libro de Arreola, Palindroma (1971).

Capítulo I

Temas (Primera Epoca)

A- CONCEPTOS ETICOS

La actitud idealista que informará gran parte de lo que Arreola va a escribir durante su primera etapa, se observa ya en su primer relato, "Un cuento de Navidad" (1941). El protagonista encuaza su vida por el camino de los ideales más altos imaginados por el hombre (la bondad, el sentimiento religioso, el amor al prójimo y a la familia), sin detenerse a pensar si los mismos tienen razón de ser en un mundo desquiciado por la violación de éstos. El cuento trata de la lucha surgida en la conciencia de un niño de edad escolar, a raíz de una acción suya presumiblemente injusta. Su voluntad cede frente a sus compañeros de clase. Rodeado por un mar de contradicciones, remordimientos y pesadillas, intuye que no ha obrado bien, pero no es capaz de librarse del sentimiento de culpabilidad. La existencia y el alma atormentadas del niño producen resultados desastrosos: comienza a verse ya en este relato primerizo el producto de la batalla irremediabilmente perdida que deberá librar el ser idealista frente a la dura realidad de la existencia cotidiana. Arreola comparte al comienzo la actitud idealista, caracterizada, fundamentalmente, por lo que José Ortega y Gasset llamó "ontofobia": una especie de horror a la reali-

dad. La absurdidad del mundo es tal que aturde o aplasta a sus habitantes. Para evitarla, recurren al sueño; éste, claro está, los lleva a la pesadilla insoslayable, pues los conflictos fundamentales no han sido solucionados en lo más mínimo.

En su segundo relato, "Hizo el bien mientras vivió" (1942), aparecen claros ejemplos de esta ontofobia: "Antes de cerrar mis ojos a las vulgaridades del mundo y de entregarlos a la sola contemplación de la belleza, séame permitido hacer una pequeña aclaración de carácter económico"¹; "Para ver solamente la belleza hay que cerrar los ojos por completo a la realidad" (Varia invención, p. 29). El relato está dominado de principio a fin por una atmósfera totalmente idealista. He aquí, como ejemplo, algunas de las manifestaciones de su protagonista: "Me he dado cuenta de que el ideal de caballeridad que me esforzaba en alcanzar no coincide con los sentimientos puros del hombre verdadero" (Varia invención, p. 39); "Pobres leyes continuamente burladas, que han perdido ya su significado excelso y primitivo" (Varia invención, p. 40). Aunque el idealismo haya perdido gran parte de la fuerza y el prestigio que lo caracterizaron en su momento de esplendor (siglos dieciocho y diecinueve), no ha desaparecido para los protagonistas de los relatos de esta primera época. Arreola mismo ha iluminado la zona temática de esta etapa al comentar, de modo más o menos nostálgico, este cuento. Aunque no se refiere directamente al idealismo filosófico que dirige la acción de este relato, el contenido de sus declaraciones gira inevitablemente en

torno al mismo:

Es un relato de la vida provinciana que me salió del corazón. Está lleno de cursilería pueblerina. Fue un producto natural —lo puedo decir ahora que ya no soy joven— de mi nobleza adolescente, de mis creencias en la vida y el amor.²

Al tema del idealismo moral se suma el de la contradicción entre el ideal cristiano y la realización de éste. El joven soltero, protagonista de "Hizo el bien mientras vivió", deseaba ser un hombre bueno, cumpliendo con todos los preceptos de su religión: debía ser un buen jefe con sus empleados, un novio ejemplar, un excelente marido, un padre cariñoso, un padrastro comprensivo y humano y un ciudadano modelo. Su mismo carácter idealista, sumado a la poderosa fuerza de la realidad, lo obliga, sin embargo, a llevar a cabo un matrimonio para el que no se había preparado, abandonando aquél que realmente ofrecía las bases materiales sobre las que realizar sus sueños de hombre bueno. Todo se destruye frente a él: Virginia, su prometida, viuda rica, no será más la mujer humanitaria, honesta, inteligente y digna de confianza; el Sr. Gálvez añade la paternidad irresponsable a su carácter de usurero; los hijos del ex-marido de Virginia no podrán vivir bajo la protección del protagonista, tal como lo había planeado éste; la secretaria María no es tan "pura" como la pintaba su imaginación provinciana; y, finalmente, el cura, persona en quien siempre confió, se "hace de la vista larga" frente a todos los ataques a la moral cristiana, cometidos por los miembros de la comunidad religiosa. En los apuntes del protagonista correspondien-

tes al diez de noviembre (el cuento tiene la forma de un diario), aparece el siguiente trozo, en el que se pone de manifiesto su idealismo y la contradicción entre el amor cristiano y la realidad del vivir cotidiano:

Me doy cuenta de que no hace falta ser culto ni instruido para comprender por qué no existe la justicia en el mundo y por qué todos renunciamos a ejercerla. Porque para ser justo se necesita acabar muchas veces con el bienestar propio... Como yo no puedo reformar las leyes del mundo ni rehacer el corazón humano, tengo que someterme y transar. Abolir mis verdades duramente alcanzadas y devolverme al mundo por el camino de su mentira (Varia invención, p. 38).

Su tercer cuento, "Un pacto con el diablo" (1943), basado en la obra de Stephen Vincent Benet, "The Devil and Daniel Webster", es otro buen ejemplo del idealismo temático. La actitud idealista está muy bien explicada en el diálogo que sostienen el protagonista, un sastre pobre, y el diablo astuto y convincente:

Diablo: "¿Qué dice usted?"

Sastre: "Si el diablo cumple, con mayor razón debe el hombre cumplir."³

Y más adelante:

Diablo: "Perdóneme... hace un instante usted estaba de parte de Daniel."

Sastre: "Y sigo de su parte. Pero debe cumplir."

Diablo: "Usted, ¿cumpliría?" (Confabulario, p. 124).

Y finalmente:

Sastre: "Daniel debe cumplir. Yo también cumpliría"

(Confabulario, p. 125).

En cada uno de estos parlamentos se recalca la idea del cumplimiento del deber. Arreola todavía cree que la bondad

puede ejercerse sólo gracias a la puesta en práctica de la voluntad individual. Lo que importa aquí no es la acción que ejerce la sociedad sobre el ser humano y las limitaciones que dicha coerción imponen a la acción individual, ni la necesidad de contar con la colectividad, sino la actitud un tanto arrogante, por idealista, del ser humano. Dicha arrogancia o pedantería lo obligan a negar esas fuerzas, en ocasiones superpoderosas, y a vivir de espaldas a la realidad que lo rodea, lo conforma, lo limita y lo somete en no pocas ocasiones. La fe en la eficacia de la acción individual pierde a todos estos personajes, los cuales no logran, al final, convencer totalmente al lector.

En "El silencio de Dios" (1943), a pesar de estar inspirado en el idealismo y la fe judeo-cristiana, comienzan a aparecer señales de una actitud filosófica despojada de la creencia en la bondad y la honestidad del quehacer humano. La inseguridad y el caos comienzan a poblar el mundo de los personajes de Arreola a partir de este relato. El protagonista de este cuento necesita confiarse a alguien, profundamente consciente de que se dirige al vacío. Desea, sin embargo, ser un hombre bueno, aunque sabe que se balancea en un vértigo de incertidumbre. Esta actitud del personaje es producto del haber comprendido que sus "fórmulas de bondad producen siempre un resultado explosivo" (Confabulario, p. 139). Se ve obligado a reconocer que la mayoría de las veces fue bueno porque le faltaron oportunidades aceptables para ejercer la maldad. Comienza a surgir una profunda conciencia de la incapacidad humana para

trascender el caos y el absurdo con que a diario tropieza el ser social. Para capear la tormenta creada por el disfrute de la brizna de libertad que le ha sido otorgada, el protagonista pide, urgentemente, una guía, una brújula. Dios responde al llamado de una manera extremadamente insólita: "Si te sientes muy solo, busca la compañía de otras almas, y frecuéntala, pero no olvides que cada alma está especialmente construida para la soledad" (Confabulario, p. 146). Estas palabras hacen recordar otras que posteriormente hiciera famosas O. Paz en su Laberinto de la soledad (1950): "Todos los hombres, en algún momento de su vida, se sienten solos; y más: todos los hombres están solos... La soledad es el fondo último de la condición humana".⁴ Hasta aquí ambos planteamientos son casi iguales. Octavio Paz, sin embargo, da un paso al frente y añade lo siguiente: "...estamos condenados a vivir solos, pero también lo estamos a traspasar nuestra soledad y rehacer los lazos que en un pasado paradisiaco nos unían a la vida. Todos nuestros esfuerzos tienden a abolir la soledad".⁵ A pesar de toda esta incipiente negación de la fe en la voluntad individual y de la actitud idealista, este cuento no se acerca todavía a lo más característico de los relatos de la segunda etapa de Arreola. Es aún la creación típica del joven arrebatado, en cuya cabeza gira un tropel de ideas que pugnan por armonizarse en una sólida y coherente concepción del mundo y del ser.

Los primeros renglones de "El converso" (1944) son casi una continuación del diálogo entre Dios y el Hombre ini-

ciado en "El silencio de Dios". Frente a las tajantes palabras de Dios ("Escríbeme, si es que renuncias a tratar cosas desagradables"), dichas al final del relato, el protagonista de "El converso" no tiene otro remedio que continuar su trayectoria en busca de una realidad menos idealizada, una en que la fe y la esperanza estén sujetas a condiciones más objetivas. En esos primeros renglones el protagonista continúa avanzando por el camino de la pérdida de la ingenuidad y de la fe:

Entre Dios y yo todo ha quedado resuelto desde el momento en que he aceptado sus condiciones. Renuncio a mis propósitos y doy por terminadas mis labores apostólicas. El infierno no podrá ser suprimido; toda obstinación de mi parte será inútil y contraproducente (Confabulario, p. 131).

Dios ha rescatado al protagonista del infierno obligándolo esta vez a aceptar todas las condiciones del pacto. El protagonista sólo tiene reservado el risible privilegio de decir que sí. Al igual que en "El silencio de Dios", el Creador se muestra una vez más como un ser extraño, irremediabilmente distanciado del ser humano, preocupado por trivialidades y muy poco dispuesto a guiar la vida de éste por los senderos de la verdad, la autenticidad y la salvación. Enfrentado a una divinidad de tan precaria naturaleza, el protagonista no puede menos que sentirse al margen del tiempo, asistido por sus pésimas virtudes, "hablando de miedos mezquinos y haciendo galas de amor propio" (Confabulario, p. 133). Todo lo anterior lleva al protagonista a hacer las siguientes declaraciones, las cuales podrían ser la divisa de la mayoría de los protagonistas de los cuentos

del primer momento de la segunda etapa de Arreola:

Dios ha fortalecido reiteradamente mi incertidumbre y me ha soltado de sus manos sin una sola prueba palpable, con igual turbación ante los diferentes caminos que se abren a mis ojos inexpertos. La humana incapacidad ha sido cuidadosamente restaurada; lo veo todo como un sueño y no traigo ni una sola verdad como equipaje (Confabulario, p. 136).

De nuevo se hace hincapié en la incapacidad del ser para trascender la realidad que lo rodea.

A pesar de estas señales de desconfianza y desaliento, el optimismo que caracteriza al ser idealista no ha desaparecido del todo. Reaparece en "Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos" (1945), relato profundamente marcado por la creencia en el ideal del amor al trabajo llevado a cabo con esmero, entusiasmo, dedicación y honestidad. El protagonista se queja por la falta de buenos artesanos, "que no trabajen solamente para obtener el dinero de los clientes, sino para poner en práctica las sagradas leyes del trabajo" (Confabulario, p. 162). No obstante el carácter un tanto irónico de este relato, hay todavía en el mismo un manifiesto afán de confiar en la eficacia del llamado a la supuesta conciencia virtuosa del ser humano. El protagonista no se da por vencido fácilmente; por el contrario, cree tener todavía la posibilidad de ser un hombre bueno, de vivir "a la buena de Dios", aunque este ideal, al que se aferra de modo casi obsesivo, le cueste la existencia física o la paz espiritual.

Esa fe en la posibilidad de redención del hombre reaparece en "El fraude" (1946), cuyo protagonista se empeña, y

lo logra según él, en defender su honradez a toda costa. Comienza por aceptar que sus ahorros, adquiridos mediante la labor de agente de publicidad de la Compañía de estufas Prometeo, no le pertenecen. Los sentimientos de culpabilidad, en asalto cada vez más intenso, dieron al traste con las últimas defensas de su egoísmo. Movidó por un absurdo deseo de defender lo indefendible y convencido todavía del valor de las estufas Prometeo, dignamente representadas por él, decide sacrificar cuanto posee en aras de la verdad última: la validez de las estufas Prometeo y la solidez de lo que él cree su perenne honestidad. El resultado es verdaderamente desastroso; su economía se ve severamente castigada. El protagonista acaba como todo buen idealista, llevando la vida de los demás sobre las espaldas pero sintiéndose, aunque sólo sea aparentemente, cómodo y aligerado, no obstante la dificultad que representa la solidez de la existencia de los demás sobre la propia.

"La vida privada" (1947) cuenta también con una buena dosis de idealismo. Se trata ahora de un marido engañado o en vías de serlo, que desea dar sello de dignidad a la impura y desalmada versión de las supuestas relaciones amorosas entre su mujer, Teresa, y el amigo de ambos, Gilberto. El marido se consideraría satisfecho si lograra apartar de su mujer toda idea de adulterio. Su idealismo y su ingenuidad serían capaces de llevarlo, en caso necesario, a poner su mano sobre el fuego, tratando de probar la inocencia de su cónyuge y la honestidad de su amigo. Todo su calvario ha sido, sin embargo, recompensado con la calumnia, la insidia

y la maledicencia de los mortales, armas estas las más bajas, según el propio engañado. Llegaron hasta tirarle una piedra verdadera, hecho ante el cual el marido guarda su compostura de siempre, demostrando una vez más su acostumbrada paciencia. No podía ser de otro modo, pues su "rey se hallaba en una situación bastante precaria, después de la serie de jaques que presagiaban un mate inexorable" (Varia invención, p. 60). Confiesa, al fin, que ante su amor, Teresa resplandecía de una manera humana y tolerable; mientras que con Gilberto deslumbraba de modo sublime. El relato termina planteando una vez más el fracaso del ser, esta vez en el aspecto amoroso: "Mi amor, como el de casi todos, nunca llegó a trascender las paredes de nuestra casa" (Varia invención, p. 61). El esposo, aparentemente engañado, ha tomado su "vida privada" y la ha expuesto "sobre el mostrador" para que el público pueda examinarla a su antojo. Frente a toda esta situación, solicita, tal vez en vano, un desenlace especial, a la medida de las almas que forman ese triángulo amoroso, pues es harto bochornosa su "posición de estorbo y de testigo" (Varia invención, p. 65). El relato acaba con una exclamación muy propia del ser idealista que la ha lanzado: "¡Dios mío, fortalece mi espíritu en la certidumbre de que Teresa no se rebajará a tal escena!" (Varia invención, p. 66).

Esta etapa idealista termina con "Pablo" (1947). En este relato, Pablo, cajero principal de un Banco Central cualquiera, se encuentra una mañana invadido por la idea de la divinidad, la cual se había subdividido en miles de

partículas que había repartido entre los habitantes de la Tierra. Debía llegar el momento en que éstas se reunieran, dando como resultado el ser primigenio y final. A Pablo le pareció que el mundo era el producto de innumerables Pablos. Comenzó a ver a aquél con otros ojos: rendía un silencioso homenaje a cada uno de sus semejantes; veía al Creador en cada una de sus criaturas; concibió por primera vez la idea de que la maldad era "el resultado de una dosis incorrecta de virtudes, excesivas las unas, escasas las otras" (Confabulario, p. 107). No había, sin embargo, que perder la esperanza: "La humanidad es inmortal porque Dios está en ella y lo que hay en el hombre de perdurable es la eternidad misma de Dios" (Confabulario, p. 107). Pablo olvida la realidad objetiva que lo rodea, demostrándose una vez más la actitud ontofóbica que caracteriza al ser idealista. Sin embargo, tiene que conformarse con la visión del "césped y las fuentes" (Confabulario, p. 109), a pesar de que "le habría gustado ver el mar y las grandes montañas" (Confabulario, p. 109). El idealismo solo no basta para romper con las ataduras que lo ligan inexorablemente a condiciones extremadamente objetivas.

La idea de la consecución de ese ser humano ejemplar, lleno de virtudes y despojado de defectos, se veía a veces amenazada por un razonamiento contrario:

Dios podría quizás no recobrase nunca y quedar para siempre disuelto y sepultado, preso en millones de cárceles, en seres desesperados que sentían cada uno su fracción de la nostalgia de Dios y que incansablemente se unían para recobrarlo, para recobrase en él (Confabulario, p. 111).

Lo anterior es la manifestación de la duda que asalta al protagonista. Su idealismo comienza a ser amenazado por la posible existencia de una realidad contradictoria y hasta absurda. Es esa misma duda la que le hace sentir pena por el mundo que se iba quedando vacío, para poblar el interior de Pablo. Decidió entonces que el mundo viviera, devolviéndole así al mundo todo lo que le había quitado, eliminando incluso la posibilidad de la realización del ideal y hasta del ideal mismo. El suicidio acaba con las últimas huellas de idealismo. Arreola añade un toque de ironía al final del relato: aquella mañana del suicidio de Pablo, "el sol brilla con raro esplendor" (Confabulario, p. 116).

"Pablo" completa una trilogía que gira en torno al tema de Dios, la posibilidad de salvación y santidad; "El silencio de Dios" y "El converso" son los otros dos integrantes de dicha trilogía, en la que Arreola expone, a través de sus protagonistas, sus conceptos religiosos. La idea de Dios es, junto a la relación amorosa entre el hombre y la mujer, uno de los leitmotiv centrales de la primera época de la obra de Arreola. Más de una tercera parte de los cuentos que escribe durante su primera etapa, tiene que ver con uno o más aspectos del problema religioso. Hablando en torno al tema de la presencia de lo religioso en su obra, Arreola ha dicho lo siguiente: "La religión es para mí una realidad profunda. No podría vivir excomulgado; vivo en un verdadero infierno cuando no cumplo con los preceptos religiosos".⁶ Todavía no asoman las profundas y, a veces, radicales críticas a las instituciones religiosas y a la fe

ciega en general, las cuales caracterizarán la obra posterior de Arreola.

"El silencio de Dios", que inicia la trilogía es el primero de toda una serie de relatos cuyo tema central es la relación entre Dios y el hombre. El protagonista de este cuento envía una carta a Dios, tratando de convencerse a sí mismo de que alguien va a recoger su mensaje de naufrago. El texto de dicho mensaje es, sobre todo, un grito de auxilio del protagonista ("...para conducir el alma que me ha sido otorgada, pido, con la voz más urgente, un dato, un signo, una brújula", (Confabulario, p. 142). Grita en busca de una tabla de salvación, de una guía, de un antídoto sobrenatural que contrarreste el maléfico poder de ese "afable demonio" (Confabulario, p. 139), que delicadamente le sugiere maldades, inteligentemente envueltas en los pliegues de un cortejo permanente. Este afectuoso demonio sabe dar a la tentación atractivos verdaderamente insuperables, "está siempre provisto de extensas series de malos pensamientos que proyecta en la imaginación como rollos de película" (Confabulario, p. 139). Los problemas del protagonista no terminan ahí, pues comienza a ser atacado por su conciencia. Una vez enterado de que Dios observaba todos sus actos, trató de esconder los malos por rincones oscuros. Sin más remedio, los descubre cuando aparecen en la escena de su vida los intermediarios entre el Creador y el hombre. La experiencia con aquéllos no parece haber sido muy buena, por lo que decide atender él mismo sus propios problemas; hecho que sólo sirve para empeorar su ya precaria situación. La decisión final es aliarse

con el más débil, aunque juntos pierdan todas las batallas: "De todos los encuentros con el enemigo salimos irremediamente apaleados y aquí estamos, batiéndonos otra vez en retirada durante esta noche memorable" (Confabulario, p. 141). No obstante las luchas y batallas que el hombre pueda llevar a cabo, o las alianzas que pueda establecer, siempre estará condenado, siguiendo la lógica del relato, a vivir en la orilla, en la soledad, en el aislamiento, en la ignorancia, enajenado de sí mismo y de lo que considera parte suya, la divinidad. La actitud de esa divinidad podría estar resumida en las palabras escritas por Dios en contestación a la carta que enviara el protagonista, y que recibiera y leyera aquél. Este mensaje supuestamente divino anticipa en muchos aspectos la posición adoptada por Arreola en el primer momento de su segunda época: pesimismo frente a la idea del más allá y del valor del esfuerzo personal en la consecución de la paz interior y la felicidad. "Si tú tampoco puedes soportar la brizna de libertad que llevas contigo -aconseja Dios en su respuesta- cambia la posición de tu alma y sé solamente pasivo y humilde. Acepta con emoción lo que la vida ponga en tus manos y no intentes los frutos celestes; no vengas tan lejos" (Confabulario, p. 145). Es decir, que el hombre está condenado a vivir la experiencia de la no salvación, víctima de la insondable indiferencia de un Dios a quien poco le importan el dolor y el sufrimiento de un ser que piensa constantemente en la divinidad, confundido por el carácter laberíntico y caótico del mundo, de su propia ignorancia, irremediablemente marginado, hostil y misantrópico.

En "El converso", el segundo de la trilogía, se acepta desde el primer momento la inutilidad del esfuerzo humano para desterrar el mal que puebla la existencia del ser social. Todo lo que logra este esfuerzo es añadir un sufrimiento más a la ya atribulada alma del hombre: la esperanza. El converso se convence de lo anterior después de finalizar su diálogo con un Dios intransigente y frío, dotado de una imparcialidad que más bien parece falta de misericordia que afán de objetividad. El converso es obligado a rehacer su vida, algo así como un "viaje a la semilla", eliminando la retahíla de errores anotados en su lista personal. Un desmedido afán de bondad es, casi exclusivamente, el causante de dichos errores:

Y todo gracias a que yo quise vivir a la buena de Dios. Cosa sorprendente, vivir a la buena de Dios trae los peores resultados. A Dios ofende una fe ciega; pide una fe vigilante, sobrecogida. Yo aniquilé totalmente la voluntad, y por mi espíritu y por mi cuerpo transitaron libremente los instintos y las virtudes. En vez de dedicarme a clasificar, puse todas las fuerzas en la fe, para hacer de mi quietismo una llama recóndita y potente; y las acciones, las dejé al capricho de esa fuerza oscura y universal que mueve cuanto existe sobre la tierra (Confabulario, pp. 135-6).

A todo este cuadro de fracaso y miseria espiritual se suma el abandono del cual ha sido víctima el converso, quien debe decidir ahora, con pocas alternativas a su alcance, entre rehacer su vida o volver al infierno. Dios no se muestra amigable ni dispuesto a servir de guía en este menester. El hombre está solo; su lucha en busca de la cristiandad, la paz espiritual y la salvación, es sencillamente un quehacer infructuoso, el cual sólo añade más leña al fuego del infierno que vive el hombre: la ilusión o la esperanza de que exis-

ta un mundo mejor.

"Pablo" pone punto final al idealismo religioso de la primera etapa; describe a Dios como un ser incapaz de establecer comunicación con las primeras criaturas de su creación. Obligado por la propia soledad y la falta de amor de aquéllas, piensa en el hombre "como la única posibilidad de unificar su esencia con plenitud" (Confabulario, pp. 105-6). Aunque Pablo se siente lleno de la idea de la múltiple existencia de la divinidad, es asaltado por la duda. La idea de la reunificación de Dios podría estar muy lejos de concretarse en el ser primigenio que intuye su idealismo. A Pablo no le queda otra posibilidad que abandonar su concepción de la realidad y termina sus días suicidándose. Este final, tremendamente simbólico, no es otra cosa que el suicidio del Arreola creyente en la metafísica tradicional. Con él acaba la primera etapa de su obra, caracterizada, entre otras cosas, por la creencia en la posibilidad del triunfo del bien sobre el mal. Enfrentado a un Dios múltiple, esparcido y, hasta cierto punto, limitado e impotente, el hombre que hay en Pablo se ve obligado a "ejecutar" sus propias ideas y a ser su propio verdugo, eliminando así, una vez más, la posibilidad de la salvación cristiana tantas veces prometida por la tradición judeo-cristiana.

B- LA RELACION HOMBRE-MUJER

Una de las más grandes preocupaciones de Arreola, tal vez su preocupación capital, es su relación con la mujer, relación que ha invadido gran parte de lo que ha escrito y no poco de lo que ha vivido. No es raro, entonces, que en

su primer cuento largo, "Hizo el bien mientras vivió", aparezcan ya dos mujeres íntimamente relacionadas con el protagonista. Ambas son el producto directo de una concepción de la mujer cuyo ingrediente fundamental es el paternalismo filantrópico, el cual sirve sólo de pantalla ocultadora de la verdadera realidad detrás del sexismo: el desprecio radical de la mujer y, sobre todo, de su afán de existenciarse como ser humano libre. Los protagonistas arreoceanos, como don Quijote, huyen de la mujer concreta para intentar una relación ideal y, por tal razón, apócrifa, con una mujer inexistente e irreal por idealizada. El idealismo que dirige las acciones de la primera etapa obliga a los personajes a responder de modo paternal, proteccionista. En sus primeros cuentos, la mujer aparece colmada de virtudes que, según el hombre, deben ser patrimonio único y exclusivo de aquélla: espiritualidad, gracia, dedicación, abnegación, paciencia, comprensión y, sobre todo, mucho amor. "Hizo el bien mientras vivió" abunda en exaltaciones sensibleras y sentimentaloides de la figura femenina. Hablando de Virginia, una de las dos mujeres presentadas en este relato, el protagonista afirma: "Sin duda esto [se refiere a la supuesta capacidad de Virginia para embellecer la realidad cotidiana y volverla interesante] revela en Virginia una alta capacidad espiritual que me es extraña por completo" (Varia invención, p. 13). Más adelante añade: "Dios la ha puesto sin duda como un ángel guardián en mi camino" (Varia invención, p. 15). Y continúa en otro lugar: "Virginia no es una persona a quien yo pueda dar protección. Más bien debo decir

que ella me protege a mí, pobre hombre solitario" (Varia invención, p. 24). Independientemente de los adjetivos utilizados para describirla o los epítetos usados para evocarla, la mujer sigue siendo un ser distante, vaporoso, extraño, inabordable, jamás "presencia" real. Atraviesa esta literatura sólo como una posibilidad del ser, un acariciable, por hermoso, proyecto utópico. Esta concepción identifica a la mujer con el espíritu; la colma de bienes "espirituales", mientras la despoja de la más elemental concretez, robándole toda posibilidad de existenciarse, de crearse su propia Historia (con letra mayúscula). Esta espiritualidad la convierte en un mero punto de partida, en un reflejo, en irrealidad permanente, en telón de fondo de un escenario ocupado totalmente por el hombre.

La actitud condescendiente y paternalista del protagonista se hace mucho más clara al hablar de una secretaria, María, a quien da trabajo en su oficina: "Es una muchacha muy seria y proviene de familia honorable" (Varia invención, p. 20). Más adelante añade: "La señorita María aparenta por lo menos cinco años más de los que tiene. Es triste contemplar su cara, marchita antes de tiempo. Sus ojos afiebrados dan cuenta de las noches pasadas en la costura. ¡Si hasta podría perderlos!" (Varia invención, p. 21). Y finalmente: "La señorita María ha resultado una excelente secretaria" (Varia invención, p. 22). La opinión del protagonista sobre la primera de estas dos mujeres cambia al final del relato. Descubre (luego confiesa que antes de tal descubrimiento jamás se hubiera atrevido a considerarla capaz de poseer de-

fectos) que Virginia no es tan angelical como señalaran las apariencias. Su actitud hacia ésta sigue siendo la misma, pues después de todo está dispuesto a casarse con ella; su juicio en contra de la novia no es lapidario, a pesar de que supo que se trataba de una persona falta de discreción y ligera de juicio. Supo que Virginia estaba enterada de la situación apremiante por la que atravesaban los tres hijos ilegítimos de su ex-marido, y que no hacía nada para remediar dicha situación. Pese a todo lo anterior, sigue considerándola un ser virtuoso. De la misma manera reacciona frente a los problemas de María, su secretaria: sabe "que la fatalidad, el amor y la miseria, no bastan para disculpar a una mujer que ha perdido su pureza" (Varia invención, p.37), pero realiza un matrimonio precipitado con ella. Sólo le bastó saber que alguien se acogía a su "protección" en el más duro trance de su existencia. Momentos como los señalados en el relato anterior, todos ellos repletos de buena fe, cursilería provinciana, ingenuidad conceptual y paternalismo, no se repetirán a menudo en la obra de Arreola, sobre todo cuando ésta rebasa los límites de su primera etapa (con la excepción de algunos momentos de La feria).

En "Un pacto con el diablo" (1942) aparece otra pareja en la que la compañera se desborda en abnegación, sonrisa, paciencia, sumisión y amor a su compañero. No se plantean todavía los elementos fundamentales de la lucha entre los sexos que tanto movió la pluma de Arreola durante su segunda etapa. "El fraude" cuenta con un final sorpresivo en el que el protagonista es premiado con la felicidad de una mujer y

unos hijos que borran con sus rostros claros el fantasma del ex-jefe de su padre. Todavía tiene ánimos suficientes para lanzar la siguiente exclamación, no del todo despojada de ironía: "Bajo la carga, me siento caminar con pies ligeros, no obstante mis cuarenta años cumplidos" (Varia invención, p. 74).

"La vida privada" (1947) y "Parábola del trueque" (1947), anuncian ya, sin salirse aún del marco del idealismo y de la ingenuidad, el cambio de visión en torno a la relación hombre-mujer. Comienzan a presentarse los síntomas de la enfermedad que abate a todas las parejas posteriores en la obra de Arreola: la incomunicación entre los amantes, el tedio, el aburrimiento, la náusea, la hipocresía y la infidelidad conyugal. En el primero de estos dos relatos, el protagonista se enfrenta de manera idealista a la posible "traición" de su esposa. Sigue pensando en la virtud de ella y en la caballerosidad del amigo "traidor". Se llama a sí mismo víctima "sólo por seguir la opinión general" (Varia invención, p. 52); en el fondo de su conciencia existe la certeza de que los tres están condenados a ser el objeto de la maldicencia y de la incomprensión de los demás. Mientras continúa su lucha por salvar la honra de su mujer, puesta en entredicho por la opinión general, descubre que su esposa dejaba de ser suya, para convertirse en un ente ajeno, extraño a él. Piensa ahora que su mujer **jamás será** capaz de volver a su "pequeña, sencilla y dulce realidad de antes" (Varia invención, p. 61). Confiesa entonces que es un artista mediocrementemente dotado para el amor. Este aspecto de la rela-

ción hombre-mujer no se había planteado en ninguno de los cuentos anteriores (a excepción, quizá, de "Hizo el bien mientras vivió"); en ellos la felicidad, la paz, la perfección, las virtudes y el amor, caracterizaban las relaciones amorosas. No solamente el marido está mediocrementemente dotado para la vida conyugal, sino que su mujer es, aún en las labores domésticas -sirviendo la mesa, remendando la ropa o con la escoba en la mano-, "un ser superior al que no se puede acceder por parte alguna" (Varia invención, p. 62). El relato termina con un párrafo profético:

Todo se ha acabado tal vez entre nosotros, sí, Teresa, pero el telón no acaba de caer y es preciso llevar las cosas adelante a cualquier precio. Sé que la vida te ha puesto en una penosa circunstancia. Te sientes tal vez como una actriz abandonada al público en un escenario sin puertas. Ya no hay versos que decir y no puedes escuchar a ningún apuntador. Sin embargo, la sociedad espera, se impacienta y se dedica a inventar historias en contra de tu virtud. He aquí, Teresa, una buena ocasión para que te pongas a improvisar (Varia invención, p. 66).

La verdad es que ni Teresa ni Arreola tendrán la oportunidad de improvisar nada más en torno a las relaciones amoroso-conyugales. Después de esto no podrá volverse atrás: ni los cónyuges, ni los amantes en general, tendrán más remedio que lanzarse a una batalla campal, de la cual saldrán ambos muy mal parados y peor equipados, humanamente hablando. Esa batalla que se vislumbra ya en el relato anterior, se hace más patente en "Parábola del trueque", cuento que podría muy bien ser una justa anticipación de "Anuncio" (1961). La mujer comienza a ser vista como un objeto sexual, capaz de ser cambiado en el momento en que envejezca. El comerciante del relato llega a un pueblo cualquiera, dispuesto a cambiar

esposas nuevas por viejas. Se había preparado muy bien para dicha aventura, haciendo algunas reparaciones sencillas a sus mujeres o dándoles un baño de oro bajísimo. Luego se sabrá, para desgracia de los maridos "valientes", que las esposas recién adquiridas "lejos de ser nuevas, eran de segunda, de tercera, de sabe Dios cuántas manos" (Confabulario, p. 120). Los maridos que se atrevieron a realizar la transacción, recibieron a cambio una "flamante" mujer de veinticuatro quilates, acompañada de un certificado de garantía y pruebas de calidad. El narrador de este cuento no cambió la suya, aunque ganas no le faltaron. La noche del día en que se efectuó el canje, el narrador y su mujer durmieron aislados y silenciosos, haciendo "un papel de convidados de piedra" (Confabulario, p. 118). Vivieron desde entonces en una "pequeña isla desierta, rodeados por la felicidad tempestuosa" (Confabulario, p. 118). La mujer del narrador jamás perdonó a éste el no haberla cambiado, ni siquiera después de enterarse del fraude del que fueron víctima los maridos canjeadores. La esposa, conocedora de la psicología de su marido, estaba profundamente consciente de que éste no la había cambiado por cobarde. A partir de este incidente, los cónyuges vivirán en una "isla verdadera, rodeada de soledad por todas partes" (Confabulario, p. 121). Aquí termina la idealización de la mujer y de las relaciones amorosas; se pierde la fe en las buenas costumbres y en las virtudes; ha desaparecido la ingenuidad que caracterizó gran parte de la atmósfera de los cuentos de esta primera etapa.

C- LA CREACION ARTISTICA

No aparecen en esta primera etapa considerables planteamientos estéticos, hecha la excepción, quizá, de ciertas alusiones a algunos aspectos de la creación artística vertidos en cuatro de estos relatos. Una de estas alusiones aparece en el comentario del narrador en torno a la capacidad de embellecer la realidad que posee la lengua de la Virginia de "Hizo el bien mientras vivió". Sirve también de ejemplo de una ligera conciencia artística este otro párrafo de "El silencio de Dios":

Por lo demás, mi carta va escrita con palabras. Material evidentemente humano, mi intervención no deja en ella rastro; acostumbrado al manejo de cosas más espaciales, estos pequeños signos, resbaladizos como guijarros, resultan poco adecuados para mí. Para expresarme adecuadamente, debería emplear un lenguaje condicionado a mi sustancia. Pero volveríamos a nuestras eternas posiciones y tú quedarías sin entenderme (Confabulario, pp. 143-144).

Se recalcan aquí tres aspectos del lenguaje: su pequeñez comparada con la infinita grandeza de un posible lenguaje cósmico; el carácter escurridizo, huidizo, del lenguaje humano; las limitaciones de este lenguaje para expresar lo inefable, limitaciones que se convierten en tortura permanente para el escritor. En "Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos", se encuentra un comentario alusivo a la falta de buenos artesanos: "Nos hacen falta buenos artesanos, que vuelvan a ser los de antes, que no trabajen solamente para obtener el dinero de los clientes, sino para poner en práctica las sagradas leyes del trabajo. Esas leyes que han quedado irremediablemente burladas en mis zapatos" (Con-

fabulario, p. 162). No hay duda de que ésta es una ligera alusión a la artesanía del lenguaje que Arreola buscaba y que logra en los mejores momentos de su segunda época. "La vida privada" cuenta también con otra alusión al arte o al artista: "Si es cierto que cada enamorado labra y decora el alma de su amante, debo confesar que para el amor soy un artista mediocrementemente dotado" (Varia invención, p. 61). Es una alusión clara al carácter embellecedor y refinatorio del proceso artístico.

Esta escasez de referencias al arte y, sobre todo, al proceso creador, tiene su explicación lógica o por lo menos entendible: Arreola está viviendo en estos momentos una etapa de aprendizaje. Su preocupación mayor ahora es escribir; no hay tiempo para reflexionar sobre el proceso mismo y sus complejidades. Esto vendrá más tarde, cuando, ya seguro de sí mismo, sienta la necesidad de expresarse en torno a su propia obra y al arte en general. Todavía no ha sido atacado por ese sentimiento de nulidad para la creación, el cual sí tomará forma en número considerable de relatos de la segunda época. Su primera etapa, y más particularmente el final de la misma, registra una toma de conciencia del fracaso del ser social y del ser humano-amoroso, pero la conciencia del fracaso del creador y de la creación misma llegará más adelante.

Notas

¹Juan José Arreola, Varia invención (México: Joaguin Mortiz, 1971), 16. (En adelante mencionaremos sólo el título de la colección y la página a la que pertenece la cita, ambos datos entre paréntesis.)

²Enmanuel Carballo, "Conversaciones con Juan José Arreola", La Cultura en México, núm. 10 (25 de abril de 1962), II.

³Juan José Arreola, Confabulario (México: Joaguin Mortiz, 1971), 123. (En adelante mencionaremos sólo el título de la colección y el número de la página a la que pertenece la cita, ambos datos entre paréntesis.)

⁴Octavio Paz, El laberinto de la soledad (México: Fondo de Cultura Económica, 1972), 175.

⁵Paz, p. 175.

⁶Fernando Díez de Urdanivia, "En busca del Arreola perdido", El Gallo Ilustrado (7 de noviembre de 1971), 5.

Capítulo II

Formas Literarias (Primera Epoca)

Antes de iniciar propiamente este capítulo, convendría hacer algunas observaciones generales en torno a la validez, rigidez o flexibilidad de los géneros literarios. No se trata de solucionar la cuestión, sino de estar de acuerdo con los críticos que han adoptado una posición intermedia (conciliadora, menos intransigente, más amplia) en torno a la veracidad o exclusividad de los géneros literarios.

Como muy bien ha señalado el crítico y poeta brasileño Haroldo de Campos en su ensayo "Superación de los lenguajes exclusivos", el afán de encasillar la obra literaria es resultado directo de la concepción reglamentadora y normativa del lenguaje. Dicha concepción se hizo ley a partir del clasicismo diociesesco, uno de los hechos que sentaron las bases objetivas para la enérgica revolución romántica. En Hispanoamérica ese ataque iniciado por los románticos desembocó en la ruptura definitiva con el exclusivismo de los géneros literarios, realizada por el modernismo. "A pesar de sus cisnes y góndolas -afirma Haroldo de Campos-, dieron [los modernistas] al verso español una flexibilidad y una familiaridad que jamás fue vulgar y que había de prestarse admirablemente a las tendencias de la poesía contemporánea: el amor por la imagen insólita y el prosaísmo poético"¹.

El siglo veinte asiste, pues, a la eclosión vertiginosa del concepto tradicional que sobre los géneros abrigaba la mayoría de los críticos. Aquéllos son vistos, en la poética moderna, como instrumentos operacionales, descriptivos, dotados de relatividad histórica y faltos de una finalidad limitadora de las libres manifestaciones o innovaciones textuales. Se disuelve la idea de géneros "como categoría impositiva, se relativiza también, concomitantemente, la noción de un lenguaje que le sería exclusivo, que le serviría de atributo distintivo".²

Huelga añadir que la mayoría de los mejores exponentes de la literatura contemporánea (narradores, poetas, dramaturgos y ensayistas) ha cuestionado y, en ocasiones, combatido fervorosamente la absoluta validez de los géneros. La pujanza y el capricho creadores parecen ser las únicas normas vigentes en buena parte de la producción literaria actual. Esa corriente "antigenérica" toma impulso a partir de los años veinte; aunque, como ha sido señalado, sus raíces haya que buscarlas en los románticos del diecinueve, sobre todo en aquéllos que de Campos llama "intrínsecos": Poe, Novalis, Nerval y Baudelaire. Ellos "hicieron de la estética de su poesía una estética de ruptura y consiguieron llevar su dissentimiento respecto al código de posibilidades de la retórica clásica hasta la materialidad misma de su lenguaje".³

Sin olvidar que toda obra de arte es "invención" que supone "construcción", "forma", es justo hacer hincapié sobre el carácter instrumental y provisional de los géneros, aunque no constituyen un fin en sí mismos. "El género re-

presenta -señalan Wellek y Warren- , por así decir, una suma de artificios estéticos a disposición del escritor y ya inteligibles para el lector. El buen escritor se acomoda en parte al género, y en parte lo distiende".⁴ Existe, pues, la necesidad de aceptar la legitimidad de los géneros, reconociendo, claro está, sus límites. "Los géneros, -dice Delfín Leocadio Garasa- son legítimos en tanto se atengan a su papel instrumental, en cuanto se les considere medios y no fines".⁵ Hay que admitir, sin embargo, e independientemente de todo lo que pueda afirmarse en favor de la libertad de elección e invención del escritor, que toda obra literaria, aun la aparentemente más desarticulada, responde a un modelo de construcción, a un orden, aunque éste "surja de las ruinas y despojos de todos los órdenes por ella arrasados".⁶ Las estructuras genéricas, insinuadas o coercitivas, aceptadas o combatidas, no surgen espontáneamente del propio proceso creador; son el resultado, más bien, de una lucha entre dos fuerzas contrarias. Por un lado se registra la presencia de ciertas convenciones flexibles en tanto y cuanto se adapten a las exigencias de la realidad de la experiencia poética; por otro lado, la tendencia de esas mismas convenciones a convertirse en moldes vacíos, en estructuras "enajenadas", faltas de todo contacto con lo que desean apresar: la vivencia del creador. La ruptura con los moldes genéricos tradicionales no supone, por lo tanto, la eliminación arbitraria de los modelos antiguos, sino la puesta al día de aquellos que el uso y las nuevas necesidades de expresión han vuelto inadecuados y hasta obsoletos.

Supone, además, la incorporación de nuevos moldes o formas que respondan con esmero a las nuevas concepciones de la realidad y de su relación directa con el arte. "Liberarse de la opresión de los géneros -señala Noé Jitrik- es tal vez una fatalidad que nadie ha decidido, pero, sea como fuere, significa la posibilidad de recuperar una libertad sin la cual, por otra parte, la escritura es repetición".⁷

A la luz de estas consideraciones y tomando en cuenta el proceso particular de la narrativa de Juan José Arreola, crece en importancia el extraordinario esfuerzo sintetizador que orienta la esencia de la definición genérica realizada por Delfín Leocadio Garasa:

...un género literario es una entidad viva, que se desarrolla por su propio impulso, sujeto a un incesante "devenir", una entidad en que convergen cambiantes motivaciones creadoras y, por lo tanto, su connotación, si bien no tiene por qué perder coherente continuidad, tampoco puede cristalizarse en términos inmutables, cuya validez trascienda los límites de lo histórico.⁸

Durante el largo trayecto de la historia de la literatura y del arte occidentales, se han registrado dos tendencias fundamentales respecto a los modelos o formas genéricas. Aparece, por un lado, una enorme constelación de imitadores, manos reproductoras de formas que en su momento constituyeron tal vez audaces innovaciones. La segunda tendencia comprende la existencia de un pequeño, pero selecto, grupo de renovadores que adoptan aquellas formas, otrora valiosísimas, para modificarlas inyectándoles nueva savia, simplificándolas o volviéndolas más complejas, auténticamente motivados por la urgencia de nuevas exigencias expre-

sivas. A este último grupo pertenece el temple de Juan José Arreola. Desde el inicio de su carrera literaria comienza a luchar con los modelos o estilos manejados por los grandes maestros de la literatura occidental, en busca de unas formas "personales", capaces de aceptar sus vivencias y transmitir las cambiadas al lector. Su trayectoria literaria se inicia con un relato de corte fantástico, "Un cuento de Navidad". Si se compara éste con "Un pacto con el diablo" o "El guardagujas", resalta, a la vista del lector avisado, cierta torpeza en el manejo de lo fantástico en el primero, dificultad que desaparece en los últimos dos relatos.

Sin dejar de señalar la importancia y validez de las distintas formas literarias empleadas por Arreola durante su primera etapa, es necesario recalcar la trascendencia de lo fantástico en su obra total. Se aprovecha, pues, la oportunidad que brinda este primer relato para elaborar un análisis adecuado del carácter fantástico de algunos de los cuentos de Arreola. El esfuerzo, que podría parecer un tanto exagerado, tiene sólo el propósito de hacer justicia al autor de "El guardagujas".

Críticos como Linda Katz y Theda M. Herz, se empeñan en usar el término "realismo mágico" para referirse a lo que, estudiado a la luz de nuevos enfoques, no es otra cosa que literatura fantástica. Hay, por otro lado, un grupo considerable de autores que señalan de inmediato el carácter fantástico de gran parte de la obra de Arreola, descartando u obviando al mismo tiempo la idea de realismo mágico. "He recorrido acuciosamente -dice Jorge Arturo Ojeda- la obra de

Arreola y no he encontrado literatura mágica".⁹ Algunos llegan a hacer afirmaciones un tanto exageradas: "Arreola y lo fantástico -afirma René Rebetez- son sinónimos, sino en La feria, indudablemente en Confabulario total".¹⁰

Luis Leal en su Historia del cuento hispanoamericano reserva un espacio dentro del apartado "Expresionismo y realismo mágico", para colocar a Arreola bajo el inciso A, "El cuento fantástico". Ninguno de ellos, sin embargo, ha estudiado sistemáticamente la obra de Arreola, tomando en cuenta los últimos conceptos sobre lo que debe caracterizar la literatura fantástica propiamente dicha. Pasan por alto, ya sea por desconocimiento o por confusión, los planteamientos al respecto hechos por críticos de la talla de Tzvetan Todorov en su libro Introducción a la literatura fantástica, o Ana María Barrenechea, en su "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica".

"Lo fantástico -dice Todorov- es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural".¹¹ La importancia de esta vacilación ha sido subrayada por la mayoría de los entendidos en la materia. La seguridad de una u otra realidad elimina la posibilidad de lo fantástico. Hablando todavía sobre la necesidad de que el autor fantástico cree en su texto esa vacilación, Todorov afirma lo siguiente: "Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico".¹² Se trata, incluso, de una vacilación contagiosa,

experimentada por el escritor, el protagonista y el lector. El protagonista vive tan intensamente esa inseguridad que la transmite al lector, convirtiéndolo en víctima del efecto fantástico. Es a su vez parte integrante del texto. Esa inestabilidad, ese no conocer la tierra que se pisa, es fundamental para la creación de la atmósfera de lo fantástico. La certeza sobre uno de los dos extremos daría al traste con la sensación de misterio, de lo sobrenatural, pues "tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarán fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación".¹³

Más adelante Todorov señala tres condiciones primordiales que exige lo fantástico. La primera plantea la necesidad de que el lector considere el mundo de los personajes como una entidad real y vacile entre una explicación natural y una sobrenatural de los hechos presentados en el relato. La segunda condición exige que la vacilación experimentada por el personaje sea también sentida por el lector; "de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo, la vacilación está representada".¹⁴ Finalmente, el lector deberá tomar una determinada actitud frente al texto, eliminando la posibilidad de una lectura alegórica o poética. Esta última afirmación de Todorov necesita de cierta matización, pues como muy bien ha señalado Ana María Barrenechea, puede ser que, en ciertas ocasiones, "lo alegórico refuerce el nivel literal fantástico en lugar de debilitarlo, porque el contenido alegórico de la literatura contemporánea es a menudo el sin sentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica o irreal."¹⁵

Por otro lado, no puede negarse, de manera tajante, el peculiar carácter poético de un crecido número de textos fantásticos, desde los del decimonónico Edgar Allan Poe hasta los más actuales de Borges, Bioy Casares, Rulfo, Arreola, entre otros. El mismo Manuel Pedro González, que no observa con buenos ojos la literatura fantástica producida en América Latina, reconoce la necesidad de lo poético en ella. Según él, para que la obra de literatura fantástica alcance la genialidad, debe poseer estos tres elementos: "una excepcional imaginación creadora, un alto don poético y una actitud seria y desinteresada frente al tema".¹⁶ René Rebetez es, sin duda, la persona que mejor dilucida la cuestión de la profunda relación entre lo poético y lo fantástico. "La poesía pura -dice Rebetez- es lo fantástico en su estado natural. La imaginación poética no tiene por qué respetar ninguna lógica, como no sea la de su propio vuelo; remonta por encima de todas las leyes fabricadas por la razón hasta ese estadio de lo más que humano, donde el hombre se vincula a lo más profundo de su esencia. Opera a nivel del inconsciente, de la razón trascendida y allí lo poético y lo fantástico -como en Poe- conforman la misma naturaleza oculta de las cosas".¹⁷

Ana María Barrenechea vuelve sobre el concepto de literatura fantástica, esta vez para afirmar, en excelente intento definitorio, que "la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del

orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden del texto en forma explícita o implícita".¹⁸ Barrenechea termina este intento de definición hablando de dos diferentes tipos de literatura fantástica: todo lo narrado entra en el orden de lo natural o lo no-natural, o se mezclan ambos mundos.

Para completar esta pequeña introducción habría que añadirle algunos comentarios sobre la esencia del realismo mágico, los cuales ayudarán a evitar la confusión a la que se presta el uso del término. "Si algo podemos sacar en limpio de la accidentada historia del realismo mágico en Hispanoamérica -afirma Roberto González Echevarría- es que se trata de un esfuerzo por explicar una narrativa que, sin entrar por el momento en mayor detalle, podemos considerar fantástica".¹⁹ Gran parte de la crítica hispanoamericana ha usado estos dos términos indistintamente, creando en el lector esa confusión a la que alude González Echevarría en su artículo sobre el aspecto supuestamente "realista-mágico" de la obra de Alejo Carpentier. Angel Flores, víctima también de esta confusión, dice, entre otras cosas, que en el realismo mágico el tiempo ocurre en una especie de fluidez intemporal, y lo irreal acaece como parte de la realidad. Para Flores, el escritor mágico-realista se apega a la realidad para evitar que la narración tome el sendero de los cuentos de hadas. La narración sigue pasos bien previstos, de intensidad creciente. Esta corriente artística se caracteriza por la mezcla de realismo y fantasía. El lector se ve así manejado por un influjo intemporal, lan-

zado a lo inconcebible y abrumado por un suspenso dramático. Si se comparan detenidamente estas afirmaciones de Flores, se nota la coincidencia muy marcada con las definiciones de lo fantástico discutidas más arriba.

Luis Leal, por su parte, se acerca mucho más a los planteamientos de Todorov y de Barrenechea, aunque no abandona por completo el concepto de realismo mágico. Dice que el realismo mágico "no puede ser identificado ni con la literatura fantástica ni con la literatura psicológica pero tampoco con el surrealismo o la literatura hermética...El realismo mágico es, más que nada, una actitud frente a la realidad..."²⁰ Afirma, más adelante, que lo que preocupa al realismo mágico no es la creación de un mundo imaginario ni la inserción en lo cotidiano, sino "el descubrimiento de la misteriosa relación que existe entre el hombre y su circunstancia".²¹

Lucila Inés Mena, conocedora, a diferencia de los demás, de la obra de Todorov, establece una clara diferencia entre realismo mágico y literatura fantástica. En el primero, afirma Mena, "el elemento de duda y sorpresa desaparece completamente, y el lector se sumerge dentro de un mundo que absorbe lo sobrenatural, lo extraño y lo sorprendente dentro del fluir normal de sus leyes naturales".²² En el realismo mágico, pues, lo sobrenatural, lo misterioso, lo maravilloso no entran en conflicto con la realidad que rodea al personaje o con la realidad interior de éste, sino que la complementan: realismo mágico y literatura fantástica son, definitivamente, términos excluyentes.

Las siguientes afirmaciones del crítico español Javier

Martínez Palacio, hechas en ocasión de comentar la personalidad de Juan José Arreola, podrían servir de excelente introducción al estudio del carácter fantástico de gran parte de su producción:

La enfermedad, que lo acompaña fiel desde los cuatro años, le familiariza con las alucinaciones, las figuras fantasmales. De niño se echa de la cama para palparlas. De mayor, los fantasmas le visitan cuando está postrado; Arreola, siempre cortés, se incorpora en el lecho y les da la mano; un día le sorprende la esposa; él dice: 'Sé que son fantasmas, pero si me dan la mano...'.²³

Este intento de síntesis biográfico-espiritual casi novelesca, está muy cerca de la verdad, pues el aspecto físico de Arreola (extremadamente delgado, de andar sigiloso y rápido, algo encorvado, cabellos sueltos y ojos brillantes) crea en torno a sí ese aire de misterio que tantas veces aparece en su obra. Ha pasado la mayor parte de su vida bregando con sus fantasmas interiores y con los que le han proporcionado la cultura en general y la literatura en particular. Toda esta realidad, ayudada por su poderosa imaginación, le ha servido para fusionar magistralmente lo imposible con lo posible, creando una suerte de mosaico donde lo creíble y lo increíble se dan la mano y se confunden en una especie de fantasía poética.

En "Un sueño de Navidad", Jorge, el protagonista, se va a la cama, la víspera de Navidad, acosado por una serie de remordimientos. En la escuela había golpeado a Julián su compañero de clase. "Sintió -dice el narrador del relato- que la oscuridad lo llevaba muy lejos, lo aislaba, lo dejaba en lugar desierto donde ya nadie podría escucharle.

Cerró los ojos. Entonces vio la cara de Julián, con los ojos llenos de lágrimas y la mancha roja en la mejilla. ...Ya no pudo dormirse".²⁴ Según el narrador, el insomnio se apodera del protagonista, haciéndolo repasar, de manera caótica y desordenada, los acontecimientos del día. Entre ellos aparecen los rostros de sus compañeros, esta vez monstruosos. Jorge soñó con una serie de regalos, entre los cuales había uno que deseaba alcanzar, un barco rojo con velas blancas. Quiso apoderarse de él, pero sus manos no le respondían, inmóviles, entumecidas. Julián, por el contrario, sí pudo alcanzar el codiciado juguete. Abatido por un sentimiento de inutilidad, Jorge profirió un grito que lo despertó. "Temblando -dice el narrador- apartaba con sus manos pedazos de sueño, y palpaba la realidad con torpeza...Se deslumbraba. Distinguió un tren, cajas de dulces, y luego, sorprendido, un barco rojo con velas blancas".²⁵ Como ha sido señalado al comienzo de este capítulo, los procedimientos que llevan a la creación del efecto fantástico en este relato son un tanto obvios, cuando no torpes. Se insinúan demasiado detalles relacionados con el insomnio, el sueño y la pesadilla del protagonista. Sin embargo, aparece ya el deslumbramiento, la perplejidad y la duda del protagonista frente a la realidad "real", una vez que ésta ha sido comparada con la "soñada". Al final, también el lector duda y se pregunta si lo narrado lo vivió en la realidad el protagonista o si sencillamente lo soñó. Un elemento muy real, el barco rojo con velas blancas, hace de la duda un hecho permanente. No se sabe con certeza si el

protagonista acomodó los hechos de la realidad -el árbol de Navidad, los juguetes al pie de éste, los acontecimientos del día- al sueño que acababa de terminar, o si se trata sólo de un sueño-vigilia en el que se juega, entre dormido y despierto, con elementos de ambos mundos, el del soñador y el del desvelado o insomne. Para develar el misterio, el lector cuenta con muy pocas claves, pues el autor se ha encargado de que lo contrario no suceda. Aunque Arreola no se lo propusiera, creó un breve relato de corte fantástico, analizado éste, claro está, a la luz de lo expuesto por Todorov y Barrenechea.

De esta primera etapa es "Un pacto con el diablo", ejemplo perfecto de cuento fantástico. Aquí el protagonista llega tarde al cinematógrafo, dentro del cual inicia un diálogo con un hombre de aspecto distinguido, que luego resultará ser el diablo. A través de dicho coloquio se irá enterando el lector de todo lo que pasa en el cuento. En la pantalla se encuentra Daniel Brown, que ha hecho un pacto con el diablo. Este último se compromete a proporcionar riquezas al primero por un período de siete años, a cambio de su alma. Aunque parezca increíble, es el diablo el que sale más mal parado de este negocio, pues el alma de Daniel Brown "no valía gran cosa en el momento en que la cedió" (Confabulario, p. 123). La personalidad de Daniel va inspirándole simpatía al protagonista. Hay ciertos detalles que ayudan a preparar la atmósfera desde la que surgirá lo sobrenatural. Mientras el narrador hablaba de dar cualquier cosa con tal de que nada le faltase a Paulina, su mujer, su

interlocutor lo interrumpe con una misteriosa interrogación: "¿Su alma?" El diálogo se extiende: el desconocido trata de convencer al protagonista de que salga de la pobreza que lo rodea. Este, turbado y algo atontado, notó "de pronto, que el rostro de aquel hombre se hacía más agudo. La luz de un letrero puesto en la pared daba a sus ojos un fulgor extraño, como fuego" (Confabulario, p. 127). El protagonista se halla frente a lo fantástico, justo frente al diablo que no se hace esperar y dice: "A estas alturas, señor mío, resulta por demás una presentación. Estoy completamente a sus órdenes" (Confabulario, p. 127). El diablo logra que el narrador acepte firmar el pacto, esto después que el segundo haya visto el final de la película. El diablo, enfadado por dicha cláusula, arremete contra Daniel Brown, llamándolo imbécil. Afirma, además, que todo lo que se veía en la pantalla era sólo un cuento más. Esto no impide, sin embargo, que el narrador vea ese final tan deseado: Daniel Brown, arrepentido, retorna a su vida de simple y pobre campesino. Después de esto y sin haber firmado el pacto, el narrador sale del cinematógrafo, abriéndose paso con violencia. Camina de prisa en dirección a su casa; luego, echa a correr. En su casa, lo esperaba Paulina, a quien le cuenta todo lo sucedido. Esta, frente a la turbación de su marido, "exclamó con festivo reproche: -¿Es posible que te hayas quedado dormido?" (Confabulario, p. 130). Estas palabras crean la base necesaria para que el marido acepte una explicación natural de los hechos, ahora supestandamente vividos por él. El lector acepta también,

aunque momentáneamente, la explicación; luego volverá, junto al protagonista, al camino de la duda. Al final del cuento, narrador y lector se preguntarán para siempre si aquellos hechos ocurrieron en la "realidad" o si fueron producto del sueño. Cuando se acostaba, el protagonista pudo ver cómo su mujer "sigilosamente, trazaba con un poco de ceniza la señal de la cruz sobre el umbral" (Confabulario, p. 130) de su casa. La duda queda ahí, latente, flotando en el aire. Dudan ambos, protagonista y lector, entre ambas explicaciones, la natural y la sobrenatural. Ninguno de ellos sabe exactamente a qué atenerse. La vacilación que exige el cuento fantástico se ha cumplido cabalmente.

La segunda forma literaria ensayada por Arreola es el diario. Su "Hizo el bien mientras vivió" -escrito en los meses de julio y agosto de 1941 y publicado en la revista Eos en 1942- tiene la forma de un diario y está inspirado en la obra del novelista francés Georges Duhamel, Diario de una aspirante a santo. El relato sigue al pie de la letra las reglas que configuran, de modo general, la forma del diario: apuntes o relación puntual de lo que ha ido sucediendo por días, o día a día, en la vida de una persona. El diario, considerado un género histórico menor, busca la verdad, la exactitud; consulta y confronta fuentes vivas o literarias; distingue entre lo fundamental y lo accesorio, para luego exponer lo primero de una manera clara y ordenada, expresando cronológicamente los hechos. En el relato de Arreola los hechos narrados comenzaron un día primero de agosto; se van sucediendo los días y los hechos, seguidos

unos detrás de otros, o a intervalos cortos o largos, hasta llegar al fin del cuento, es decir, al veinticuatro de diciembre del mismo año. El narrador-protagonista da a conocer sólo los sucesos acaecidos durante cuarenta y ocho de los ciento cuarenta y seis días enmarcados entre las dos fechas mencionadas anteriormente. Los trozos correspondientes a estos días varían entre los seis y los sesenta y tres renglones. El único trozo de esta longitud (sesenta y tres renglones) corresponde al diez de noviembre, comienza con una exclamación del autor del diario: "¡Qué día, Dios mío, qué día!" Ese día descubre que María, su secretaria, está embarazada; la consuela y decide casarse con ella, aboliendo sus verdades duramente alcanzadas y devolviéndose al mundo por el camino de la mentira. El afán de ecuanimidad u objetividad que busca el diario como género histórico se alcanza, a pesar de que proliferan juicios apurados y falsas apreciaciones de la realidad; esto, que bien podría aparecer como una falla, añade otro elemento de veracidad a la narración. La atmósfera del cuento está muy bien lograda: la subjetividad de algunos pasajes, sumada al carácter ficcional-anecdótico de la narración, confiere carácter literario al relato, alejándolo de la pura actividad del tomar apuntes aislados, característica esencial del diario común y corriente.

En "El silencio de Dios" Arreola aprovecha la epístola como tercera forma literaria. En este relato, el autor se ajusta a la definición del género epistolar: "Escrito literario, en prosa, con el que el autor, dirigiéndose a una per-

sona, real o imaginaria, comunica al público en general sus ideas, sentimientos, opiniones y afectos".²⁶ Valiéndose de la sencillez, la naturalidad y el ejercicio de la honestidad que le permite el género epistolar, Arreola plantea una serie de interrogantes de tipo religioso, discutidas en el apartado relativo a los temas de esta primera parte. Volverá a repetir la forma epistolar en "Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos". Aquí se trata, en el fondo, de una reflexión de tipo moral sobre el valor de la verdadera dedicación al trabajo. El redactor de la carta exhorta a su destinatario a que cumpla con las vilipendiadas, aunque no menos sagradas, leyes del trabajo. Como Sócrates, el que escribe habla "en zapatero" a su interlocutor, imaginario o real. Le explica de modo lógico, coherente y sencillo, la sagrada necesidad de dedicarse a la artesanía, no al comercio envilecedor y adúltero.

La confesión es otra de las formas expresivas empleadas por Arreola durante esta primera etapa. El autor mismo ha señalado el carácter confesional de su obra:

Yo por naturaleza -dice en entrevista con Mauricio de la Selva-, pertenezco al género confesional; tú me conoces y sabes que soy un hombre que siempre busca un confidente, y que muchas veces a una persona que acabo de conocer le arrojé todo el tonelaje, como un camión de volteo.²⁷

Están escritos en forma de confesión, "El converso", "El fraude" y "La vida privada", relatos en los que el autor elige de entre los hechos de su vida, o de entre los hechos que conforman la vida de un personaje, que muy bien podría ser Arreola mismo. Arreola guarda cierta re-

serva sobre los hechos no elegidos; esto último a pesar de que él mismo haya dicho: "Yo no me quiero morir sin que haya quedado oculta una sola de mis acciones".²⁸ Esta realidad acerca su confesión a la "confidencia". Sus confidencias o confesiones están situadas en un punto equidistante entre los modelos extremos, San Agustín, el más alto exponente del género, según el mismo Arreola, y François Villon, el mismo "que no pudo morir el pobrecito sin hacer su testamento burlesco y trágico".²⁹

Abundan los ejemplos del tono íntimo y sincero de la confesión en cada uno de los relatos:

Volver atrás no es cosa sencilla; se trata nada menos que de inaugurar una vida deshaciendo los errores y salvando los obstáculos de otra; y esto, para un hombre que no ha dado muestras de gran discernimiento, exige una seriedad y una consagración que Dios mismo echa de menos en mi persona (Confabulario, p. 132); La opinión de las personas interesadas en este mundo me señala como al principal de los culpables. Acreedores furiosos denuncian mis actividades al frente de la casa, hablaron de fraude y pusieron mi honradez en entredicho. Y todo esto gracias a que fui el último en saltar del barco que se hundía y porque di las órdenes finales a una tripulación en desbandada (Varia invención, p. 67); Mi relato es la última tentativa para resolver honestamente el conflicto que ha brotado en un hogar de este pueblo. El autor es por lo pronto la víctima. Resignado en tan difícil situación, pide al cielo que nadie lo sustituya en su papel, que lo dejen solo ante la incomprensión general (Varia invención, p. 52).

Esta atmósfera de confesión y hasta de súplica caracteriza la primera etapa de la obra de Arreola, pero no se limita a dicho período solamente, pues será uno de los elementos de la segunda etapa, particularmente en La feria, en la que llega a confesarse todo el pueblo.

En "Parábola del trueque", relato de corte parabólico,

como su mismo título anticipa, Arreola actualiza, sin abandonar por completo el ámbito original de la parábola, una forma literaria muy cara a casi toda la literatura oriental y posteriormente a la literatura occidental del medievo. El relato se ajusta muy bien a las exigencias del género parábólico planteadas por su definición: "Narración de un suceso fingido, del que se deduce, por semejanza o comparación, una enseñanza moral o una verdad importante".³⁰ La parábola, que a diferencia de la fábula, se vale de seres humanos, es una forma especial de alegoría que tiene como propósito fundamental lo didáctico-moral, y que se agrupa, junto a otras formas expresivas que giran en torno a un fin pedagógico-ético, dentro del gran conglomerado de la literatura gnómica. Arreola narra en el relato un suceso ficticio con el propósito de enseñar, moralizar o establecer una moraleja en torno a las relaciones amoroso-sexuales de una pareja cualquiera. La moraleja del cuento podría estar contenida en un viejo proverbio español muy popular: "Vale más pájaro en mano, que ciento volando". Podría también hallarse resumida en las siguientes palabras del narrador-protagonista, el cual agotó en vano sus pequeñas economías para comprarle adornos, perfumes, alhajas y vestidos a su iracunda mujer: "Lejos de atribuir algún mérito a mi conducta, Sofía pensaba naturalmente que yo me había quedado con ella por cobarde, pero que no me faltaron las ganas de cambiarla" (Confabulario, p. 121). Arreola utiliza, pues, la forma expresiva parábólica para plantear el deterioro que experimentan las relaciones de la pareja cuando éstas han sido, real

o imaginariamente, amenazadas por la desgracia de la infidelidad conyugal.

Arreola termina su primera etapa con una hermosa combinación de dos formas expresivas muy modernas: el cuento propiamente dicho y el ensayo de creación. "Pablo" es una de esas piezas -frecuentes en la narrativa de Arreola- que participa, de modo sorprendente, de la naturaleza del ensayo. Estas piezas carecen de una totalidad de elementos que competen estrictamente a lo imaginativo, aunque no abandonen totalmente ciertas cualidades argumentales, estructurales y dramáticas propias del cuento, sobre todo en lo relativo al desenlace. Como en el ensayo, en este cuento-ensayo se expone, sin rigor sistemático y en forma breve, pero con hondura, madurez y emoción, una interpretación personalísima del hecho divino y de la creación. El relato gira en torno a la posibilidad de que Dios esté repartido en miles de partículas, cuyo germen habría que buscar en el hombre, para, de este modo, formar de nuevo el modelo original, el cual había sido aislado, separado de su realidad primigenia. La narración comienza con una introducción propia del cuento tradicional, aunque dentro de ella aparezca ya la idea ensayística a desarrollar junto con las demás peripecias del cuento. De modo que Arreola utiliza el pretexto de la introducción de su relato para apuntar su visión personal del concepto de Dios y de las razones que motivaron a éste a crear el mundo.

El relato continúa con una descripción física y espiritual del protagonista, un ser pasivo, quieto, inmóvil. Está

solo, allí, junto a su mesa de trabajo, "perdido en la corriente del tiempo" (Confabulario, p. 106), "grano de arena en desierto infinito" (Confabulario, p. 106), incapaz de actuar y de cambiar las estructuras del mundo, que comienza a intuir en el momento en que lo devoran. Se plantea en este pasaje del texto otra idea de carácter ensayístico: la maldad es el resultado de una dosis incorrecta de virtudes, excesivas las unas, escasas las otras. El cuento desarrolla otras ideas: la humanidad esconde penosamente sus fracasos; los santos y los sabios hacen renacer la esperanza; los grandes criminales la frustran; la humanidad es inmortal porque Dios está en ella; el día en que reaparezca el ser primigenio y final, cesará el instinto de conservación y multiplicación; Dios podría no ser recobrado, quedar disuelto y sepultado para siempre, preso en millones de cárceles, en seres desesperados; el espíritu de Dios ya no se manifestaría sino en la voluntad enorme de sobrevivir. A Arreola le importa más el carácter ameno de la exposición que el rigor sistemático de ésta o su dilucidación total en el texto. No agota su tema, como frecuentemente sucede en el ensayo clásico. Dota, además, a su relato de una buena dosis de poesía, característica que, por otro lado, tampoco es totalmente ajena al ensayo. Lo que ha hecho el autor de este relato es dar un buen ejemplo del ensayo de "creación". En éste "la sensibilidad y la fantasía crean mundos ficticios que sirven de envoltura poética a la idea del autor".³¹ Arreola logra, pues, reconciliar lo aparente-

mente contradictorio, la Poesía y el discurso filosófico; "tiende un extraño puente entre el mundo de las imágenes y el de los conceptos".³²

Pocas cosas suceden en este cuento, algunas de las cuales son: la "visita" que le hizo la "gracia" a Pablo en su oficina, la salida de aquél de esta última, su paseo por una de las avenidas más céntricas de la ciudad y, finalmente, su suicidio. Este no se describe con lujo de detalles. Se sabe, sin embargo, que ha sido provocado por la necesidad del protagonista de dar término a la peculiar "antropofagia" que lo caracteriza, y que practicaba, inconscientemente, en contra de aquel mundo que se estaba quedando vacío como consecuencia de ese particular "canibalismo". Todos los demás acontecimientos suceden en la mente del protagonista. Arreola usa dos o tres detalles argumentales, cumpliendo así con un requisito primordial del cuento clásico, pues éste "es fundamentalmente argumento".³³ Aprovecha ciertos aspectos de la vida del protagonista, para exponer una serie de ideas muy peculiares: Dios es un ser atomizado, despararrado y hasta cierto punto inservible; la maldad y la posibilidad de la salvación pueden darse dentro de un marco religioso distinto al considerado verdadero por las religiones oficiales de Occidente; la inmortalidad del ser, etc. Este uso de la vida de un ser concreto como medio de expresión de las ideas, reduce la incorporeidad de la abstracción, aunque ésta no desaparezca del todo. Dicha reducción provee las bases objetivas que posibilitan la reunión de los pocos soportes argumentales del cuento; pues por endeble que sea la

fábula o el elemento narrativo, debe formar parte de lo que se ha llamado el cuento clásico. En este aspecto se diferencia, precisamente, del simple contar anecdótico. En el "cuento algo se cuenta, algo ocurre, por insignificante que sea".³⁴ Arreola se mueve, en este relato, entre el mundo del ensayo y el del cuento propiamente dicho. De aquél acepta no sólo sus características de formalidad, objetividad e interés por lo intelectual, sino también las de informalidad, subjetividad e interés por lo imaginativo, que también le son propias. Coincide, fundamentalmente, con la definición que sobre la función del género ensayístico ha hecho Enrique Anderson Imbert: "La nobilísima función del ensayo consiste en poetizar en prosa el ejercicio pleno de la inteligencia y la fantasía del escritor".³⁵ Del cuento propiamente dicho conserva la fábula limitada, la unidad de impresión creada por esa misma limitación y el desenlace dramático, el cual fue estructurándose a través de la pugna entre las ideas del protagonista y la materialización de éstas en la realidad. El resultado de esa mezcla es una narración cuyas fronteras oscilan entre dos géneros perfectamente diferenciables, aunque no ajenos a los intercambios recíprocos de características; la hibridez es aquí la nota preponderante.

Notas

¹Haroldo de Campos, "Superación de los lenguajes exclusivos", América Latina en su literatura, coordinación e introducción de César Fernández Moreno (México: Siglo XXI, 1972), 286.

²de Campos, p. 280.

³de Campos, p. 280.

⁴René Wellek y Austin Warren, Teoría literaria (Madrid: Gredos, 1974), 282.

⁵Delfín Leocadio Garasa, Los géneros literarios (Buenos Aires: Editorial Columba, 1971), 21-22.

⁶Noé Jitrik, "Destrucción y formas en las narraciones", América Latina en su literatura, 238.

⁷Garasa, p. 32.

⁸Garasa, p. 50.

⁹Jorge Arturo Ojeda, Antología de Juan José Arreola, prólogo y selección de Jorge A. Ojeda (México: Ediciones Oasis, S.A. 1969), 69-70.

¹⁰René Rebetez, "Lo fantástico en la literatura mexicana contemporánea", Espejo, núm. 2 (segundo trimestre de 1967), 41.

¹¹Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972), 34.

¹²Todorov, p. 35.

¹³Todorov, p. 41.

¹⁴Todorov, p. 44.

¹⁵Ana María Barrenechea, "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", Revista Iberoamericana, XXXVII, 80 (julio-septiembre de 1972), 393.

¹⁶Manuel Pedro González, "Leopoldo Marechal y la novela fantástica", Cuadernos Americanos, año XXVI, vol. CLI, núm. 2 (marzo-abril de 1967), 204.

¹⁷Rebetez, p. 48.

¹⁸Barrenechea, p. 393.

¹⁹Roberto González Echevarría, "Isla a su vuelo fugitivo: Carpentier y el realismo mágico", Revista Iberoamericana, vol. XL, núm. 86 (enero-marzo de 1974), 19.

²⁰Luis Leal, "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana", Cuadernos Americanos, 153 (julio-agosto de 1967), 232.

²¹Leal, p. 233.

²²Lucila Inés Mena, "Fantasía y realismo mágico", ponencia presentada en el XVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Virginia, Charlottesville, 1974, 4.

²³Javier Martínez Palacio, "La maestría de Juan José Arreola", Revista de la Universidad de Guadalajara, núm. 1 (enero de 1972), 22.

²⁴Juan José Arreola, "Sueño de Navidad", El Vigía (1 de enero de 1941), 1.

²⁵Arreola, p. 1.

²⁶Federico Carlos Sainz de Robles, Diccionario de la literatura, tomo I (Madrid: Ediciones Aguilar, 1972), 357.

²⁷Mauricio de la Selva, "Autovivisección de Juan José Arreola", Cuadernos Americanos, año XXIX, vol. CLXXI, núm. 4 (julio-agosto de 1970), 103.

²⁸de la Selva, p. 103.

²⁹Fernando Díez de Urdanivia, "En busca del Arreola perdido", El Gallo Ilustrado (7 de noviembre de 1971), 6.

³⁰Sainz de Robles, p. 929.

³¹Irineo Martín Duque y Marino Fernández Cuesta, Géneros literarios (Madrid: Plaza Mayor, 1973), 73-74.

³²James Willis Robb, El estilo de Alfonso Reyes (México: Fondo de Cultura Económica, 1965), 16.

³³Mariano Baquero Goyanes, Qué es el cuento (Buenos Aires: Colección Esquemas, 1967), 38.

³⁴Luis Leal, Historia del cuento hispanoamericano (México: Ediciones de Andrea, 1971), 9.

³⁵Peter G. Earle y Robert G. Mead Jr., Historia del ensayo hispanoamericano (México: Ediciones de Andrea, 1973), 11.

Capítulo III

Procedimientos Técnicos y Estilísticos (Primera Época)

A- TÉCNICAS

Ayudado por la narración, recurso fundamental de esta primera época, Arreola se lanza en busca de unas acciones que narrar y de unos actantes que las realicen. Hay una preocupación mayor por la velocidad, por el paso del tiempo, que por el estatismo de la descripción. Predomina, pues, la narración sobre la descripción, que, aunque presente en ocasiones, no es lo suficientemente consistente como para imponerse frente a la presencia incuestionable del procedimiento narrativo. Arreola tiene mucho cuidado de no afectar la estructura de su narrativa añadiendo innecesarios trozos descriptivos, los cuales en lugar de propiciar una mayor fluidez de la corriente anecdótica, sirven sólo al estancamiento y fatiga de ésta. Evita la descripción paisajista, recurso que podría echar a perder su afán de cumplir con el proceso argumental característico de los relatos de este período. Aquélla conduciría a la estampa, al poema en prosa tal vez, pero jamás al argumento libre de toda traba obstaculizadora del desarrollo natural del relato. Ni uno solo de los cuentos objeto de análisis durante esta primera etapa, distrae al lector con la descripción costumbrista, naturalista o "realista".

Por el contrario, en ellos se aprecia de inmediato la capacidad y agilidad del autor para sostener el hilo narrativo, para decir o contar cosas, o para presentar hechos reunidos por los lazos invisibles, pero actuantes, del proceso argumental del relato. Este constante narrar a expensas de la descripción, característico de la primera época, irá desapareciendo a medida que avanza la segunda etapa, hasta perderse por completo en muchas de las piezas escritas a partir de 1955. La feria será una excepción a dicha regla general.

El empleo de la anécdota es otro recurso técnico muy común durante esta primera etapa. Durante este período los cuentos de Arreola se llenan de trama, de sucesos, de hechos capaces de interesar, de argumentos tendientes a captar la atención del lector. Hay de todo: riñas escolares acompañadas de pesadillas nocturnas, en "Un cuento de Navidad"; jefes que se dedican a hacer el bien y terminan casándose con la secretaria, en "Hizo el bien mientras vivió"; sastres que se ven al borde de pactar con las "fuerzas del mal", en "Un pacto con el diablo"; hombres que entablan diálogos y disputas con Dios, de los que no salen airoso, en "El silencio de Dios" y "El converso"; clientes que se quejan por el mal trato que su zapatero ha dado a sus zapatos, en "Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos"; ex-empleados obcecados por la idea de restaurar el buen nombre de la empresa en bancarrota, a la que otra pertenecieron, en "El fraude"; seres visitados por "la gracia" y obligados a suicidarse por la total aceptación de

aquella, en "Pablo"; maridos "burlados" que emprenden la difícil tarea de defender lo indefendible, en "La vida privada"; y, por último, parejas azotadas por la terrible tormenta de la duda en torno a la fidelidad conyugal, en "Parábola del trueque". Abunda en este período el relato relativamente largo: un "Cuento de Navidad" tiene dos cuartillas, pero "Hizo el bien mientras vivió" cuenta con nada menos que treinta y tres. De los ocho relatos restantes, dos constan de cinco cuartillas cada uno, otro de siete, uno de ocho, dos de nueve, uno de doce, y el último de quince, para un total de ciento treinta y cinco cuartillas. Las quince cuartillas de "La vida privada", por ejemplo, no serán superadas por ningún otro relato en toda la obra de Arreola, a excepción, claro está, de las treinta y tres de "Hizo el bien mientras vivió".

Durante esta primera etapa, Arreola cree en la necesidad de decir todo lo que las circunstancias le permiten. Haciendo uso de la acumulación, busca el espacio necesario y lo dice. No se limita, inventa un argumento en torno a una idea central y lo lanza tal y como lo imagina, sin pensar en reducir el número de cuartillas. Esta no será una etapa caracterizada por la síntesis y la conclusión totales; las ideas bullen, pugnan por hacerse sentir, y el autor no escatima esfuerzos para que esto se realice. Hay que "obligar" a los demás a que escuchen, que se enteren de todo lo que lleva el autor dentro, de todo lo que está sucediendo en su interior, presionado por el exterior de los otros. El lector disfruta de esta cantidad de material argumental, perdona esa so-

breabundancia, muy bien presentada, estilísticamente hablando, y entra en el juego creado por ese mundo ficcional variado, polifacético, complejo y sugestivo. La juventud, con su secuela de idealismo, intemperancia e inmadurez conceptual, mueve al Arreola de esta etapa. Es el momento en que el volcán de las ideas derriba todos los diques que puedan formar la reflexión y la autocrítica.

El empleo frecuente de la primera persona singular narrativa se une a los procedimientos discutidos anteriormente. La primera persona "confiere siempre un sello de realidad y acorta la distancia entre el público y lo que va a ser narrado".¹ Este procedimiento, abundante en la primera etapa, da paso, en la segunda, a otras formas narrativas. De los diez cuentos objeto de análisis dentro de esta primera etapa, sólo dos de ellos utilizan la tercera persona narrativa ("Un cuento de Navidad" (1941) y "Pablo" (1947); los demás están narrados exclusivamente en primera persona. Se trata, en el caso de la primera persona, de narradores-protagonistas, los cuales participan activamente en el desarrollo de la trama. Como muy bien ha señalado Angela B. Dellepiane, el uso de la primera persona "acorta la distancia entre público y autor, es subjetiva, confiere realidad a lo narrado, envuelve fuertemente al lector en el punto de vista del narrador".² Por otro lado, algunos de los relatos perderían efectividad y eficacia si se empleara otra persona narrativa. Esto es así, debido a la forma literaria que ha escogido el autor para plasmar sus vivencias, particularmente en relatos tales como: "Hizo el bien mien-

tras vivió", que tiene la forma de "diario", "El silencio de Dios" y "Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos", que usan la forma epistolar, y "El converso", "El fraude" y "La vida privada", que se plantean a modo de confesión. Aunque "Un cuento de Navidad" -relato fantástico- usa la tercera persona narrativa, críticos como Todorov y Barrenechea afirman que es más común y aconsejable el empleo de la primera. De hecho, Arreola la emplea en "Un pacto con el diablo". "En la historia fantástica -afirma Tzvetan Todorov-, el narrador habla por lo general en primera persona: es un hecho empírico fácilmente verificable".³ Esta primera persona narrativa permite una no desdeñable fusión entre personaje y lector, identificación que se hace posible gracias al uso constante, reiterativo del pronombre personal, que, como es sabido, puede representarnos a todos. Esta identificación no debe, sin embargo, ser entendida como un puro juego psicológico individual, sino como "un mecanismo interior al texto, una inscripción estructural. Nada impide, por cierto, que el lector real mantenga todas sus distancias con respecto al universo del libro".⁴

En cada uno de los cuentos narrados en primera persona, el narrador es un personaje muy bien preparado, muy articulado, conocedor de su idioma, dueño de una considerable cultura y de una envidiable capacidad de discernir lógicamente. Se trata, en general, de seres muy bien disciplinados, profesionales o gente de clase media, inteligentes y bien educados. Se observa en ellos un culto particular a la razón o, por lo menos, a la lógica tradicional. Como quedara esta-

blecido en el apartado relativo a los temas éticos, un exagerado optimismo y una aparente seguridad caracterizan su quehacer dentro del desarrollo de la trama.

Arreola evita en esta primera etapa, como en casi toda su obra -"El cuervero", "Corrido" y La feria serán excepción a dicha regla general-, el uso de narradores de escasos recursos lingüísticos o de poca capacidad intelectual. En "Hizo el bien mientras vivió" se trata de un metódico jefe de oficina; en "Un pacto con el diablo", de un buen sastre, conocedor de cierto tipo de cine; en "El silencio de Dios", de un personaje que escribe cartas muy lógicas y profundas a Dios; en "El converso", de un concienzudo apóstol de Dios, buen discutidor y mejor razonador; en "Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos", no se trata de un cliente cualquiera, sino de uno capaz de articular sus quejas en forma de una irónica y mordaz carta; en "El fraude", de un jefe de publicidad, mano derecha del dueño, ahora muerto, de una compañía productora de estufas; en "La vida privada", de un vendedor de ropa de cierta preparación académica; y, finalmente, en "Parábola del trueque", de un marido discreto, juicioso y "dueño de sí mismo". El español manejado por estos personajes es el empleado por cualquier persona instruida, conocedora de algo más que las estructuras básicas de la lengua. De éste "se han eliminado, como si fueran otras tantas impurezas, todas las resonancias demasiado locales, todos los aspectos tópicos y típicos de lo jalisciense o aun lo mexicano, todo lo crudo y provisional".⁵ Este proceder con relación a la lengua crea un estilo propio

del cuento arreoleano distinto al de la mayoría de sus contemporáneos.

El empleo constante de la narración y de la primera persona justifica la escasez del diálogo en los cuentos de esta primera etapa. De los diez estudiados, sólo se emplea el diálogo directo cabalmente en "Un pacto con el diablo". Se trata de un cuento fantástico en el que el autor desea crear la atmósfera característica del drama. "El procedimiento dialogal en su forma directa -afirma Dellepiane- es absolutamente necesario cuando se quiere transmitir al personaje sin artificios, viva, dinámicamente, cuando además se quiere presentar a los dos protagonistas, llevar a los dos al primer plano, entregarlos en forma bien directa".⁶ Es muy poca la narración en primera persona utilizada en este relato; casi todo lo que sucede pasa al lector a través del diálogo que sostienen el sastre y su acompañante en el cinematógrafo. Se conocen el carácter, intenciones, preocupaciones y ambiciones de ambos a través de lo que dicen sobre sí mismos o sobre otros personajes ausentes de la trama real del relato; mas no por medio de la descripción que de ellos intenta el narrador, en este caso el sastre mismo. Este texto cuenta con la particularidad del diálogo matizado, debido a la participación del sastre como narrador protagonista. Esto le permite hacer comentarios, algo así como las acotaciones del teatro, que ayudan a completar la atmósfera de misterio que respira este relato.

Existen momentos esporádicos en los que Arreola hace uso del diálogo potencial. Los siguientes pasajes podrían

servir de ejemplo:

Le habría gustado decir: 'El empujó primero'. Pero sólo sus amigos lo habían visto y Julián no dijo nada (...). Sintió deseos de alcanzarlo, de decirle: 'Perdóname'. Pero su amigo, comentando, le dijo: 'Hiciste muy bien' ("Un cuento de Navidad", El Vigía, p. 1).

Le digo a la señorita que vuelva mañana, que quizá pueda emplearla. Ella lo agradece y antes de marcharse me dice: 'Ojalá pueda usted ayudarme..!' ("Hizo el bien mientras vivió", Varia invención, p. 21).

Mis labios se remueven; percibo ya el soplo de la vida y trato de articular, de ensayar las palabras terribles: 'Yo, Alonso de Cedillo, me retracto y abjuro...' ("El converso", Confabulario, pp. 136-137).

Lo digo con toda sinceridad: nunca voy al mal con pasos deliberados; él facilita los trayectos, pone todos los caminos en declive. Es el saboteador de mi vida ("El silencio de Dios", Confabulario, p. 139).

Pero también me pregunto: '¿se puede vivir para el mal? ¿Cómo se consuelan los malos de no sentir en su corazón el ansia tumultuosa del bien? Y si detrás de cada acto malévolos se esconde un ejército de castigo, ¿cómo hacen para defenderse?' ("El silencio de Dios", Confabulario, p. 141).

Se trata, en cada uno de los ejemplos citados anteriormente, de una especie frecuente de introspección psicológica utilizada como un delgado, pero real, puente, sólidamente afectivo, entre el lector y el hilo del pensamiento del protagonista. Se acepta aquí otra convención literaria, ésta es la de que los pensamientos o ideas expuestos en el texto no han sido expresados en "voz alta". Aceptada, pues, dicha convención literaria, que por otro lado dirige toda esta estructura narrativa, el lector entra en comunicación con un mundo expresado a medias, pero expresado al fin. Se habla aquí de un tipo de diálogo realizado, como su propio nombre señala, en potencia. Este procedimiento no distorsiona,

no afecta en lo más mínimo el carácter narrativo general de los relatos en los cuales es utilizado. Por el contrario, añade variedad y agilidad al estilo de los mismos. Si se exceptúa "Un pacto con el diablo", el diálogo, en su forma directa, está casi totalmente ausente de esta primera época: el indirecto está completamente ausente, y el potencial apenas se utiliza.

Una vez aceptada la definición general que hace Robert Humphrey de la técnica del soliloquio, habría que incluirla en este estudio como uno de los procedimientos empleados por Arreola en algunos de los cuentos de esta primera etapa. Humphrey dice que el soliloquio es "the technique of representing the psychic content and process of a character directly from character to reader without the presence of an author, but with an audience tacitly assumed"⁷. El punto de vista -según el mismo autor- es siempre el del personaje, mientras que el nivel de conciencia se mantiene generalmente cerca de la superficie. Esto limita la espontaneidad de esta técnica, una vez que ha sido comparada con la del monólogo interior, el cual no supone un orden o sintaxis lógicas, rasgos esenciales del soliloquio. Ese orden y esa lógica brindan más cohesión al soliloquio, el cual tiene como propósito "to communicate emotions and ideas which are related to a plot and action"⁸. Entendido el soliloquio a la luz de estas observaciones, no cabe la menor duda de que es la técnica empleada en "El converso", "El fraude" y "La vida privada". El mismo carácter confidencial o confesional de estas piezas -la confesión presupone algún tipo de audiencia,

trátase del sacerdote o del amigo personal, o sencillamente de todos a quienes concierne de modo directo o indirecto lo confesado- ,las obliga a ser portadoras de las emociones, pensamientos, ideas y reflexiones de los personajes que les dan vida. "El converso", por ejemplo, presenta a Dios como parte de un auditorio sobrentendido. Dentro de éste se encuentran también los discípulos del converso en la tierra, pues los del infierno seguirán esperando inexorablemente su regreso. El mismo personaje ayuda al lector a situarse dentro de la técnica del soliloquio al afirmar lo siguiente: "Nuestro coloquio [se refiere al suyo con Dios] se ha desarrollado en el sitio que ocupó desde que fui arrebatado del infierno" (Confabulario, p. 131). Si el lector observa detenidamente el relato, se dará cuenta de que Dios, como interlocutor, no aparece por ningún lado. Esto es así porque en realidad se trata de un soliloquio que presupone la presencia de un auditorio formado por Dios, los discípulos (dentro del texto) y el lector (fuera del mismo). La forma directa en la que el personaje lanza sus quejas, es casi un llamado a la conciencia del lector: "Todos dirán que el asunto no era para pensarse y que debí decidirme inmediatamente. Pero tuve que dudar mucho" (Confabulario, p. 132). Ese "todos dirán" está lanzado de un modo tan directo que casi huelga el comentario en torno a la idea de la inclusión inmediata del lector como parte de ese sobrentendido auditorio.

En "El fraude" aparecen ciertos trozos cortos, ejemplos de lo que podría llamarse parlamentos. Estos también exigen, de manera casi explícita, la existencia hipotética de un au-

ditorio a quien se dirige el personaje en primera persona. He aquí algunos ejemplos: "Cualquier persona razonable puede afirmar que me pertenecen, legalmente [el narrador se refiere a sus economías, producto de su labor como agente de publicidad de la casa Prometeo] ; sin embargo, yo no veo esto muy claro con mis nuevos ojos" (Varia invención, p. 68); "De todas maneras, he querido contar mi fábula a dos o tres pobres de espíritu, ofrecer mi colección de miserias a unos cuantos rezagados" (Varia invención, p. 69). En "La vida privada" la alusión a la existencia imaginaria de un auditorio es más directa: "Como los lectores se darán cuenta en seguida, me refiero a esa historia de amor que circula entre nosotros a través de versiones cada día más impuras y desalmadas" (Varia invención, p. 52); "Escribo sin temblar esta horrible palabra [el protagonista habla de adulterio] porque tengo la certeza de que muchas personas la borrarán conmigo al final, una vez que hayan considerado dos cosas que ahora todos parecen olvidar: la virtud de Teresa y la caballerosidad de Gilberto" (Varia invención, p. 52); "Pude darme cuenta desde el principio, porque contrariamente a lo que piensa la gente, yo tengo ojos en la cara y los utilizo para ver lo que ocurre a mi alrededor" (Varia invención, p. 53); "Me doy cuenta de que más de alguna persona desearía saber cómo empezaron exactamente las cosas y quién fue el primero que, obedeciendo a una señal del destino, puso la intriga en movimiento" (Varia invención, p. 54). Todas estas citas contienen reflexiones convertidas en confidencias o confesiones, lanzadas "en voz alta" a un público que se existencia a fuer-

za de ser evocado en el texto. Cada uno de estos relatos es un sólido soliloquio que supone un auditorio variado, pero que en última instancia va a dar directamente a los oídos del lector. El tono coloquial o conversacional en el que están formulados estos cuentos permite escuchar directamente las quejas de los personajes, los cuales van en busca de receptores que capten el sentido del texto o entiendan y comprendan la proyección del mensaje doliente, transmitido mediante aquellas lamentaciones.

Arreola, parco en el uso de recursos técnicos, no emplea el monólogo interior directo o indirecto. Tampoco juega con el tiempo, ahorrándose de este modo los saltos narrativos y los "flash-backs" o trozos en retrospectión. Sus técnicas se mantienen dentro del mundo conocido por la mayoría de los lectores; no complica la labor del lector, rasgo muy característico de gran parte de la ficción contemporánea. El propio Arreola ha dicho lo siguiente hablando de esta nueva exigencia de muchos de los escritores actuales: "Me repugna entrar al juego de los juegos de la técnica, cosa que detesto".⁹ Sus técnicas responden a unas necesidades expresivas dirigidas por la trayectoria conceptual que domina esta primera etapa de su obra.

B- ESTILO

La primera etapa de la obra de Arreola es una de búsqueda de todo tipo: búsqueda de unas estructuras, de unos temas, de unos asuntos, de unas formas literarias, de aquellas técnicas que mejor expresen las vivencias de su narra-

tiva. En lo relativo al estilo se verifica una vez más es exploración o indagación; esta vez se trata de encontrar esas formas lingüísticas que ayuden a completar ese sistema expresivo que es la obra literaria. Dos son los aspectos fundamentales que caracterizan esta búsqueda estilística: 1) la variedad de recursos expresivos entre un cuento y otro, y 2) la búsqueda insistente de una prosa rítmica, sobre todo a partir de "El silencio de Dios". Esa variedad viene dada por el mensaje particular y consciente de algunas de las formas lingüísticas con que cuenta la lengua. Cobran interés para el objetivo de este estudio la adjetivación y el empleo de formas verbales y adverbiales. El primer aspecto está ligado al estilo nominal, el segundo, al verbal. Arreola va de uno a otro estilo con mucha facilidad, aun dentro de un mismo cuento.

1- ADJETIVOS, FORMAS VERBALES Y ADVERBIALES

El primer cuento de Arreola, "Un cuento de Navidad", no se caracteriza por un uso particular del adjetivo. Se observa, sin embargo, el empleo reiterativo de ciertos adjetivos y la utilización bimembre. Se repiten constantemente adjetivos tales como "extraño", "oscuro", "desierto", "amenazante", "monstruoso", "angustioso" y "penoso". Estos adjetivos responden al tema tratado en el relato: la pesadilla de un niño, motivada por sus sentimientos de culpabilidad provocados por una acción presumiblemente deshonesto o injusta. Aunque no deja de usar el adjetivo solitario, se observa ya la presencia del adjetivo bimembre, muy característico de

esta primera etapa. Las frases siguientes son ejemplo de ello: "mar agitado y oscuro", "piñata redonda y luminosa", "trabajo desordenado y penoso", "sonido desarticulado, angustioso". Se observa también el uso de la conjunción copulativa "y", rasgo particular de este cuento, aunque no de su producción posterior. Este empleo, innecesario a veces, le resta brillo al proceso coordinativo del relato, trocando un posible rasgo de estilo en torpeza estilística por parte del autor que, como señalara Antonio Alatorre, tropezaba con algunas dificultades relativas a ciertos aspectos de la coordinación. Se produce también cierta bivalencia en esta adjetivación bimembre. Cada uno señala o apunta hacia aspectos distintos, aunque relacionados, de la misma realidad. La agitación, por ejemplo, no necesariamente va acompañada de la oscuridad, aunque podría referirse o aludir a la idea de confusión y caos, posibles creadores de cierta "ceguera" conceptual, sinónima, en este caso, de oscuridad. En "piñata redonda y luminosa" la separación es total; aunque puede que haya una débil alusión a la aparente redondez y luminosidad de astros como el sol. Arreola está tratando de ampliar la significación del sustantivo haciendo uso de epítetos alusivos a realidades distintas aunque no del todo contradictorias. Trata de ir más allá de las asociaciones mentales comunes y corrientes, añadiendo variedad conceptual y estilística. En las frases tercera y cuarta los adjetivos primero y tercero apuntan hacia aspectos físicos; mientras que el segundo y el cuarto se dirigen a realidades síquicas. Se nota entonces, desde el primer momento, un afán de des-

cribir la realidad desde un doble plano: uno físico inmediato y otro más abstracto emotivo. Mientras que el primer plano va en busca de la función significativa del idioma, el segundo se dirige hacia el aspecto expresivo. Aquí se intenta reunir distintos aspectos **sicosomáticos**, combinación que permite una captación mucho más amplia de la realidad total que intenta presentar esta narrativa.

Se da también, en este mismo relato, aunque en proporción menor, el empleo de la adjetivación trimembre: "Alargado, brillante, como un pájaro desconocido"; "manos inmóviles, entumecidas, como atadas" (El Vigía, p. 1). El símil que aparece en el primero de estos ejemplos, llama la atención del lector, pues Arreola se muestra un tanto parsimonioso en el empleo de esta figura retórica. En este cuento primerizo hay unos cuatro ejemplos, incluyendo el anterior: "Escondió la mano debajo de la almohada como si fuera un objeto que no le pertenecía"; "La luna colgaba en medio del jardín como una piñata redonda y luminosa"; "Se sumergía cada vez más profundamente, como si el insomnio fuese el mar agitado y oscuro" (El vigía, p. 1). Este empleo del símil no se hará visible en el resto de los cuentos de esta primera etapa, a excepción de "El silencio de Dios" y "El converso". En los demás aparece una que otra vez, mas de manera aislada.

Como se afirmó al comienzo de este apartado, el uso del adjetivo o la ausencia de éste responde, en estos relatos, a la presencia o ausencia del estilo nominal; pero también está relacionado con la solemnidad o parquedad en el tratamien-

to del tema. Este primer relato, por ejemplo, se caracteriza por el empleo del estilo verbal. Aunque no faltan los sustantivos, son el verbo y sus complementos los que "llevan la voz cantante". A continuación se presentan algunos de los ejemplos:

Cuando volvieron a clase, estuvo pensando en que iban a descubrirle y esperó ansiosamente a que alguien lo hiciera [La oración anterior abre el relato] ("Un cuento de Navidad", El Vigía, p. 1).

Sintió que la oscuridad lo llevaba muy lejos, lo aislaba, lo dejaba en un lugar desierto donde ya nadie podría escucharle ("Un cuento de Navidad", El Vigía, p. 1).

Volvió a sentir su mano entumecida como si acabara de golpear, y la escondió debajo de la almohada como para olvidarla, como si fuera un objeto que no le pertenecía" ("Un cuento de Navidad", El Vigía, p. 1).

Hay algunos de estos verbos que podrían ser llamados, sin temor a equivocarse, verbos "tics", empleando en esta ocasión el término utilizado por Jaime Alazraki cuando habla del adjetivo y su función en la obra borgiana. Los adjetivos "aplicados a todas las cosas -afirma Jaime Alazraki- aparecen reiteradamente hasta transformarse en verdaderos "tics". El mismo adjetivo se repite con frecuencia obsesiva y es indicativo de la persistencia con que esta o aquella idea se apodera de la conciencia del escritor, mostrando así su grado de preferencia"¹⁰ En varios de los relatos de Arreola aparecen repetidamente verbos como sentir, aislar, dejar, tratar. Como en el caso de los adjetivos, Arreola usa estructuras verbales unimembres o bimembres; llega a darse el caso de una combinación trimembre: "sintió que... lo llevaba... lo aislaba, lo dejaba"(El Vigía). Este

uso preponderante de formas verbales está unido al afán de crear en forma dramática la atmósfera de pesadilla que vive el niño en lucha con sus "fantasmas" interiores: sentimientos de culpabilidad en difícil batalla contra un carácter aparentemente egocentrista. Tanto el empleo del adjetivo, pues, como el uso predominante de formas verbales, tienden a abandonar su papel tradicional de vehículos significativos para transformarse en medios altamente expresivos.

El adverbio es otra forma lingüística manejada también de manera particular por el Arreola de esta primera etapa. En "Un cuento de Navidad" se inicia ya el empleo del adverbio con un doble propósito: 1) modificar de manera absoluta o solemne la realidad significada por el verbo o el adjetivo, y 2) añadir un elemento repetitivo que ayudará a la creación de una armonía portadora del ritmo que tanto complace a Arreola. Al emplear el adverbio, sigue manejando el adjetivo, pues la mayoría de los adverbios utilizados en esta primera etapa de su obra, son adjetivos convertidos en adverbios mediante la adición de la partícula "-mente". No son los únicos adverbios usados, pero éstos y los gerundios sirven unos propósitos especiales durante esta primera época, entre los que se hallan aquéllos que proveen elementos rítmicos y de economía verbal.

El gerundio, por ejemplo, sintetiza ideas o acciones, evitando así las explicaciones un tanto pormenorizadas. Ayuda a cumplir con un plan de economía verbal que puede observarse ya, aunque débilmente, en esta primera época; si bien se realiza de modo total en la segunda.

En "Un cuento de Navidad" se encuentran seis de los adverbios terminados en mente: "esperó ansiosamente", "se sumergía cada vez más profundamente", "se hundía lentamente", "ya no sabía exactamente", "levantaba los pies penosamente", "ágilmente... desprendió..." Profundamente y exactamente serán dos de los adverbios repetidos incesantemente durante toda esta primera parte. Arreola va en busca de una precisión y de una claridad meridianas en el idioma, y comienza limitando (ampliando en términos objetivos) la realidad significada por el sustantivo, el verbo y el adjetivo. "Profundamente" y "exactamente", como tantos otros adverbios del mismo tipo, intentan crear una sensación de exactitud, de omnipotencia, además de un carácter categórico y hasta algo dogmático. Lo anterior concuerda perfectamente con las aspiraciones del joven escritor; sólo la madurez irá templando ese impulso primerizo, el cual se transmite a través del carácter solemne de muchos de estos adverbios.

En "Hizo el bien mientras vivió" se combinan el estilo nominal y el verbal, aunque predomina aquél sobre éste. Prolifera la adjetivación simple o bimembre, en lo que es realmente el sólido comienzo del empleo con fines expresivos de las formas adjetivas, procedimiento que se hará constante rasgo estilístico de la mayoría de los cuentos de esta primera etapa. Se inicia en este cuento una batalla filosófica en la que ciertos adjetivos adquieren un papel preponderante: la batalla entre el bien y el mal. En este cuento y en "Un pacto con el diablo", las fuerzas del bien parecen imponerse en la lucha. A partir, sin embargo, del último relato, el

mal irá imponiéndose sobre toda supuesta virtud cristiana o de cualquier otra índole. Las fuerzas del bien son descritas con adjetivos tales como: excelente (empleado, secretaria), grata (sorpresa), virtuosa (mujer), benéficas (obras), valiosas y apreciadas (distinciones), dulce y ojeroso (rostro). La maldad recibe calificativos como: "turbio" (negocio), "maligna" (carta), "solapado" (canalla). Dentro de la adjetividad bimembre se darán ciertos conatos de antítesis, aspecto que caracterizará muchos de los mejores momentos de la segunda época. Las frases siguientes, de "Hizo el bien mientras vivió", podrían servir de ejemplo: "dulce rostro ojeroso", "llamado oscuro y paternal", "una carta seca, ofensiva...atenta". Como ha sido señalado, abundan en este relato los sustantivos, los adjetivos y las frases adjetivas. El verbo aparece de modo particular sólo en escasos momentos, especialmente durante el clímax: cuando el protagonista debe convertirse en el protector oficial de su mancillada secretaria.

A pesar de la subordinación de las formas verbales a las sustantivas y adjetivas, los adverbios terminados en "-mente" —estudiados al analizar el estilo de "Un cuento de Navidad"— se mantienen en este relato. Su sólida presencia no permite que el lector los pase por alto. Aunque las estadísticas no convencen del todo, sería justo señalar que esta forma adverbial cuenta con por lo menos veinte y siete ejemplos en el texto. Se continúa en ellos esa búsqueda de exactitud, de absoluto y de solemnidad que caracteriza el empleo de esta forma lingüística durante esta etapa. Obsérvense sólo algu-

nos de los ejemplos: resueltamente (me niego), seriamente (lastimándose), perfectamente (dirigido) invariablemente (he venido usando), verdaderamente (confundido), invariablemente (expresa), sumamente (nervioso).

En este relato se emplea por primera vez otra forma verbal muy cara a la prosa de Arreola: el ablativo absoluto. En la prosa arreoleana, esta forma lingüística sirve a más de un propósito: 1) sienta las bases para la estructuración de la frase inicial categórica, absoluta; 2) sirve de una especie de puente desde donde se lanzarán las estructuras conceptuales y lingüísticas en un viaje rítmico; 3) auxilia al autor en el logro del prurito de economía verbal. Esta forma sintáctica no se repetirá en este relato; aparece sólo en la página cuarenta y uno: "Engendrados" sin amor, un viento de azar ha de arrastrarlos como (...), mientras que allí en el cementerio, al pie del bello monumento, una inscripción se oscurece bajo el musgo". Será usada más adelante, durante esta primera etapa; es decir, a medida que Arreola vaya abandonando cierta grandilocuencia o exuberancia verbal y sintáctica, para iniciar entonces el camino hacia la máxima economía expresiva, característica de la segunda etapa.

"Un pacto con el diablo", mostrando una vez más la versatilidad de Arreola en el manejo de distintos estilos, regresa al empleo enfático de las formas verbales; tanto es así, que casi desaparecen los adjetivos. El mismo carácter dialogal del cuento exige, de modo predominante, el uso del verbo. La estructura dialogada permite también al autor

presentar sus personajes directamente, evitándose de ese modo una considerable cantidad de descripciones y explicaciones que, en general, requerirían formas adjetivas. Cuando aparece la descripción o la explicación, se da a manera de acotación muy precisa y marcada por un incipiente lacerismo. El adverbio continúa su trayectoria ascendente. Se añaden otros a los señalados en los cuentos anteriores, muchos de los cuales se repetirán en los relatos posteriores, todavía dentro de esta primera etapa. Los siguientes se encuentran entre ellos: "realmente", "honestamente" y "sencillamente". Es necesario llamar la atención sobre uno de estos en particular, por su doble valor significativo: conceptual y rítmico. Se trata de "naturalmente": "Naturalmente, a cambio de su alma" (Confabulario, p. 122). Ejemplos similares pueden encontrarse en cuentos como: "El silencio de Dios" ("Naturalmente, no me cuento...", Confabulario, p. 140); "El fraude" ("...y naturalmente salieron..."; "Naturalmente, yo no puedo aspirar...", Varia invención, pp. 67 y 69 respectivamente); "Pablo" ("Naturalmente, Pablo sabía...", Confabulario, p. 109); "La vida privada" ("Naturalmente, no estoy...", Varia invención, p. 53); y "Parábola del trueque" ("...pensaba naturalmente...", Confabulario, p. 119). Se observa una marcada tendencia a emplear este adverbio a comienzo de oración y seguido de una coma. Además de añadir un aire de seguridad, de tranquilidad, y, sobre todo, de campechanería juvenil, provee, desde el punto de vista melódico, ciertas pausas distensivas, necesarias para la creación de la estructura rítmica que tanto busca Arreola.

En "El silencio de Dios" se enfrentan ambos estilos: nominal y verbal. Junto a las formas verbales aparece, de manera casi abrumadora, el empleo del sustantivo acompañado en todo momento por formas adjetivas, simples o bimembres. Estas formas adjetivas tienen como propósito transmitir una sensación de tenacidad, de velocidad, de inexorabilidad, de tumultuosidad y aislamiento. Aumenta el uso de formas adjetivas bimembres: "carta abierta y sola", "necesidad breve y personal", "cosas secretas", "sabor punzante y criminoso", "minerales duros y silenciosos". Algunas de estas formas adjetivas poseen, como en casos anteriores, un carácter bivalente. De nuevo se observan ciertos adjetivos que apuntan hacia rasgos o conceptos físicos, mientras que otros señalan una cualidad más abstracta, más cerca de una apreciación extrasensorial ("carta abierta y sola", "sabor punzante y criminoso", "minerales duros y silenciosos"). En otros casos se establece cierto tipo de sinestesia ("sabor punzante y criminoso"); aquí se le atribuye al sentido del gusto la captación de una sensación (punzante) tradicionalmente asociada con el tacto. Existe también un tipo de adjetivación que podría llamarse en serie, por la concatenación que presenta. Aunque no se trata, sin embargo, de un rasgo estilístico particular -debido a la poca consistencia del mismo-, vale la pena señalarlo, puesto que aparece, si bien de forma aislada, en varios de los cuentos de esta primera etapa. Algunos ejemplos podrían ayudar a iluminar el procedimiento: "Pero quedo siempre aislado, ignorante, individual, siempre

en la orilla" (Confabulario, p. 143). Toda esta oración es, en principio, una gran frase adjetiva, demostrándose una vez más la importancia que revisten las formas adjetivas en la prosa arreoleana de esta primera etapa.

Este incipiente y limitado dinamismo, creado por el uso constante del sustantivo y sus modificadores, es reforzado mediante el empleo consistente del verbo. Predominan el presente y el pretérito perfecto (con su matiz de presente) sobre el pretérito indefinido o absoluto. Los siguientes son sólo algunos ejemplos de "El silencio de Dios": "...he retrocedido...", "No trato de aparecer...", "Pero yo pregunto...", "Quiero creer...". "Necesito hablar y confiarme ...", "La vida me puso..." Estas formas verbales tienen como propósito agregar un sello de actualidad y de urgencia a las vivencias transmitidas a través del relato. Las acompaña todo tipo de formas adverbiales, pero predominan las terminadas en mente, siguiendo la pauta establecida en relatos anteriores.

En "El converso" continúan combinándose de modo satisfactorio los estilos nominal y verbal. Se conjugan a través de ellos dos aspectos del quehacer del joven escritor movido por las fuerzas poderosas del idealismo: por un lado, la necesidad de actuar, de crear, de realizarse, de llevar a cabo el mayor número de actividades físicas e intelectuales; por otro, el incontenible afán de recrear, de repensar, de reorientar esa "actuación" a través de la palabra. Se actúa y se habla a la vez, se trata de un quehacer que se "exis-

tencia" a sí mismo a fuerza de sentirse, a fuerza de verse retratado a través del poder evocador (fotográfico a veces) de la palabra. El afán de absoluto y de solemnidad, estudiado a propósito de relatos tales como "Un cuento de Navidad" e "Hizo el bien mientras vivió", vuelve a hacerse evidente. Véanse algunos ejemplos: "espectáculo grandioso", "fe inquebrantable, multiplicada", "fe ciega", "lugar abyecto y abisal". El adverbio, sobre el que se ha venido haciendo hincapié, continúa evidenciándose también en este relato, de la misma manera que en cuentos anteriores.

Si bien los adjetivos no desaparecen del todo en "Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos", éstos no se distinguen por el afán de solemnidad que caracteriza estas formas lingüísticas en "El silencio de Dios, y "El converso", por ejemplo. Aquí se realiza cierto tipo de descanso por parte del autor: la adjetivación se suaviza, se limita o gira en torno a realidades de por sí menos dramáticas que las presentadas en la mayoría de los relatos precedentes. Arreola reemplaza el carácter solemne del adjetivo y el adverbio por la ironía. Se emplean adjetivos en contextos que mueven directamente a la ironía, situación que les agrega cierta peculiaridad. Los comentarios del protagonista en torno a sus zapatos reparados, son un buen ejemplo de ello: "Pero introduzca usted su mano dentro de ellos [se refiere a los zapatos]. Palpará usted una caverna siniestra" (Confabulario, p. 161). A excepción de esta incipiente e insólita manera de adjetivar, no hay mucho más en este cuento que no aparezca en los anteriores.

Contrario a lo que sucede en "Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos", en "El fraude" se aprecia una vuelta al adjetivo, distinguiéndose del anterior por la reaparición del afán de solemnidad. Los siguientes podrían ser ejemplos de esa "vuelta" a la grandiosidad y a la solemnidad a través de la adjetivación: "profunda labor", "profundo viraje", "profundas raíces", "horas interminables", "trance decisivo", "final ineludible", "ademanos graves y solemnes". Como en "El silencio de Dios", se llega a la estructuración de una oración adjetiva. El adjetivo vuelve a abrirse paso por sí solo y tiende a quedarse con el espacio concedido a la oración. Se trata de una forma volcánica, torrencial de adjetivar: "Lo que un poco antes habría parecido raro, difícil, imposible, quedó convertido en el más sencillo y natural de los posibles" (Varia invención, p. 74).

El año 1947, escogido por el autor de este trabajo como línea divisoria entre la primera y la segunda etapas de la obra de Arreola, es uno de gran actividad creadora y de variedad estilística. Se observa inmediatamente la variedad temática (la salvación del alma, las relaciones del hombre con Dios, las relaciones amorosas, la infidelidad conyugal, el cinismo del "macho" frente a la mujer). Las formas adjetivas crecen de modo tal que, en un relato como "Pablo", tienden a ahogar cualquier manifestación de otras formas lingüísticas incluyendo al sustantivo mismo. Si bien el verbo no desaparece del todo, da la impresión que el relato es el producto de una amplia y exclusiva combinación de formas adjetivas y sustantivas. Cada cuartilla, de las doce con que

cuenta el relato, contiene de doce a quince formas adjetivas; algunas cuartillas llegan a tener hasta veinte. Abundan los adjetivos tendientes a crear una atmósfera de soledad, de espera, de inexorabilidad, de infinito, de perfección, de silencio: "inmensamente remoto", "inexorablemente solo", "larga espera", "desierto infinito", "fórmula perfecta", "inmensa lotería", "silencioso homenaje", "grande hecatombe", "hábito universal", "silenciosos interiores". Han desaparecido casi por completo los adjetivos que describen aspectos físicos de la realidad; se presta más atención a realidades metafísicas o a procesos psicológicos: "goce extraño y profundo", "Dios había quedado íntegro, inabordable, sublime, criatura muda y sumisa". El último sintagma es un ejemplo perfecto de la "oración adjetiva" estudiada en "El silencio de Dios" y en "El fraude". Los siguientes textos podrían sumarse a los anteriores como ejemplo:

El presente está lleno de Pablos imperfectos, mejores y peores, grandes y pequeños, famosos o desconocidos; Creyó vivir en un solo momento, enorme y detenido, amplio y estático como un islote en la eternidad ("Pablo", Confabulario, pp. 107 y 108, respectivamente).

Esta cantidad insólita de formas adjetivas -nueve en cada una de las oraciones citadas- modifica casi exclusivamente a tres o cuatro sustantivos (presente, Pablos, momento, eternidad). Este hecho viene a probar el carácter avasallador, o por lo menos limitador, de las formas adjetivas sobre otras formas lingüísticas empleadas en el texto. El sustantivo mismo, que dispara el mecanismo creador del adjetivo, es a la vez absorbido por éste. El verbo tiende también a tener un empleo limitado. Aparecen formas adverbiales, pero

en la mayoría de los casos están al servicio de los adjetivos: "inmensamente remota", "exactamente igual", "inexorablemente solo", "exactamente contrario", "aparentemente ciego", "totalmente desconocido".

"La vida privada" repite el mismo sistema expresivo empleado por "Pablo": profusión de formas adjetivas que, en ciertos momentos por lo menos, llegan a hacer difícil la captación de otras realidades lingüísticas del texto; estilo predominantemente nominal; uso de formas adverbiales casi exclusivamente al servicio de la adjetivación. Si bien en "Parábola del trueque" se siguen los lineamientos generales de los dos cuentos anteriores, su análisis llama la atención sobre la disminución, por vez primera, del adverbio terminado en "mente": sólo unos seis en este relato. Arreola comienza a moverse hacia otras zonas conceptuales y lingüísticas en las que se observa, aunque de modo incipiente, cierto abandono del afán de crear una atmósfera de seguridad, de solidez, de profundidad, de absoluto y de solemnidad. En este cuento se observan una mordacidad y una ironía meridiana, por lo menos en ciertos pasajes:

Separados y silenciosos, esa noche hicimos un papel de convidados de piedra (Confabulario, p. 118); Desde entonces vivimos en una pequeña isla desierta, rodeados por la felicidad tempestuosa. El pueblo parecía un gallinero infestado de pavos reales. Indolentes y voluptuosas, las mujeres pasaban todo el día echadas en la cama. Surgían al atardecer, resplandecientes a los rayos del sol, como sedosas banderillas amarillas (Confabulario, p. 118); Pero un día las rubias comenzaron a oxidarse. La pequeña isla en que vivíamos recobró su calidad de oasis, rodeada por el desierto. Un desierto hostil, lleno de salvajes alaridos de descontento (Confabulario, p. 119); Ahora estamos en una isla verdadera, rodeada de soledad por todas partes (Confabulario, p. 121).

En este pasaje, Arreola juega, segura e inteligentemente, con ciertas ideas tradicionales, creando con ello la ironía. La isla, por ejemplo, está rodeada de felicidad tempestuosa cuando no es una isla verdadera; cuando lo es, está rodeada de "soledad por todas partes", lo lógico sería que se encontrase rodeada de agua por todas partes". Arreola no pretende complicar la estructura narrativa con ciertas técnicas; no juega con los recursos, sino con la realidad, la desmonta y la monta a su manera.

Antes de pasar al proceso rítmico de la obra de Arreola, conviene llamar la atención sobre algunos recursos lingüísticos empleados en menor proporción, pero con una conciencia estilística. Hay, por ejemplo, algunos símiles y una que otra metáfora aislados que llaman la atención precisamente por la ausencia de éstos en el conjunto:

...las ojeras invaden su palidez como dos manchas de muerte ("Hizo el bien mientras vivió", Varia invención, p. 37); La voz del diablo era insinuante, ladina, como un sonido de monedas de oro ("Un pacto con el diablo", Confabulario, p. 128); ...he venido a parar en esta noche como a una punta de callejón sombrío. Noche puesta a mis espaldas como un muro y abierta frente a mí como una pregunta inagotable ("El silencio de Dios", Confabulario, p. 138); veo...a la vida como nodriza criminal... ("El silencio de Dios", Confabulario, p. 142); ... y en medio estaba mi fe, inquebrantable, multiplicada, como una espada resplandeciente en las manos de todos ("El converso", Confabulario, pp. 133-134); Surgían al atardecer, resplandecientes a los rayos del sol, como sedosas banderas amarillas ("Parábola del trueque", Confabulario, p. 118).

Estos símiles responden a necesidades expresivas; por tal razón no abundan, no hay detrás de ellos un afán de lucirse gratuitamente. Surgieron sólo como respuesta a unas urgencias de orden temático y estilísticos, cuya importancia reside en su eficacia y no en la brillantez tropológica.

Estas formas tropológicas llaman más la atención si se observa que hacen su aparición en un contexto que tiende a prescindir de ellas. Lo mismo podría decirse del empleo de la metáfora, forma tropológica prácticamente ausente de la prosa arreoleana de esta primera época. Las citadas a continuación llaman la atención por lo insólito del concepto al que remiten y por la ausencia de ellas en los relatos en los que aparecen. Refiriéndose al interior de sus zapatos recién reparados, el protagonista de "Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos" dice: "Palpará usted una caverna siniestra" (Confabulario, p. 161). La imagen redobla su interés si se asocia a la creada por "La caverna" (1952), relato de la segunda época:

Nada más que horror, espacio puro y vacío. Eso es la caverna de Tribenciano. Un hueco de piedra en las entrañas de la tierra. Una cavidad larga y redondeada como un huevo...Dicen que se trata de un antiguo cementerio, tal vez etrusco, tal vez ligur. Pero nadie puede permanecer en la espelunca por más de cinco minutos, a riesgo de perder totalmente la cabeza (Bestiario, p. 99).

En este caso se trata de la excelente e inusitada descripción de una peculiarísima caverna, descripción que tiende más que nada a desmentir la realidad de la caverna misma. De todos modos, el lector no queda tan sorprendido como en el caso de "Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos", en donde se lanza esa imagen en un contexto que podría muy bien existir sin ella. Pero es este tipo de recurso el que forma el estilo de un autor; es decir, el procedimiento que obliga al lector a acercarse sin titubeos al texto, es definitivamente rasgo de estilo. En "El fraude" apa-

rece otra imagen muy peculiar. El protagonista, refiriéndose a su labor como agente publicitario, afirma lo siguiente: "Yo fui el magnavoz de sus sermones, el amanuense aplicado que registraba sus aciertos cotidianos..." (Varia invención, p. 72). En este conato de metáfora se observa ya, si bien de modo incipiente, la alusión a la mecanización de las relaciones humanas, aspecto temático que se convertirá en una de las directrices estructurales de su segunda etapa. Esta imagen podría también ser ejemplo de lo que José Luis Martín llama "disfemismo". Hay en ella un afán de chocar con la mentalidad tradicional a través del juego con las ideas: juego entre lo "sagrado" y lo "profano" ("magnavoz" por portavoz), irrupción de la terminología técnica ("sermones" por propaganda comercial). Se trata de un doble juego: lo profano invade lo sagrado, o, mejor aún, aquello es interrumpido por lo último. Comienza a manifestarse un incipiente distorsionamiento de la realidad en la narrativa de Juan José Arreola. Del mismo relato sobresalen dos ejemplos más que tienden al disfemismo; es decir, a la creación de una situación en el texto dirigida en contra de la pedantería, de las pretensiones: afán de ridiculizar, de demostrar el mal humor y la ironía que encierran las palabras. El protagonista describe en cierto momento la agonía de su jefe; "...murmuraba frases incoherentes, relacionadas más bien con el futuro desastre de las estufas Prometeo que con los negocios de su alma" (Varia invención, p. 71). De nuevo se mezclan, en un juego macabro, dos conceptos que en la mente del lector aparecen, o deben aparecer, separados: "negocios" y "al-

ma". Este procedimiento tiende a atraer la atención del lector hacia el texto, moviéndose en dirección contraria a la que se movía la solemnidad de algunos de los cuentos estudiados: "El silencio de Dios", "El converso" y "Pablo". El disfemismo sugiere el contrapunto entre sentimientos vulgares, peyorativos, por un lado, y conceptos metafísicos, sublimes o religiosos, por otro. En el ejemplo siguiente aparece también procedimiento similar: "Reclamamos para él todos los auxilios de la ciencia y obtuvo dos horas de agonía" (Varia invencion, p. 70). En esta ocasión se añaden el deseo de ridiculizar, el mal humor, la ironía y la tendencia a la casi caricatura.

Fuera ya del dominio de las formas tropológicas y dentro del ámbito de las morfosintácticas, habría que hablar un poco sobre dos procedimientos o recursos expresivos integrantes del aparato estilístico arreoleano de esta primera etapa: el ablativo absoluto y el cliché. El primero de estos recursos sirve, entre cosas, como: 1) especie de trampolín desde cuyo extremo norte se lanza el concepto en un viaje rítmico tensivo-distensivo o viceversa, y 2) eliminador del rodeo lingüístico, sentando así las bases para la economía verbal. Este segundo aspecto, apenas insinuado en esta primera etapa, cobrará una tremenda importancia durante la segunda. El ablativo establece también una pausa conceptual y rítmica, necesaria para mantener el balance dentro de una narrativa que se antoja volcánica, acelerada, siempre adelante. Los mejores ejemplos de ablativo absoluto usado con un fin estilístico se dan en "El silencio de Dios", "Pablo" y "Parábola

del trueque", si bien Arreola los usa también en otros cuentos de esta primera etapa. He aquí algunas de estas instancias: "Engendrados sin amor, un viento de azar ha de arrastrarlos como hojarasca..." ("Hizo el bien mientras vivió", Varia invención, p. 41); "Sudoroso, fatigado, con su burdo traje lleno de polvo... Apoyado en la azada, permaneció junto a la puerta" ("Un pacto con el diablo", Confabulario, p. 129); "Perseguido por días veloces, acosado por ideas tenaces, he venido a parar en esta noche como una punta de callejón sombrío"; "Acostumbrado a oír solamente recriminaciones o plegarias, tu voz tiene un timbre de novedad" ("El silencio de Dios", Confabulario, pp. 138 y 144 respectivamente); "Llegado a casa, examiné detenidamente mis zapatos" ("Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos", Confabulario, p. 159); "Desconocido en medio de su omnipotencia creadora y motora, nadie podía pensar en él ni suponerlo siquiera"; "Perdido en la corriente del tiempo, gota de agua en un mar de siglos, grano de arena en un desierto infinito, allí está Pablo en su mesa" ("Pablo", Confabulario, pp. 105 y 106, respectivamente). En cada uno de estos casos, el ablativo absoluto abrevia, evita una posible explicación más amplia, elimina el rodeo verbal sin limitar el proceso intelectual operado en el lector de estos textos. La pausa creada por esta forma absoluta, casi lo obliga a prestar mayor atención a lo expresado dentro de ella. Este procedimiento de economía expresiva es muy usado en el último de los cuentos estudiados, "Parábola del trueque", uno de los más cortos, cinco cuartillas. Los demás fluctúan entre las ocho y las treinta y tres, a excepción de "Carta a un zapate-

ro que compuso mal unos zapatos", que consta también de cinco cuartillas y "Un cuento de Navidad" que tiene dos. Uno de los párrafos de "Parábola del trueque" está formado, casi exclusivamente, por ablativos:

Recostada entre almohadones y cortinas, una mujer que parecía un leopardo me miró deslumbrante, como desde un bloque de topacio. Presa de aquel contagioso frenesí, estuve a punto de estrellarme contra los vidrios. Avergonzado, me aparté de la ventana y volví el rostro para mirar a Soffa (Confabulario, p. 117).

Los siguientes ejemplos, también del mismo relato, son prueba adicional de la importancia que el prurito de economía comienza a cobrar en la obra de Arreola:

Obstinado en la miel, descuidaban su trabajo sin pensar en el día de mañana; Deslumbrados a primera vista, los hombres no pusieron realmente atención en las mujeres; Obsesionado por el recuerdo de un cuerpo de blancura inequívoca, pronto dio muestras de extravío (Confabulario, pp. 118, 119 y 120, respectivamente).

Si bien los críticos desprecian el cliché por considerarlo expresión de un cerebro anónimo y ejemplo de servilismo intelectual, en el caso de Arreola se trata de algo distinto; pues aquí el cliché se convierte en un recurso estilístico más. El crítico francés Michael Riffaterre ha profundizado en torno a la posibilidad de que esta cuasi "forma convencional" forme parte de un procedimiento estilístico. "Poco importa, desde el punto de vista de la estilística —afirma Riffaterre—, que el cliché suscite o no reacciones desfavorables, con tal de que suscite alguna clase de reacciones: lo propio de una estructura estilística es imponerse a la atención del lector".¹¹ El cliché presenta, en la narrativa de Arreola, una acusada y estable expresividad. La

carga conceptual y estilística que posee en principio -pues se trata de un marco previamente llenado de significación y expresividad- es reforzada por "el macrocontexto en el que se inserta, y con el que viene a contrastar doblemente por la circunstancia de que un hecho de estilo cuajado no admite, por definición, sustituciones léxicas: en consecuencia tiende a apartarse del vocabulario propio del macrocontexto".¹² El cliché puede ser trillado -sigue diciendo Riffaterre-, pero jamás ineficaz. Y añade más adelante: "Si estuviera gastado, el cliché perdería su clientela y sus enemigos, y ciertamente no es así. El cliché no pasa nunca desapercibido; por el contrario, siempre se destaca".¹³ Esta función expresiva del cliché ayuda a borrar el carácter de estructura estereotipada que distingue a esta forma. Prueba de ello son los siguientes trozos, en los que aparecen ejemplos de los clichés más comunes en la prosa arrecoleana de esta primera etapa: "Cuando supe que Dios miraba todos mis actos traté de esconder los malos por oscuros rincones" ("El silencio de Dios", Confabulario, p. 140). Huelga el comentario en torno a la clara alusión bíblica sobre el intento adánico de esconder el "pecado original". Otro ejemplo: "¿Por qué es el bien tan indefenso? ¿Por qué tan pronto se derrumba? (El silencio de Dios", Confabulario, p. 141). Se trata en este caso de la idea tópica y típica de que la bondad y la virtud libran una batalla irremediablemente perdida frente a las fuerzas del mal. Estos interrogantes remiten a los archivos de la conciencia universal, conocidos también a través de los innumerables lugares comunes que pueblan, en general, el mundo del ser humano me-

dio. He aquí este otro de "Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos": "Mis pies se hallaban en ellos como pez en el agua" (Confabulario, p. 160). Mucho más que en los casos anteriores, este cliché pertenece al caudal del puro coloquialismo o del lugar común quintaesenciado; lo que no evita que los peces "más pequeños", por ejemplo, no la "pasen tan bien en el agua" como supuestamente acontece, siguiendo la lógica del lugar común empleado por Arreola. Se trata, pues, del empleo cómico del cliché; la ironía detrás de esta frase es particular: del contraste de los clichés familiares con un contexto literario deriva cierto tipo de comicidad. En "El fraude" aparece una combinación de coloquialismo-cliché: "Poco ha faltado para que yo le pusiera las manos encima; me contuve y le tapé la boca con cifras" (Varia invención, p.67). En esta ocasión Arreola está jugando con dos tipos de fanfarronería: la primera está más cerca del garito que de la verdadera civilización (ponerle las manos encima); la otra (tapar la boca con cifras) es más bien el resultado del empleo de cierta jerga profesional, muy utilizada por los politiqueros, por ejemplo. En "Pablo" se halla otro ejemplo: Pablo, el protagonista-suicida, dio fin a sus días antes que fuera demasiado tarde, y abrió de par en par las compuertas de su alma" (Confabulario, p. 116). En esta ocasión, Arreola toma el lugar común "abrir de par en par las puertas del alma" y lo transforma, combinando puertas por compuertas. Este último término ofrece una mayor amplitud a la idea de rotunda confesión o entrega, o pérdida del yo, que desea presentarse. La compuerta da la idea de contención temporera de cuerpos o

realidades que, una vez libres de aquélla , se lanzan desenfrenados en una huida volcánica, estrepitosa, puesto que no fueron creados para ser detenidos por una fuerza temporera y artificial.

En "La vida privada", el autor juega con dos lugares comunes, uno de origen político y otro de procedencia bíblica. El primero dice así: "Allí en la Plaza de Armas, fuimos esa noche efectivamente los miembros de la gran familia mexicana y nos sentíamos alegres y conmovidos como hermanos" (Varia invención, p. 54). Todos los políticos hispanoamericanos -aunque no sea una originalidad- han hecho uso de este lugar común, en el pasado y en el presente, siempre que han visto amenazada la estabilidad de sus intereses. Arreola aprovecha este cliché en un contexto que nada tiene de discurso político, dándole más fuerza y coherencia a su valor expresivo: detrás de este uso se esconde una tremenda ironía por parte del autor. El segundo cliché reza como sigue: "Aquí todos se han sentido sin mancha: quién el primero, quién el último, se dedican a apedrear a Teresa con sus habladurías. A propósito, el otro día cayó sobre nosotros una verdadera piedra" (Varia invención, pp. 59-60). Arreola juega en este momento con la frase de origen bíblico "aquel que se sienta libre de pecados, que lance la primera piedra". El texto bíblico habla de "piedras de orden metafórico"; mientras que en el texto de Arreola éstas han perdido ese carácter metafórico, adoptando uno profundamente físico.

"Parábola del trueque" aprovecha el momento final de El burlador de Sevilla de Tirso de Molina, de donde extrae los

elementos que darán vida al texto siguiente: "Separados y silenciosos, esa noche hicimos un papel de convidados de piedra" (Confabulario, p. 118). La frase alude al "justo castigo" que recibe don Juan a manos de un muerto, sin que ni siquiera tenga la posibilidad de confesarse o arrepentirse. En todos estos casos, cada una de estas formas convencionales o clichés suscitan juicios de orden tópico, trivial, trillado, falso, gastado o fosilizado; pero vistos en el contexto de cada relato aluden a un orden de ideas nuevas y distintas, adquiriendo vida propia. Aquéllos de más arraigo popular son más fáciles de aislar en el contexto literario, y a pesar de su aparente trivialidad, se convierten en rasgos estilísticos, por la cantidad de reacciones, positivas o negativas, que desencadenan en la mente del lector. En general, el empleo del cliché en esta primera etapa responde a las exigencias de una incipiente ironía y de un solapado humor. A lo anterior hay que añadir que el carácter mimético distintivo del cliché, sirve a Arreola para crear distintos tipos de atmósferas y para situar al lector dentro de la corriente de pensamiento y asociaciones mentales que interesan al autor. En los ejemplos estudiados, el cliché se convierte en agente expresivo a causa, precisamente, de las mismas características que inducen a la crítica a considerarlo un defecto. En ciertas ocasiones, Arreola renueva el cliché; en otros casos, lo lanza tal y como lo recibe de la tradición popular, sin que por esto pierda fuerza el procedimiento. De acuerdo con Michael Riffaterre, "el cliché, para desempeñar el papel activo de un contraste creador de expresividad, no necesita en absolu-

to ser renovado, puesto que es la propia percepción de su trivialidad lo que le permite desempeñar dicho papel".¹⁴ Por otro lado, muchos de estos clichés populares ayudan a crear el tono coloquial que caracteriza cuentos como: "Hizo el bien mientras vivió", "El silencio de Dios", "El converso", "Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos", "El fraude", "La vida privada" y "Parábola del trueque".

2- EL RITMO

Toda obra literaria exhibe, como uno de sus atributos, algún tipo de ritmo, pues una creación literaria, oral o escrita, es, en principio, un conjunto de sonidos dispuestos u organizados de un modo particular, y de los cuales emana el significado último de la obra. El sonido no debe analizarse en completo divorcio del significado, puesto que "el mero sonido no puede tener en sí ningún efecto estético...si lo tiene, es, a lo sumo muy escaso".¹⁵ Hacen falta, por lo tanto, significados, contexto y "tono" para convertir los sonidos de la lengua en hecho artístico. Hacia esa significación rítmica se dirige la prosa de Arreola de esta primera etapa. Pero para entender la importancia del ritmo en la prosa de Arreola es necesario añadir algo más en torno a este procedimiento estilístico. Existen dos teorías sobre el significado y la función del ritmo: 1) una que exige la "periodicidad" como condición "sine qua non" del ritmo, y 2) otra que entiende más ampliamente el ritmo, llegando a incluir en él hasta configuraciones no reiterativas de movimientos sintácticos. El primer punto de vista identifica ritmo con metro y niega la presencia de aquél en la prosa. La segunda de estas dos

teorías, basada en una mayor amplitud de miras, será la que guíe los siguientes planteamientos en torno al ritmo de la prosa de Arreola. Wellek y Warren afirman que "toda prosa tiene alguna forma de ritmo...hasta la frase más prosaica puede ser escandida, esto es, subdividida en grupos de largas y breves, de sílabas tónicas y sílabas átonas".¹⁶ En todo esfuerzo creador hay un afán consciente de organización del lenguaje. La prosa literaria se diferencia de la ordinaria "en una mayor regularidad en la distribución de acentos rítmicos".¹⁷ Pero Wellek y Warren no se detienen aquí: "Por lo común -afirman- la impresión general de regularidad y periodicidad se refuerzan mediante artificios fonéticos y sintácticos: figuras sonoras, cláusulas paralelas, equilibrio de antítesis en que toda la estructura del sentido apoya con fuerza el esquema rítmico".¹⁸

Arreola, consciente de todas las posibilidades de la prosa, crea una particularmente rítmica, combinando distintos procedimientos morfosintácticos. No es la primera vez que se señala el carácter profundamente rítmico de la prosa arreoleana. Este trabajo ha sido precedido por los comentarios del crítico peruano Julio Ortega, quien afirma que "Arreola muestra un gran dominio de la prosa. Valiéndose de las posibilidades de la simetría y la asimetría, de las tensiones y distensiones, el ritmo avanza ajustado al tema, a la intención significativa, creando el clima requerido por ésta, y dándole al mismo tiempo flexibilidad, una expresividad ágil y honda a la vez".¹⁹ Existe -continúa diciendo Ortega- "un juego rítmico tensivo-distensivo, donde la distensión corres-

ponde al presente: el pasado desemboca en éste".²⁰ Nuestra investigación aprovecha sus observaciones, pero las trasciende proveyendo ejemplos específicos, cosa que no lleva a cabo Julio Ortega. No se puede negar la existencia de ese juego tensivo-distensivo o viceversa, pero hay también en la prosa arreoleana suficientes ejemplos en los que el "tempo" se extiende, se amplía y se agiganta, para incluir un período que podría llamarse "intensivo", utilizando el término que describe el primer paso del proceso articulatorio. Durante este momento intensivo, el impulso narrativo arreoleano abandona su estado de reposo y se apresta a realizar un movimiento preparatorio que cree las bases desde donde se iniciará el juego rítmico llevado a cabo mediante el procedimiento tensivo-distensivo o viceversa.

Arreola utiliza procedimientos generales y particulares o individuales, para crear el ritmo de su prosa: 1) de carácter general son la "intensión-tensión-distensión", o sólo los dos últimos elementos de esta fórmula, en ese orden o viceversa, y 2) de naturaleza individual son la aliteración, la repetición, la enumeración, el suspenso léxico, el paréntesis y los paralelismos. Todos estos elementos, generales y particulares, se combinan, ensartados como cuentas de rosario, en el sutilísimo hilo de la secuencia narrativa, para dar a la prosa arreoleana una continuidad rítmica de rara belleza e intención. Dicho proceso rítmico comienza a funcionar de modo sólido y consistente a partir del cuarto relato; "El silencio de Dios", 1943. No sería arriesgado señalar que los problemas de coordinación señalados en un apartado

anterior, dificultaban la realización del ritmo que luego distinguiría la prosa arreoleana. En "Un cuento de Navidad", por ejemplo, el ritmo se traba, tropieza, "maniatado" por la proliferación innecesaria de las conjunciones "y" y "pero". En "Hizo el bien mientras vivió" aparecen algunos momentos en que asoma la estructura general llamada en este estudio, a falta de un término mejor, "intensiva-tensiva-distensiva": "En el despacho, Pedro sigue mostrándose cauteloso, como esperando una oportunidad"; "Por fin, Pedro se decidió. Lo que tenía que decirme es nada menos que esto: se marcha" (Varia invención, pp. 18 y 19, respectivamente). Todavía se nota, sin embargo, cierta morosidad en el desarrollo del período. A medida que avanza el relato los ejemplos adquieren cierto tempo que, si bien de modo incipiente, comienza a moverse hacia el ámbito del verdadero ritmo arreoleano: "Sin darse cuenta de la gravedad de mis operaciones, y guiada sin duda por sus buenos sentimientos, Virginia me pidió que tomase a mi cargo la dirección de tales festejos"; "Afuera el mundo se bambolea, se derrumba, desaparece. El verdadero universo está en esta pieza y ha brotado lentamente de mi corazón" (Varia invención, pp. 25 y 38, respectivamente). En el primero de estos dos ejemplos se da el orden distensivo-tensivo, mientras que el segundo emplea la fórmula contraria. El segundo se sirve, además, de una estructura paralelística que a su vez presenta cierto grado de aliteración.

En "Un pacto con el diablo", el ritmo es de carácter completamente distinto. El procedimiento dialogal de dicho relato, evita las combinaciones rítmicas amplias, utilizadas

a partir de "El silencio de Dios". En "Un pacto con el diablo" el ritmo se entrecorta, se interrumpe, no fluye. Lo que importa en él es la atmósfera de sobresalto creada por ese ritmo intermitente, el cual utiliza las idas y vueltas del diálogo a la narración y viceversa. Los personajes interrumpen a cada paso el hilo narrativo-argumental, rompiendo con la unidad rítmica característica, cosa que no sucederá en relatos posteriores.

El procedimiento intensivo-tensivo-distensivo o sencillamente el tensivo-distensivo y viceversa, se convierten, combinados, en rasgos estilísticos de "El silencio de Dios". En los ejemplos siguientes de dicho relato aparece la fórmula tensiva-distensiva:

Perseguido por días veloces, acosado por ideas tenaces, he venido a parar en esta noche como a una punta de callejón sombrío; Quiero creer que alguien va a recogerlo, que mi carta no flotará en el vacío, abierta y sola, como sobre un mar inexorable; Supe que entre Dios y yo había intermediarios, y durante mucho tiempo tramité por su conducto mis asuntos, hasta que un mal día, pasada la niñez, pretendí atenderlos personalmente; Y si no viene el sueño, siquiera el sueño como una pequeña muerte para saldar la cuenta pesadosa de este día, en vano esperaré mi resurrección (Confabulario, pp. 138, 140 y 141, respectivamente).

En cada uno de los ejemplos anteriores, la tensión se centra en el primer período o en el primero y segundo períodos del conjunto sintáctico. Las pausas, establecidas por las comas, indican el paso firme de un tempo a otro. Estas cláusulas tensivas son portadoras de una sensación de ansiedad, angustia, agitación y exaltación, que refleja una batalla interior que sólo encontrará reposo en el espacio creado más adelante por el período distensivo.

La fórmula distensiva-tensiva también aparece representada en este relato:

Estoy balanceado en un vértigo de incertidumbre, y mi mano, que sale por último a la superficie, no encuentra una brizna para detenerse; Pero al fin, siguiendo las indicaciones de personas mayores, mostré abiertos mis secretos para que fueran examinados en tribunal; Muchas veces he revistado con satisfacción un cierto grupo de actos bien disciplinados y casi victoriosos, y ha bastado el menor recuerdo enemigo para ponerlos en fuga; La experiencia va brotando siempre detrás de nuestros actos, inútil como una moraleja (Confabulario, pp. 139, 140, 141 y 142 respectivamente).

Este procedimiento se combina con el anterior, el tensivo-distensivo, para crear una armonía y un ritmo artístico llenos de significación. Arreola utiliza muy bien esta prosa rítmica para obligar al lector a tomar mayor conciencia de lo expuesto en su texto. Esta prosa hace hincapié, coordina, reconstruye, insinúa y, en fin, organiza el lenguaje con su concepto; y organización es arte.

A los dos procedimientos anteriores -"tensivo-distensivo" y viceversa- se les une la cadena "intensiva-tensiva-distensiva" o "intensiva-distensiva-tensiva". Los siguientes textos podrían servir de ejemplos:

El maligno, con apariciones puntuales de fantasma, daba a mis sueños un giro de pesadilla y puso en los recuerdos pueriles un sabor punzante y criminoso; Mis días de niño, que decoraron suaves paisajes, ostentan a menudo manchas deplorables; Si te sientes muy solo, busca la compañía de otras almas, y frecuéntala, pero no olvides que cada alma está especialmente construida para la soledad (Confabulario, pp. 140 y 146 respectivamente).

En cada caso particular, la frase inicial, separada por la primera de las dos o tres comas que emplea cada sintagma, sirve de preparación, alerta al lector acerca de la existencia de un proceso conceptual y rítmico que deberá seguir a

esta pausa. Esta se hace menos "visible" cuando va seguida del período distensivo, ejemplo número uno; pero crece cuando el tensivo la interrumpe abruptamente, como una piedra lanzada sobre la superficie del agua quieta y mustia.

Este procedimiento intensivo-tensivo-distensivo, en sus varias combinaciones, continúa dándose en los cuentos restantes de esta primera etapa. Sobresalen los ejemplos siguientes:

Volver atrás no es cosa sencilla; se trata nada menos que de inaugurar una vida deshaciendo los errores y salvando los obstáculos de otra; y esto, para un hombre que no ha dado muestras de gran discernimiento, exige una serenidad y una resignación que Dios mismo echa de menos en mi persona ("El converso", Confabulario, p. 132).

En el ejemplo anterior se dan todas las combinaciones posibles de las fórmulas "intensivo-tensiva-distensiva" y "tensivo-distensiva". La primera cláusula de este sintagma, por ejemplo, podría reunir las fórmulas tensivo-distensiva y viceversa, dependiendo de cómo se enfrente el lector a la misma. La segunda cláusula encierra un ritmo distensivo-tensivo; pero en la tercera se encuentra el juego intensivo-tensivo-distensivo. De inmediato, llama la atención la fluidez de esta prosa; se trata de una larga tirada conceptual y sintáctica que se aligera gracias a los efectos rítmicos, los cuales producen una melodía y cadencia especiales, que obligan al lector a releer y a repensar con entusiasmo el texto o el trozo en cuestión. Este otro ejemplo de "El fraude" es un excelente pasaje donde se combinan las ideas y la cadencia de la prosa arreoleana:

Por el ancho camino de las palabras triviales y ordinarias, siguiendo un método sencillo de preguntas y respuestas, fuimos a dar a un desfiladero. Desembocamos de pronto en una de esas comedias que la vida improvisa en cualquier parte y que son obras maestras del azar, con un mínimo de texto (Varia invención, p. 74).

Arreola no sólo logra una continuidad rítmica en el interior del sintagma, sino que la mantiene de un período oracional a otro.

Pero es, quizá, en "Pablo" donde Arreola logra los mejores momentos de esa prosa rítmica que caracteriza su narrativa. He aquí sólo dos ejemplos:

Perdido en la corriente del tiempo, gota de agua en un mar de siglos, grano de arena en un desierto infinito, allí está Pablo en su mesa, con su traje gris a cuadros y sus anteojos de carey artificial, con el pelo castaño y liso dividido por una raya minuciosa, con sus manos que escriben letras y números impecables, con su ordenada cabeza de empleado contable que logra resultados infalibles, que distribuye las cifras en derechas columnas, que nunca ha cometido un error, ni puesto una mancha en las páginas de sus libros. Allí está inclinado sobre su mesa, recibiendo las primeras palabras de un mensaje extraordinario, él, a quien nadie conoce ni conocerá jamás, pero que lleva dentro de sí la fórmula perfecta, el número acertado de una inmensa lotería; Y la clave del plan a que obedecía su existencia le fue confiada a Pablo durante una mañana cualquiera, que no llegó precedida de ningún aviso exterior, en la que todo era igual que siempre y en la que resonaba el trabajo, dentro de las extensas oficinas del Banco Central, con su mismo acostumbrado rumor (Confabulario, pp. 106 y 107, respectivamente).

Es necesario llamar la atención sobre el uso de frases cortas que funcionan a manera de sostén del resto de la estructura oracional, en el primero de los dos ejemplos. Son frases apretadas -la primera de ellas se vale del ablativo absoluto- que tienen; entre otros, el propósito de servir de una especie de "pértiga" o "trampolín", desde donde se lanzarán las formas lingüísticas y conceptuales, realizándose

como elementos rítmicos de carácter tensivo-distensivo o viceversa. En este primer ejemplo, intento de una presentación física y espiritual del protagonista, resaltan tanto los momentos que giran en torno a realidades serenas o estáticas como aquellos que aluden a tensiones o ansiedades. Gracias al lugar que ocupan en la oración, estos elementos se refuerzan entre sí mediante el contrapunto o el contraste. Se observa, además, la excelente rapidez y armonía con que fluyen todos los elementos morfosintácticos; esta fluidez estilística es la base de la claridad conceptual que, por otro lado, caracteriza esta prosa.

"La vida privada" y "Parábola del trueque" siguen las mismas directrices del relato anterior: prosa eminentemente rítmica. El procedimiento tensivo-distensivo o viceversa se encuentra muy bien utilizado en ambos cuentos. Los trozos siguientes ilustran muy bien el recurso:

Yo, que siempre me había sentido un poco humillado ante él, porque dejé de estudiar y tuve que quedarme aquí en el pueblo, estancado detrás del mostrador de una tienda de ropa, me sentía finalmente justificado y redimido; Por el contrario, Teresa y Gilberto son espías paso a paso y minuto a minuto, como cuando representaban en el teatro y el público, palpitante, esperaba con angustia el desenlace ("La vida privada", Varia invención, pp. 55 y 61 respectivamente); Recostada entre almohadones y cortinas, una mujer que parecía un leopardo me miró deslumbrante, como desde un bloque de topacio. Presa de aquel contagioso frenesí, estuve a punto de estrellarme contra los vidrios. Avergonzado, me aparté de la ventana y volví el rostro para mirar a Sofía ("Parábola del trueque", Confabulario, p. 117).

Se observa que se le ha dado un uso rítmico al "yo", seguido de coma, en el primer ejemplo. Se trata básicamente de una oración simple -"Yo me sentía finalmente justi-

ficado y redimido"- , cuya secuencia lógica ha sido interrumpida para colocar entre sus dos extremos (sujeto y predicado) una serie de cláusulas que, además de brindar información adicional necesaria, añaden flexibilidad, elasticidad, a la totalidad del período. Estos elementos están muy bien dirigidos por una labor de organización consciente, la cual llama la atención, finalmente, sobre la realidad conceptual y estilística del texto. En el segundo ejemplo se trata de la oración simple "Teresa y Gilberto son espías". Lo demás son adjetivos o frases adjetivas y adverbios o frases adverbiales; todo organizado de modo que desencadenen una tirada rítmica que llamará la atención hacia la significación última del trozo. Aparecen en los dos ejemplos frases subordinadas, metafóricas, cargadas de sugerencias que prolongan la rama tensiva, poniendo de relieve la distensiva que, cargada de expresividad, aparece como conclusión. Predomina en esta prosa la oración simple; escasean las subordinadas y complementarias. Detrás de todo ello hay un afán de síntesis, como muy bien ha señalado Julio Ortega. La agilidad y flexibilidad caracterizadoras de este ritmo exigen este tipo de construcción sencilla. Hay sólo cuatro oraciones largas en los relatos de esta época, una de ellas citada a continuación íntegramente, a riesgo de sobresaturar este texto con ejemplos, por lo que tiene de interesante como estructura rítmica:

Nunca olvidaré esas dos horas interminables, que pertenecían a la eternidad, ni la imagen del señor Braun ahogándose en la muerte, rodeado de taquígrafas, de médicos, de empleados consternados y asistido por aquel sacerdote, que apareció misteriosamente, y que en medio de la confusión pudo arreglárselas para poner en orden los asuntos del moribundo aterrorizado, que

murmuraba frases incoherentes, relacionadas más bien con el futuro desastre de las estufas Prometeo que con los negocios de su alma ("La vida privada", Varia invención, pp. 70-71).

Como habrá observado el lector, se trata de una oración simple cuya estructura básica ha sido reforzada mediante la acumulación de frases muy bien organizadas para crear un hermoso juego rítmico. Una vez más Arreola brinda al lector la oportunidad de disfrutar de su juego inteligente y significativo con las posibilidades rítmicas del español, obligándolo con ello a prestar mayor atención al nivel conceptual, ricamente engalanado mediante este procedimiento eufónico. He aquí otro ejemplo de "La vida privada":

Los que tuvieron en la escuela un amigo predilecto y saben por experiencia que esas amistades no suelen sobrevivir a la infancia y sólo perduran en un tuteo cada vez más difícil y más frío, comprenderán muy bien la satisfacción que yo sentía cuando Gilberto reconstruyó nuestra antigua camaradería por medio de un trato afectuoso y sincero (Varia invención, p. 55).

Hay en este ejemplo cierta forma de lugar común remodelado y transformado gracias a la atmósfera total del relato y al poder evocador del ritmo. Esta prosa logra efectos de asimetría mediante el proceso tensivo-distensivo, y de simetrías, a través de la fórmula contraria. Mediante estos procedimientos Arreola consigue reforzar la unidad argumental, temática, estructural y rítmica de su relato. Está muy consciente de las posibilidades unificadoras, centralizadoras de estos recursos y los emplea siempre que lo cree necesario. Julio Ortega vuelve sobre los aspectos rítmicos de la prosa arreoleana en estas palabras:

Son virtudes de ritmo -dice Ortega- las que en la estruc-

turación de la prosa logran que el relato se nos ofrezca como una unidad. El ritmo unifica en su caminar las diversas referencias del relato. El ritmo, que en Arreola es generalmente fluido, confiere al texto una extraña transparencia en su impulso de medida agilidad.²¹

Los procedimientos rítmicos analizados hasta ahora son reforzados por una serie de recursos más individualizados, aunque no menos importantes. La aliteración es uno de esos recursos utilizados desde el comienzo de la primera etapa. Los textos siguientes ilustran muy bien el procedimiento:

repetición de la /b/ y la /s/ en El abominable señor Gálvez ha vuelto a mi despacho. Después de un profundo abrazo, me aplica dos o tres veces el calificativo de benemérito, Varia invención, p. 23); repetición de la /s/, la /d/ y la /r/ en Lejos de desestimar estas actividades, las considero muy importantes en nuestro medio social, ya que despiertan los buenos sentimientos y favorecen el desarrollo de la cultura ("Hizo el bien mientras vivió", Varia invención, p. 25).

Aparece ya en estos dos ejemplos tempranos la armoniosa combinación de sonoras y sordas, labiales, alveolares y nasales. Usando este procedimiento de manera consciente, Arreola logra crear ritmo en el interior de la frase, y aun dentro de la palabra misma, realidad que refuerza la estrategia general del ritmo como elemento fundamental de su prosa. Este empleo de la aliteración se registra en cada uno de los relatos de esta primera etapa, siempre con propósito similar: reforzar el sutil hilo rítmico que unifica todo el sistema expresivo y conceptual de sus cuentos. La aliteración sirve, además, para reforzar otro recurso empleado por Arreola: la enumeración o repetición, procedimiento de origen más bien morfosintáctico. Arreola enumera o repite vocablos, frases o estructuras sintácticas, logrando con ello un mayor énfasis sobre la significación de lo expuesto en el

texto, a la vez que refuerza los poderes eufónicos generales de su prosa. He aquí algunos ejemplos de estas repeticiones y/o enumeraciones:

La escuela, la calle, la fiesta en la sala, todo giraba en la oscuridad y se hundía en el sueño como desplomándose ("Un cuento de Navidad", El Vigía, p. 1); Las montañas, los árboles y el cielo están admirablemente descritos ("Hizo el bien mientras vivió", Varia invención, p. 13); Volvía a ver a Paulina de pie en el umbral de la casa, con su traje gracioso y desteñido, en la actitud en que se hallaba cuando salí: el rostro inclinado y sonriente, las manos ocultas en los pequeños bolsillos de su delantal ("Un pacto con el diablo", Confabulario, p. 127); Estoy en mi celda, sobre el suelo. Veo el crucifijo de la pared. Muevo una pierna, palpo mi frente. Mis labios se remueven; percibo ya el soplo de la vida y trato de articular, de ensayar las palabras terribles: 'Yo, Alonso de Cedillo, me retracto y abjuro...' Luego, frente a la reja, con su linterna en la mano, observándose, distingo a Fray Lorenzo ("El converso", Confabulario, pp. 136-137).

Llama la atención la agilidad con que en esta prosa se reúnen una frase con otra, un período sintáctico con otro, sin perder el hilo narrativo, facilitando al lector el paso a través de este mundo por momentos abigarrado, pero transitable siempre.

El juego repetitivo y enumerativo desemboca en el empleo de estructuras paralelas, ampliamente utilizadas en esta prosa de carácter fundamentalmente rítmico. Las formas paralelísticas sirven para apuntalar la estructura total del relato: son las estructuras lingüísticas más amplias en las que descansa la construcción rítmica de la prosa arreoleana. Aparecen ya en el primero de los cuentos y mantienen su consistencia a través de los relatos de esta primera etapa. Estas formas subrayan, recalcan, hacen hincapié sobre este o aquel concepto; llaman la atención sobre zonas estilísticas

y conceptuales que de otro modo pasarían inadvertidas para el lector. Los trozos siguientes registran lo más representativo de dicho procedimiento:

Se mantiene silenciosa y sabe que no hay palabras en la tierra que puedan convencer a un hombre de que ella es inocente./ Sabe también que la fatalidad, el amor y la miseria no bastan para disculpar a una mujer que ha perdido su pureza./ Sabe, asimismo, que al idioma del llanto no hay palabras humanas que puedan superarlo. Lo sabe y permanece silenciosa ("Hizo el bien mientras vivió", Varia invención, pp. 37-38).

Se trata de una fórmula paralelística perfecta, puesta en práctica en un trozo que se abre con una estructura de pensamiento repetida al final, donde sólo se cambia la posición de algunos términos para variar la armonía rítmica, aunque no el concepto. Entre esta estructura inicial y su "estribillo" final, se encuentran otras formas paralelísticas que básicamente repiten la misma línea de pensamiento. No cabe duda que con este procedimiento el autor logra llamar la atención sobre el aspecto conceptual y emotivo del trozo. El recurso obliga al lector a realizar un viaje constante de un extremo al otro, en busca de la significación última del trozo. Esa existencia pendular a la que se somete el lector lo lleva a tener conciencia del flash-back rítmico, el cual va más allá de lo puramente rítmico para iluminar rincones oscuros de la conciencia del lector. Los textos siguientes ilustran muy bien esta estrategia estilístico-conceptual de la prosa arreoleana:

Pero yo seguía meditando. Dudaba. Sentía una especie de vertigo. Bruscamente, me decidí... ("Un pacto con el diablo", Confabulario, p. 128); "Veo a los hombres en torno de mí...Veo a los niños que beben voces contaminadas...A través de los siglos, se ven hordas.../

Miro a los animales que soportan dulcemente su destino y que viven bajo normas distintas; a los vegetales que se consumen después de una vida misteriosa y pujante, y a los minerales duros y silenciosos ("El silencio de Dios", Confabulario, p. 142); Y aquí estoy, al borde del tiempo, asistido de mis más precarias cualidades, hablando de miedos mezquinos, haciendo gala de amor propio ("El converso", Confabulario, p. 133); Podría recordar el detalle más insignificante de la vida de cada hombre, encerrar el universo en una frase, ver con sus propios ojos las cosas más distantes en el tiempo y en el espacio, abarcar en su puño las nubes, los árboles y las piedras ("Pablo", Confabulario, p. 113); Se propagó en conversaciones, se multiplicó en visitas, tuvo todos los accidentes felices..., conoció el goce de los recuerdos y el íntimo placer de la confianza ("La vida privada", Varia invención, p. 55).

A estos recursos (la aliteración, la repetición, la enumeración y el paralelismo) habría que añadir, aunque en proporción menor, otros tres procedimientos estilísticos destinados a reforzar también la estructura rítmica de la prosa arreoleana y a crear, además, cierto tono evocador que la caracteriza.

El suspenso léxico o reticencia, procedimiento mediante el cual se detiene la expresión de un pensamiento, emoción o intuición, es una pausa estilística y conceptual que llama la atención del lector sobre la realidad lingüístico-conceptual que la precede y la sigue. Crea, además, ciertos matices tonales necesarios para el ritmo de esta prosa. Son silencios cargados de expresividad; proveen un necesario descanso de la tensión que se produce antes y después de ellos. A partir de "Hizo el bien mientras vivió", donde el recurso, reconocible en el texto por los tres puntos suspensivos, es empleado seis veces, Arreola utiliza el procedimiento en casi todos los cuentos de esta primera época. En "Un pacto con el diablo" aparecen trece suspensos léxicos. El carácter fantástico de dicho

relato permite ese uso extenso, el cual ayuda a crear la atmósfera dramática del cuento, a la vez que sirve de base al ritmo de sobresaltos que lo caracteriza. Este cuento es, quizá, una excepción al ritmo fluido y al tempo largo característicos de esta primera etapa: aquí han sido sustituidos por un contrapunteo, por un ir y venir, por una serie de medios tonos y vaivenes. Con ello se logra un ritmo particular, cierto tipo de agitación, a modo de una serie de pinceladas dadas por una mano nerviosa, agitación que contrasta con la alargada cadencia de los demás relatos.

Esta prosa también utiliza, con bastante frecuencia y muy acertadamente, la exclamación y la interrogación, formas creadoras, como los suspensos léxicos de otro tipo de espacio vacío, de pausa rítmica. Enfrentado a estas estructuras, el lector reorganiza, reordena y pone a funcionar una serie de mecanismos mentales que enriquecen la lectura misma. Estas pausas están empleadas en lugar del suspenso léxico "real", aunque en ocasiones lo acompañan. Refuerzan la estructura rítmica de ciertos trozos en los que no abundan otras formas creadoras del ritmo. No aparece ni siquiera un solo texto en el que no haya por lo menos un ejemplo de este recurso. "Hizo el bien mientras vivió", por ejemplo, cuenta con unas veinte y dos instancias de este tipo; predomina en él la interrogación sobre la exclamación. Además de la función señalada, estas dos estructuras se ajustan al carácter juvenil de esta obra primeriza: en ella se lanzan gritos de admiración por una serie de detalles que la vida pone frente a los personajes ingenuos, idealistas o quizá inmaduros. Se in-

terroga también a los demás sobre una problemática que no ha encontrado respuestas adecuadas. La madurez conceptual y estilística irá eliminando el uso prolífico de dicho procedimiento. De hecho, se minimiza su empleo en el resto de los relatos. Son excepciones "Parábola del trueque", donde la inmadurez del carácter y la ingenuidad que domina a los "personajes" masculinos permite o facilita su empleo; y "El silencio de Dios", donde el personaje, desesperado por "el silencio de Dios", formula una serie de interrogantes en torno a las "flaquezas" humanas, el bien y el mal, y la conciencia de éstos.

Con los comentarios siguientes sobre el empleo del paréntesis, termina este recorrido por el variado mundo técnico y estilístico de la narrativa arreoleana de esta primera época. A pesar de la cotidianidad que pudiera caracterizar el uso del paréntesis, este procedimiento sintáctico tiene cierto valor estilístico, pues no debe olvidarse que "todo elemento del discurso, incluso el elemento más común, puede convertirse en hecho de estilo, y entrar en la composición de una estructura literaria".²² Este recurso tiene como propósito introducir un complemento o una oración explicativa en el seno de otro sintagma, reforzando la estructura general del período. A través del paréntesis, Arreola separa, dentro de la oración, elementos accidentales que exigen un distanciamiento considerable del resto de la estructura conceptual, la cual resultaría interrumpida si dichos elementos fuesen separados a la manera tradicional, con comas, por ejemplo. Se emplea mucho en "Hizo el bien mientras vivió", pero se minimiza su

uso a partir de éste, hasta desaparecer por completo en los últimos cuentos de esta primera etapa. Todos los recursos hasta aquí analizados van en busca de la función principal del estilo: efecto y eficacia. Son estos elementos los que convierten a un texto cualquiera en obra de arte literario, puesto que el valor de una obra literaria "se define por la eficacia otorgada a la percepción del mensaje, y no por la eficacia de un "registro": deriva de la relación del signo con su efecto psicológico, no de la relación del signo con su motivación psicológica".²³ Consciente de estos hechos, Arreola va en busca de esa prosa eficaz, clara, brillante por la nitidez de sus estructuras y la suavidad y elegancia del sistema expresivo que la conforma. En esta prosa, las aliteraciones, las repeticiones o enumeraciones, los paralelismos, las preguntas retóricas, las frases cuajadas de ironía o sátira, el paréntesis conscientemente utilizado, la concatenación de cláusulas, el uso de oraciones simples, revelan la vibración muscular de la obra, su movimiento de tensión-distensión, de encogimiento y reposo, de retorcimiento y relajamiento.

Notas

- ¹Wolfgang Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria (Madrid: Gredos, 1972), 282.
- ²Angela B. Dellepiane, Ernesto Sábato: El hombre y su obra (New York: Las Américas Publishing Co., 1968), 296.
- ³Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, S.A., 1972), 100.
- ⁴Todorov, p. 102.
- ⁵Antonio Alatorre, "La lengua de México", copia mimeografiada de una conferencia presentada en la Universidad Autónoma de Guadalajara, (11 de marzo de 1974), 9.
- ⁶Dellepiane, p. 122.
- ⁷Robert Humphrey, Stream of Consciousness in the Modern Novel (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1954), 36.
- ⁸Humphrey, pp. 35-36.
- ⁹Juan José Arreola, "La mujer abandonada", Conversaciones con escritores, edición de Federico Campbell (México: Sep Setentas, 1972), 48.
- ¹⁰Jaime Alazraki, La prosa narrativa de Jorge Luis Borges (Madrid: Gredos, 1968), 173.
- ¹¹Michael Riffaterre, Ensayos de estilística estructural (Barcelona: Seix Barral, S.A., 1970), 194.
- ¹²Riffaterre, p. 195.
- ¹³Riffaterre, p. 196.
- ¹⁴Riffaterre, p. 217.
- ¹⁵René Wellek y Austin Warren, Teoría literaria (Madrid: Gredos, 1974), 188.
- ¹⁶Wellek y Warren, p. 193.

¹⁷Wellek y Warren, p. 195.

¹⁸Wellek y Warren, p. 195.

¹⁹Julio Ortega, "El ritmo como elemento esencial en la prosa de Juan José Arreola", México en la Cultura, núm. 715 (2 de diciembre de 1962), 3.

²⁰Ortega, p. 3.

²¹Ortega, p. 3.

²²Riffaterre, p. 145.

²³Riffaterre, p. 148.

Capítulo IV

Temas (Segunda Epoca)

A) Las relaciones amoroso-sexuales ("Hay un pájaro que vuela en busca de su jaula").

Si el mundo en el que se mueven los personajes arreoleanos de la primera etapa se caracteriza, en términos generales, por el idealismo y el optimismo rectores de las acciones de aquéllos, el de esta segunda etapa está profundamente marcado por la desilusión, el pesimismo y su secuela de cinismo, humor "negro" e ironía. No se trata ahora de una escritura de "convalecencia", llena de cursilería y "buena" fe, como aquella del año treinta y cuatro ("Los buitres", "La muerte" y "El feto"). No se trata tampoco de los poemas "deplorables" y las farsas en un acto, "venturosamente inéditas", del año treinta y seis. Ya no queda nada de aquella dificultad estilística de "Un cuento de Navidad", hecho que posiblemente prohibió su entrada en los libros publicados por Arreola. Ha desaparecido también la cursilería pueblerina de "Hizo el bien mientras vivió" y algunos momentos de "La vida privada". Con los años y la experiencia desaparecieron los vestigios de aquella etapa "mística", vivida entre 1941 y 1944, recuperada entonces la fe que había perdido en 1937. Se esfumó por completo el "muchacho soñador y con grandes intenciones de pureza personal" de 1942, año en el cual contrae matrimonio. Han sido trascendidos también el "pastiche ima-

ginativo" y la "descripción costumbrista", señalados por el propio Arreola en ocasión de comentar su experiencia en El Colegio de México en 1946.

El incipiente pesimismo de algunos de sus relatos de la primera época ("El silencio de Dios", "Pablo" y "Parábola del trueque") ha crecido de modo consistente; se ha profundizado y ha llegado a abarcar todos los aspectos del vivir contemporáneo. En esta segunda época se cosecha el producto de una serie de experiencias, entre las que se encuentran: 1) su viaje a Francia en 1945, en compañía del actor y director teatral francés, Louis Jouvet; 2) su labor como corrector de pruebas del Fondo de Cultura Económica; 3) su trabajo profesional en El Colegio de México en 1946; 4) sus lecturas, caracterizadas por su amplio registro (historia, filosofía, arte, ciencias físicas, sociales y políticas, literatura, religión). Se trata, pues, del dominio absoluto de las formas conceptuales y lingüísticas, del dominio de una cultura, de la organización de unos conocimientos en una coherente visión del mundo. Se han enriquecido las ideas, otras han sido descartadas; las influencias han sido verdaderamente asimiladas. Es el triunfo definitivo de una tendencia imaginativa y fantástica, el logro de una sistematización filosófica del mundo. Es la época donde se resuelve felizmente una serie de influencias, de maneras, en una fórmula personalísima: se ha conseguido, mediante una labor constante y seria, una auténtica personalidad literaria.

Ya en "Interview" (1949) se plantean, aunque sea a "vuelo de pájaro", las tres directrices fundamentales que orien-

tan la temática de la obra de Juan José Arreola: la batalla sexual, la preocupación ética y las dificultades por las que atraviesa el arte en una sociedad "antipoética". En este relato, que muy bien podría servir de introducción a la temalogía de la segunda época, se lanza ya una imagen negativa de la mujer, tema predilecto del autor durante esta etapa. Pero es en "La migala" (1949) donde aparece verdaderamente el tono general que habrá de regir esta corriente temática a partir de "Interview". Según Carlos Monsiváis, la mujer desempeña uno o varios de los siguientes papeles en la literatura mexicana:

la amada remota a la cual deben dedicarse reflexiones y reminiscencias; la novia pura; la madre abnegada y comprensiva que resplandece desde el dolor y la pérdida; la pecadora arrepentida, Magdalena enterada de que el precio por el rescate de su virginidad es la muerte; la soldadera fiel, la criatura admirable que se deja matar por su hombre en el canje de vidas; la coqueta victimable que juega con su honra para perder; el ser febril y remoto, Susana San Juan en Pedro Páramo; la amante enloquecida, la víctima del amor pasión que en la entrega se redime de su impudor; la diosa venerada, tan magnífica que merece alternar con la madre; la hembra terrenal ya irrecuperable; la ninfeta purísima, cuyo amor con el adulto sólo puede consumarse en la tragedia; y, finalmente, "la devoradora, quien adquiere de los hombres el espíritu depredatorio, quien acude a técnicas masculinas de sojuzgamiento para vengarse por la destrucción de su virginidad (este cliché, muy compartido, resulta personaje secundario en las novelas y principalísimo en el cine: María Félix lo convertirá en su emblema, como también, en plena abundancia terrenal, las rumberas: Ninón Sevilla, Meche Barba, etcétera. Recientemente Irma Serrano, en La Martina, revivió a la devoradora, confundiendo la ninfomanía con la mentalidad de la sociedad de consumo).¹

De una forma u otra, la obra de Arreola resume estas constantes de la literatura mexicana (y, ¿por qué no?, universal). Sin embargo, hay algunas de ellas que se manifies-

tan más frecuentemente, y donde el autor logra las mejores imágenes: la mujer vista ya como un ser vil e inexorablemente abocado a la traición; ya como una permanente y mediocre coqueta; ya como un ser venerado, lejano, intocable, remoto e inalcanzable; ya como la hembra terrenal; ya como la ninfa purísima; o ya como un ser devorador, dueño de una incurable "antropofagia" antimasculina, o de una incansable ninfomanía; la ballena de "Interview" y la migala del relato del mismo nombre. La migala -del latín mygale- "Género de arañas cuya picadura es muy dolorosa. (Algunas especies sudamericanas alcanzan gran tamaño)",² es el símbolo de la mujer devoradora, aniquiladora; algo así como aquélla del poema de Nicanor Parra:

Largos años viví prisionero del encanto de aquella
 / mujer / Que solía presentarse a mi oficina completa-
 mente desnuda/ (...)/ Con el propósito de incorporar
 mi pobre alma a su/ órbita/ Apasionada hasta el delirio
 no me daba un instante de/ tregua,/ Exigiéndome peren-
 toriamente que besara su boca... ("La vívora"), Nicanor
 Parra: Antipoemas (Barcelona: Seix Barral Editores,
 1972), pp. 99-100 .

Esta migala es dueña de una devastadora capacidad de hacer fracasar cualquier intento masculino por alcanzar el tantas veces deseado, y pocas veces conseguido, binomio formado por la felicidad y la libertad. Ella "discurre libremente por la casa" (Confabulario, p. 27), aumentando la capacidad de horror del protagonista. En el texto arreoleano, discurrir debe ser entendido en su sentido lógico de andar, caminar, correr por diversas partes y lugares, y en su sentido figurado de reflexionar, pensar acerca de una cosa, platicar de ella, inventarla. Esta mujer-alimaña atroz es mucho más

terrible "que el desprecio y la conmiseración brillando de pronto en una clara mirada" (Confabulario, p. 27). Posee unas costumbres y unos hábitos alimenticios extraños, sobre los que el narrador no provee muchos detalles. Es la amenaza total, la máxima dosis de terror que es capaz de soportar el espíritu del tembloroso y vacilante protagonista: el infierno personal que el pobre personaje pusilánime instalará en su casa, "para destruir, para anular el otro, el descomunal infierno de los hombres" (Confabulario, p. 27). Esta migala-alimaña-mujer lo consume todo, dispone de todo, aunque a veces el protagonista duda de su presencia "real" y piensa que es sólo víctima de una superchería, que se halla a merced de una falsa migala. "Pero en realidad -dice el protagonista- esto no tiene importancia, porque yo he consagrado a la migala con la certeza de mi muerte aplazada" (Confabulario, p. 28). La "presencia" monstruosa de esta migala lleva al personaje a recordar que en otro tiempo (¿mejor que éste?) "soñaba en Beatriz [nombre que según Seymour Menton "borra toda duda acerca de la fuente de inspiración de este cuento"³] y en su compañía imposible" (Confabulario, p. 29). He aquí el tema de éste y otros cuentos: la imposibilidad de lograr la verdadera compañía, de establecer unas relaciones amoroso-sexuales satisfactorias, sanas, humanas; la imposibilidad de formar un puente que se tienda entre dos soledades radicales: el hombre y la mujer de las sociedades contemporáneas.

La ausencia de una fructífera relación amorosa hace que el hombre persiga a su Eva de modo agresivo por todos los lu-

gares imaginables. La mujer, perseguida por el protagonista de "Eva" (1949), trata de escaparse "hablando de los derechos de la mujer infinitamente violados. Cinco mil años absurdos los separaban. Durante cinco mil años ella había sido inexorablemente vejada, postergada, reducida a la esclavitud" (Confabulario, p. 43). Ninguno de los esfuerzos físicos o intelectuales del joven atrae a la chica; por el contrario, "todas estas cosas la dejaban fría" (Confabulario, p. 43).

Heinz Wolpe (otra invención arreoleana) viene en auxilio del perseguidor, logrando que la muchacha admita, con lágrimas en los ojos, que el varón "es un hijo que se ha portado mal con su madre a través de toda la historia" (Confabulario, p. 44). En esos momentos, él se acerca tembloroso en busca de una Eva sumisa y tranquila, iniciándose allí, en la biblioteca, "el episodio milenarico, a semejanza de la vida en los palafitos" (Confabulación, p. 44). Este final "feliz" será una de las pocas excepciones -aunque en el fondo siga siendo una burla de la mujer "liberada"- pues no abundan las parejas que logren relaciones sexo-amorosas satisfactorias en la obra de Arreola. Esta afirmación encuentra su comprobación inmediata en casi todos los relatos de la segunda época.

En "El faro" (1949), una nueva versión de "La vida privada", narrada esta vez por el amante en lugar del marido "vejado", se replantea la situación un tanto cruel y bochornosa del marido que aparentemente permite que lo engañen, que lo conviertan en un bufón transfigurado y cruel. El marido de este relato da un gran paso adelante "propiciando", de modo manifiesto, las relaciones "pecaminosas" entre

su mujer y el amigo de ambos. Se recrea el triángulo de "La vida privada" recalcando el carácter frustrante de este tipo de relaciones. Genaro, el marido, se satisface, aparentemente, contando historias de cornudos, hecho que sólo sirve para desesperar a Amelia, y producir en su amante ganas de insultarlo, de decirle toda la verdad a gritos; de salir corriendo y no volver nunca. Genaro se vuelve cada vez más "tonto", "facilitando" los encuentros y reencuentros entre su mujer y el amante. Contrario a lo que generalmente sucede en la "realidad", la conducta de Genaro lo echa a perder todo. Los amantes se hallan ahora "envueltos en algo turbio, denso y pesado" (Confabulario, p. 69). Se aman "con desgana, hastiados, como esposos" (Confabulario, p. 69); han "adquirido poco a poco la costumbre insípida de tolerar a Genaro" (Confabulario, p. 69), cuya presencia es insoportable porque no les estorba, "más bien facilita la rutina y provoca el cansancio" (Confabulario, p. 69).

Se repiten una vez más los síntomas de la enfermedad que destruye a las parejas arreoleanas, la cual había sido discutida cuando se planteó el tema de "La vida privada": el tedio, el aburrimiento, la náusea y la frustración. De ahí el carácter cuestionable de la afirmación de Enmanuel Carballo en torno a este relato. Según éste, "en "El faro" existe una especie de tolerancia, de complacencia, de sentimiento innato a ser engañado, a participar de la mujer como bien común".⁴ Verdaderamente, todo este "propiciar" es más aparente que real, pues detrás de esa "pantalla" se esconden el resentimiento y el rencor. Esta lucha no se limita a cortos perío-

dos de crisis; por el contrario, tiene visos de ser eterna. En "El rinoceronte" (1949), Elinor, esposa del juez-rinoceronte McBride, habla (una de las pocas ocasiones en que aparece la mujer como narradora o protagonista en la obra de Arreola) sobre sus diez años de lucha matrimonial. Joshua McBride la "poseyó durante diez años con imperioso egoísmo" (Confabulario, p. 24); fue pródigo en arrebatos de furor, en ternura momentánea, pero sobre todo en lujuria insistente y ceremoniosa. Su mujer renuncia al amor antes de saber lo que era, pues Joshua le "demostró con alegatos judiciales que el amor sólo es un cuento que sirve para entretener a las criadas" (Confabulario, p. 24). Elinor debe optar por la "protección" del hombre "respetable", "máxima ambición de toda mujer" (Confabulario, p. 24). Esta lucha la conduce al callejón sin salida del divorcio, único triunfo de la esposa después de batallar cuerpo a cuerpo con un rinoceronte durante un decenio. El juez se casa de nuevo, encontrando esta vez la "horma de su zapato". Pamela, su nueva esposa, sabe manejar a los rinocerontes, sabe que atacan de frente, pero que no pueden volverse con rapidez. Por tal razón "lo ha cogido por 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. Se ha vuelto más lento y opaco en sus furoros; sus prédicas pierden veracidad, como en labios de un actor desconcertado. Su cólera no sale a la superficie. Es un volcán subterráneo, con Pamela sentada encima, sonriente" (Confabulario, pp. 24-25). Nada de esto posibilita la felicidad; todo responde a un tipo de venganza conyugal,

caracterizada por la actitud dominante de uno o ambos cónyuges. Al final del relato se impone la imagen de un juez-rinoceronte cualquiera, "llamando en las altas horas de la noche, tímido y persistente, ante una puerta obstinada" (Confabulario, p. 26).

No sólo seres comunes y corrientes como el juez Mc Bride, se obstinan en pos de la mujer inalcanzable, sino también genialidades, pensadores y maestros. En "El lay de Aristóteles" (1950), éste contempla a la musa Armonía que danza frente a él, haciendo y deshaciendo su friso inacabable, su laberinto de formas fugitivas donde la razón humana se extravía. Hechizado frente a portento de naturaleza tal y decidido a olvidarse de su condición de hombre viejo, "con agilidad imprevista, Aristóteles se echa en pos de la mujer, que huye, casi alada, y se pierde en el bosque" (Bestiario, p. 116). Humillado, extenuado y avergonzado, opta por escribir un tratado que la destruya, pero acaba sirviéndole de cabalgadura. La posibilidad de lograr la felicidad es escasa para cualquiera que se lo proponga. Todos los personajes, independientemente de su condición, posición social o respetabilidad intelectual, están abocados a repetir la milenaria historia del hombre en busca de la promesa femenina, que parece ser precisamente eso, promesa.

Esta búsqueda infructuosa convierte al hombre en un ser rencoroso y amargado. Surge entonces una lucha a muerte entre el hombre y la mujer, batalla desprovista de la tregua y la preocupación por los demás. Se repite el triángulo, imaginario o real, para aplastar al hombre. En "Apuntes de

un rencoroso" (1950), por ejemplo, el narrador, tercero en una relación "amorosa", se encuentra acorralado entre cuatro paredes de incomprensión y de odio, luchando en vano contra la imagen repulsiva, para él, de los otros dos. Profundamente consciente de su expulsión, vuelve allí, arrastrándose, para echarse a reír en cuanto "adivine el primer gesto de hastío, el primer cansancio y la primera tristeza" (Bestiario, p. 120). Observa cómo, deferente y sumiso, el esclavo obedece a una Cleopatra que implora y ordena, aumentando la conciencia del insomnio que lo corroe y lo mantiene "como sapo en lo profundo de un pozo" (Bestiario, p. 121). Es un náufrago que, mientras tanto, hace señales desesperadas, clamando en la oscuridad, recorriendo la noche interminable, repitiendo las letanías del amor inútil, "con la boca llena de palabras ciegas y envenenadas" (Bestiario, p. 123). Es lógico que estos personajes no puedan lograr la felicidad, si sólo los mueve una obsesión, una idea errónea, por tradicional y retrógrada, de la verdadera realidad detrás de las relaciones amoroso-sexuales. La imagen que de este hombre presenta Arreola es patética, aunque la cree a base de un manejo inteligente del idioma. Es un hombre que ha perdido la oportunidad de ser feliz, por no querer, o no saber, establecer contacto honesto y sincero con la otra mitad del mundo, la mujer. Por tal razón, ante los ojos del lector, las siguientes palabras del protagonista tienen una tremenda vigencia, son profundamente iluminadoras y aleccionadoras: "Yo estoy aquí, caído en la noche, como una ancla entre las rocas marinas, sin nave ya que me sostenga. Y sobre mí acu-

mula el mar su limo corrosivo, sus esponjas de sal verde, sus duros ramos de vegetación rencorosa" (Bestiario, p. 122).

No es mucho menos lastimera la imagen del poeta y músico francés del siglo XIV, Guillermo de Machaut, en "La canción de Peronelle" (1950). Cumplidos sus cincuenta años y con uno de sus ojos apagados para siempre, el poeta recibe el primer rondel amoroso de Peronelle de Armentiers. Dicho rondel logró que el maltrecho poeta volviese a sentirse joven; de pronto "su vejez retrocedió como sombra perseguida por un rayo de luz" (Bestiario, p. 109). Todo parecía sonreírle al viejo poeta; supo amar a su Peronelle con su amor puro de anciano. Pero la cosa no va más allá de esta relación idílica, pues Peronelle sólo le otorgó un beso interrumpido por la hoja de avellano que ella misma colocó entre su fragante y joven boca y los labios marchitos del poeta. Irónicamente, la felicidad es aparentemente posible cuando el personaje no puede disfrutarla por su ancianidad, como en el caso de Aristóteles y Guillermo de Machaut.

Como resultado de esta lucha infructuosa por alcanzar la felicidad, los personajes arreoleanos se pasan "la vida eludiendo a la mujer concreta" (Bestiario, p. 76). He aquí otra forma de encubrir el sexismo, el insulto y el desprecio de la mujer real; ésta les parece despreciable, ser no merecedor de que se le tome en cuenta o de que se le trate en condiciones de igualdad. Por tal razón, el protagonista de "Teoría de Dulcinea" (1951) prefiere "el goce manual de la lectura" (Bestiario, p. 76) y se congratula eficazmente cada vez que un caballero andante embiste "a fondo uno de esos

vagos fantasmas femeninos, hehos de virtudes y faldas superpuestas, que aguardan al héroe después de cuatrocientas páginas de patrañas, embustes y despropósitos" (Bestuario, p. 76). Arreola recrea sabiamente la fábula cervantina, en la que un hombre solitario, ya en el umbral de la vejez, abandona a la mujer de carne y hueso que lo sitia, para lanzarse en pos de una entelequia, existente sólo gracias a un tremendo esfuerzo de obviar o negar, de modo deshonesto, a la mujer real. Esta conducta trae como resultado un afán de falsa y exagerada autoestimación, un anhelo desmedido por lo pomposo y lo quimérico. Todo este esfuerzo inútil de crear en el vacío, cuando lo lógico sería aceptar la realidad que ha moldeado el personaje mismo con su propia conducta, termina en el eterno viaje a la semilla: la muerte se encarga de poner fin a tanta búsqueda infructuosa. Como siempre, una mujer es lo suficientemente sensible y capaz de perdonar, lavando con lágrimas verdaderas su rostro polvoriento de pastora, haciéndolo resplandecer con "un destello inútil ante la tumba del caballero demente" (Bestiario, p. 76).

Arreola no escatima esfuerzo alguno para recalcar a través de sus fábulas el deterioro de las relaciones entre el hombre y la mujer, la incapacidad del hombre para lograr la suprema libertad mediante su reunión con la otra. En "Gravitación" (1951) se vuelve sobre el mismo tema: la incapacidad de los amantes para tender ese puente metafórico que reúna de una vez y para siempre los abismos que son los cónyuges de la obra de Arreola. Aunque haya algún tipo de atracción entre ellos, ésta no es lo suficientemente fuerte como para

permitir la fusión total. El personaje vive, pues, a la orilla del alma del otro. Inclinado, sondea sus pensamientos, pero sólo logra captar en el fondo vagos deseos, "confusos y ondulantes en su lecho de reptiles" (Bestiario, p. 82). El personaje masculino sigue expresando sus quejas en torno a la supuesta frialdad o dureza de la mujer, la inaccesibilidad y el supuesto carácter reptante de la probable compañera. "Ninguna revelación. Nada que se parezca al brusco despertar de la conciencia. Nada sino el ojo que me devuelve implacable mi descubierta mirada" (Bestiario, p. 82). Como el personaje de "Apuntes de un rencoroso", éste contempla su "alma en el fondo de un pozo" (Bestiario, p. 82), y continúa en la orilla, marginado lejos de los demás y de sí mismo. Atraído por el abismo (la mujer), su frustración consiste en saber con imperturbable y nostálgica certeza que ni siquiera una caída -porque no caerá nunca- le proporcionará la oportunidad de reconciliar los contrarios.

Esa reconciliación se hace imposible debido a que sólo puede existir la paz entre iguales, cosa irrealizable para el protagonista de "Insectiada" (1951), que se considera a sí mismo y a sus demás compañeros, miembros de "una especie de insectos, dominada por el apogeo de las hembras vigorosas, sanguinarias y terriblemente escasas. Por cada una de ellas hay veinte machos débiles y dolientes" (Bestiario, p. 18). En este relato, el incansable perseguidor se convierte en víctima cruelmente perseguida por las mandíbulas insaciables de la hembra. Pero durante la estación "amorosa", este varón otrora perseguido vuelve a ser el perseguidor, siguiendo a las

hembras hacia una muerte segura. La hembra se satisface, dando a luz otra vez una muchedumbre de víctimas con su infalible dotación de verdugos. ¿Cómo aspirar a la felicidad en un mundo tan maquiavélicamente dividido entre víctimas y victimarios, entre hembras supuestamente sanguinarias y machos aparentemente débiles? Cuando el macho no hace el papel del varón lloroso y doliente, se convierte él mismo en un ser violento y obsesionado. Dicha violencia no cambia, claro está, su condición de célibe involuntario, pues no logra canalizarla; la utiliza sólo en contra de la que considera su eterno rival: la mujer. Es la misma violencia que destruye a los dos machos que compiten por la misma mujer en "Corrido" (1952). En la Plazuela de Ameca, se encuentran una tarde dos rivales de ocasión, detenidos frente a la aparición de una muchacha que había acabado la calle de cada quien y paralizado a ambos. No hay ni un solo gesto que testimonie la "presencia" de la chica; sólo la envidia y el rencor los une en una estúpida competencia, sanguinaria y fatal para todos. "Los dos eran buenos -dice el narrador-, y los dos se dieron en la madre. En aquella tarde que se iba y se detuvo. Los dos se quedaron allí bocarriba, quien degollado y quien con la cabeza partida, como los gallos buenos, que nomás a uno le queda tantito resuello" (Confabulario, p. 157). La suerte de la sobreviviente no es más halagadora: sin haber sido tomada en cuenta, ni consultada en lo absoluto, ha sido obligada a llevar para siempre, sobre sus espaldas, la mala fama del pleito y "su mal nombre de mancornadora" (Confabulario, p. 158). Para estos seres no hay solución de ningún tipo: si

se aprestan al ataque, pecan de exagerados y violentos, si no lo intentan, son colocados en el banquillo de los acusados por cobardes y pusilánimes.

Todo este cuadro sombrío desemboca en el laberinto de la infidelidad conyugal, cuya más grande metáfora es, quizá, "Pueblerina" (1952). Arreola utiliza en este relato sus vastos conocimientos sobre tauromaquia, para tejer, de forma altamente ingeniosa, una sátira mordaz y tremendamente cruel en torno al marido "vejado". Todo el vocabulario del cuento ha sido cuidadosamente escogido para presentar, en un maravilloso "crescendo", la metamorfosis del abogado-toro de Lidia don Fulgencio. Como el Gregorio Samsa de La metamorfosis de Kafka, don Fulgencio se alza una mañana, "antes de dormir el último, breve y delgado sueño" (Confabulario, p. 45), (realidad algo distinta al despertar de Samsa, "tras un sueño intranquilo".⁵), convertido en un hermoso y soberbio ejemplar de rizado testuz y espléndidas agujas. Contrario al personaje kafkiano, el de Arreola no interrumpe su rutina, ni siquiera su mujer se da por enterada: "Ni un solo gesto de sorpresa, ni la más mínima alusión que pudiera herir al marido noble y pastueño" (Confabulario, p. 45). La gente a su alrededor continúa saludándolo como de costumbre; los clientes acuden de todas partes, entusiasmados porque su agresividad se hacía cada vez más patente en el ataque y la defensa. Nadie le echaba en cara su nueva condición, pero "aprovechaban la menor distracción para ponerle un buen par de banderillas" (Confabulario, p. 46). Acorralado por el ritmo agobiante de fiesta brava que la vida lugareña había tomado a

su alrededor, don Fulgencio llegó a la hora de la verdad lleno de resabios y peligrosos derrotes, convertido en una bestia feroz. Su muerte sobrevino en la Plaza de Armas, mientras veía, con los ojos nublados, "abrirse a su alrededor un coso gigantesco; algo así como un Valle de Josafat lleno de prójimos con trajes de luces" (Confabulario, p. 47). Había pedido que le quitasen los cuernos después de muerto, pero un carpintero le hizo el regalo de un ataúd especial, provisto de dos vistosos añadidos laterales. El relato utiliza una situación aparentemente jocosa o festiva, para ahondar en la transformación que la frustración, el odio y el rencor producen en el ser humano. Aunque jamás se habla directamente de sus celos, ni se menciona siquiera el nombre del tercero, como en "La vida privada" o en "El faro", el relato no puede ocultar toda la tragedia del protagonista, convertido en una bestia feroz, víctima de una doble "hemorragia", de unos derrames que "se le iban hacia dentro, hasta el corazón henchido de rencor" (Confabulario, p. 47). Se trata de otro protagonista más, aniquilado por la ausencia de una auténtica relación conyugal. No existe, parece decir Arreola, la posibilidad de un verdadero encuentro con la otra. Ni siquiera la muerte termina con tanta calamidad, con tanta parodia, pues el "arrastre" de don Fulgencio "tuvo un no sé qué de jocunda y risueña mascarada" (Confabulario, p. 48).

Jugando de manera consciente con el dato pseudo-biográfico Arreola continúa "arrimando la brasa" al fuego de las relaciones hombre-mujer en "In memoriam" (1952), relato en el que se esboza una interesante y atrevida pseudo-teoría sobre los Crí-

genes del matrimonio tradicional. Según Büssenhausen, el pseudo-biografiado del relato, el matrimonio surgió en tiempos muy remotos como un excelente castigo a las parejas que violaban el tabú de endogamia. Se les aplicaba un tipo de tratamiento homeopático a los que se sentían sexualmente atraídos por los extranjeros; se les condenaba en buena especie a la saciedad atroz del manjar apetecido. Con el paso del tiempo -continúa Büssenhausen-, el matrimonio se convirtió en un apasionado ejercicio de neuróticos, un increíble pasatiempo de masoquistas. No se vislumbra la salida: el matrimonio es una institución monstruosa, viciada desde sus orígenes, protectora de unos seres excesivamente diabólicos, empeñados en la felicidad individual, "sin tomar en cuenta el alma ajena, presta a sucumbir a nuestro lado, víctima del aburrimiento, de la hipocresía, de los odios menudos, de la melancolía perniciosa" (Confabulario, p. 73).

El tedio, el aburrimiento, la náusea y el hastío que caracterizan las relaciones de las parejas de cuentos como "El faro", "Apuntes de un rencoroso", "In memoriam", "El encuentro" y "Loco dolente", vuelven a aparecer en "Metamorfosis" (1959). La mujer, convertida en mariposa, aparece por primera vez como un meteoro resplandeciente. Ese fulgor es, sin embargo, momentáneo, pues debe estrellarse directamente en la sopa de la terquedad y la monotonía del matrimonio tradicional. El hombre trata de salvar a su mariposa-mujer del naufragio, sólo para darse cuenta al final de la tarea, con lágrimas en los ojos, que ha consumido los mejores años de su vida detrás de una mariposa-mujer común y corriente, de esas a las que muy pocos prestan atención alguna, y que apa-

recen clavadas "en los más empolvados museos de historia natural y en el corazón de todos los hombres" (Bestiario, p. 62). La mujer es sólo un resplandor, una gala, una apariencia, un paisaje momentáneo, nunca existencia permanente. De acuerdo con la trayectoria temática del cuento arreoleano, la mujer, carente de espíritu a más no poder, como el avestruz del relato del mismo nombre, es el símbolo del "mejor fracaso del garbo, moviéndose siempre con descaro en una apetitosa danza macabra" (Bestiario, p. 17). A pesar de tanta mediocridad, el hombre se extasía reverente e imbécil en coro de ranas boquiabiertas, ante una mujer que sólo se divierte como loca frente al representante del espíritu, el varón. Colérico y furibundo, el hombre trata de atraer la atención de la mujer, mientras ella pica "en anzuelos superficiales" (Bestiario, p. 63).

"Marriage, an institutionalized method of resolving the sexual conflict and bringing completion to the individual -afirma Theda Mary Herz-, is constantly represented [en la obra de Arreola] as an infernal experience or a pathetic failure".⁶ Fracaso que está íntimamente ligado a la forma en que los personajes arreoleanos se buscan, sin especificar la meta; cuando mucho, avanzan en zigzag acoplándose una vez corregida la desviación. "Tan brusco amor -dice el narrador de "El encuentro" (1952)- es un choque, y los que así se afrontaron son devueltos al punto de partida por un efecto de culata. Demasiado proyectiles, su camino al revés los incrusta de nuevo, repasando el cañón,

en un cartucho sin pólvora" (Bestiario, p. 74). La suerte de algunas parejas que se apartan de esta pauta generalizada no es más prometedora: misteriosamente, optan por el laberinto. No pueden vivir separados. Esta es su única certeza y van a perderla buscándose. Cuando uno de ellos comete un error y provoca el encuentro, el otro finge no darse cuenta y pasa sin saludar. Nuevamente el resentimiento y el rencor se encargan de ocupar el vacío que ha dejado el otro o la otra, en el alma del frustrado amante.

Estos dos factores, el resentimiento y el rencor, impregnan de un sabor crimoso la atmósfera de "Una mujer amaestrada" (1954), relato que pone de manifiesto, de forma cruel, la actitud tiránica y dominante del macho arreoleano: "Love and devotion —dice Bertie Acker al comentar el tema amoroso en la obra de Arreola— are a mask that hides the face of burning resentment"⁷. Un saltimbanqui cualquiera exhibe —debidamente autorizado por las autoridades correspondientes— a una mujer amaestrada, tirada por una cadena simbólica y amenazada por un látigo incapaz de producir chasquido alguno. Las destrezas de esta criatura femenina se reducen a caminar en posición erecta, a salvar algunos obstáculos de papel y a resolver cuestiones de aritmética elemental. Tanta obviedad ha sido resaltada por la paciencia infinita, casi anormal, del hombre. El narrador no niega méritos al saltimbanqui, si bien no descarta su vileza. Sabe que la mujer y su domador están unidos por una relación íntima y degradante. El relato acaba con la en-

trada del narrador a un círculo de cabriolas, acompañando a la "domada" en un improvisado movimiento perpetuo, para caer, finalmente, de rodillas frente a la mujer. No importa qué tipo de mujer describan los relatos de Arreola, el hombre se verá siempre suspendido entre la necesidad y la abundancia, la atracción y el rechazo, el epíteto sublime y la blasfemia. Este relato es quizá el que mejor ilustra esa dicotomía: la mujer "es" una realidad puramente física, un objeto, un ente incapaz de abandonar el suelo; pero el hombre acaba por caer de bruces, rendido, ante ese símbolo físico de una quimera inalcanzable. "Physically driven toward his sexual complement —señala Linda Katz—, and yet spiritually alienated from her, Arreola expresses this ambivalence in terms of the dichotomy between spirit and flesh which for him divides the sexes"⁸.

"Luna de miel" (1955), versión originalísima de este período matrimonial, tan altamente cantado y glorificado por la sociedad en general y por los novios en particular, plantea, quizá, las causas del fracaso posterior del matrimonio. En lugar de un viaje vertical hacia planos superiores, se trata aquí de una caída hacia lo más profundo de la amargura y de la soledad. Inmersos en un mar laberíntico, los recién casados navegan mucho tiempo sin rumbo y sin salida. El golpe fortuito, la falta de equilibrio y el azar caracterizan este encontronazo, muy parecido al que realiza la pareja de "El encuentro". De vez en cuando, quizá para disimular su soledad, alcanzan una brizna de realidad, un islote ilusorio. La mujer, siempre culpable o victimaria

en esta cuentística, se encarga de romper el equilibrio de esos breves momentos, arrastrando al compañero "en su caída al piélago atrayente" (Bestiario, p. 79). El varón decide, viajando hacia el fondo, lanzarse en busca de la superficie, lugar caracterizado por una miel depositada "en duros y desiguales formaciones de cuarzo" (Bestiario, p. 79). Echa a correr como un prófugo, sólo para darse cuenta, como la mayoría de los "machos" arreoleanos, que había perdido a su compañera. Se trata, claro está, de una pérdida más aparente que real, pues no se puede perder lo que nunca se ha tenido.

En ciertas ocasiones parece que el varón arreoleano, cansado quizá de tanta lucha inútil, dejará al azar o a alguna otra realidad exterior ("el mapa de los objetos perdidos"), la labor, tan difícil para él, de conseguir al ser amado. La búsqueda ha cesado, declara el narrador del pseudo-memorándum "Loco dolente" (1955), miembro de un Comité especial destinado a llevar a cabo el hallazgo de la mujer ideal. Se propone encauzarla por el delito de suplantación, echando a un lado "la benevolencia de antes, música de laúd y otras zalamerías" (Bestiario, p. 47). El pseudo-memorándum no pierde la oportunidad de agradecer "cumplidamente a las criaturas del pasado que de buena o mala fe trataron de facilitar o de complicar esta búsqueda, proporcionando pistas falsas y patrocinando imposturas" (Bestiario, p. 47). Ese "cese al fuego" no es, no puede ser, sin embargo, tan radical, pues el Comité "suspende la búsqueda, pero no desaparece.

Olvidando su tradicional romanticismo, entra en el terreno francamente comercial" (Bestiario, p. 48). La frustración, el caos, el odio, la envidia y la misantropía que siguen al cansancio producido por una búsqueda inútil, traen como consecuencia una especie de mecanización destructora de las relaciones hombre-mujer. Agotadas sus fuerzas en una carrera desesperada por la reunión con la otra, el varón declara un alto que le permita erigir un grandioso cenotafio en honor de la persona desconocida. La lucha no se detiene aquí, se trata sólo de una breve pausa que da paso a la pequeña fábula "Achtung! Lebende Tiere!" (1957). Se trata esta vez de una niña chiquita, chiquita, que acostumbra a dar lata, disturbando a las bestias dormidas del zoológico. Siempre lograba lo que se proponía hasta que le salió al paso un león flaco, desprestigiado y solitario. Ante la aparente ausencia de reflejos de éste, la niña se proclamó domadora de leones, momento que aprovechó la bestia para tragársela con su arrogancia y toda la demás fanfarria. La mujer lleva siempre las de perder en este mundo animalesco y antifemenino, parece decir el relato. Dos actitudes fundamentales dirigen la conducta del varón: o muestra aparente indiferencia frente al supuesto coqueteo femenino o se da vuelta para atacar de forma peligrosamente antropofágica.

Esta especie de canibalismo o peculiar bestialidad, informan la atmósfera de "El rinoceronte" (1959), el cual, junto a "Insectiada", pertenece al bestiario arreoleano. En ambos relatos las relaciones sexuales son el punto donde

convergen el hombre y el animal: Arreola reúne el mundo animal con el humano, animalizando éste o humanizando aquél. Continúa la batalla campal de los sexos, la que aparentemente había quedado suspendida en "Loco dolente". El rinoceronte de este relato, muy parecido al juez McBride de "El rinoceronte" de 1949, es una bestia pesada, torpe, inepta y obstrusa. "Nunca da en el blanco —dice el narrador—, pero queda siempre satisfecho de su fuerza" (Bestiario, p. 11). En cautiverio, reacciona —parece sugerir Arreola— como el hombre (¿o es éste el que trata de imitar a aquél?), convirtiéndose en una bestia melancólica y oxidada. No tendría interés alguno de no ser porque en un momento especial de la mañana, de sus ijares enjutos y reseco, como agua que sale de la hendidura rocosa, brota el gran órgano de vida torrencial y potente. Pero toda esa bravura animalesca, toda esa potencia telúrica, todo ese alarde de bestialidad, se transforma, se metamorfosea, como en la leyenda del Unicornio. La virgen lo ha vencido una vez más; el rinoceronte deja de ser una metáfora aplastante, una idea de fuerza y "se agacela, se acierva y se arrodilla" (Bestiario, p. 12), como el narrador de "Una mujer amaestrada". La metamorfosis es tan radical que el otrora "cuerno de agresión masculina se vuelve ante la doncella una esbelta endecha de marfil" (Bestiario, p. 12).

Arreola continúa insistiendo en la idea de que el macho es la irremediable víctima de una hembra castrante, aniquiladora, fatal, abominable y ruin; por tal razón, le

dedica una especialísima "Balada" en 1959. El relato no es otra cosa que un violento ataque a la mujer, que en cierta medida anticipa la rabiosa y furibunda diatriba de "Homenaje a Otto Weininger" (1960). El inteligente empleo del lenguaje y sus posibilidades de juego y sugerencia, salvan esta pieza del simple trozo misógino. Un doble sentido y el juego con los clichés atraviesan todo el relato, que respira un odio casi inhumano por el carácter femenino. El relato consta de dos partes fundamentales: la primera es una lista de las víctimas de la mujer-verdugo; la segunda es una enumeración de los supuestos vicios femeninos. Las víctimas masculinas aparecen en orden ascendente: el gavilán que suelta su tórtola en el aire; el barquero que tira por la borda el cargamento; el bandido que arroja la bolsa en su carrera; el primitivo astronauta que se despide de la muchedumbre pedestre; el suicida que da rienda suelta a sus rencores abriéndose las venas o matándose de amor o de rabia; y los que sucumbieron víctimas de la locura. Todos estos "mártires" se encargan de llamar la atención del narrador para que mire su paloma. Esta, por su parte, continúa su vuelo, ajena al dolor que aniquila al macho arreoleano, segura de sí misma, indiferente, "cumpliendo con la íntima ley de su gravedad, cayendo en la piara, enganchándose en los cuernos, entrando por el hocico empedrado de colmillos, yaciendo en los lomos calientes y desnudos. Desplumada ya por los pinches, espetada en el asador del cocinero indecente; trufada de anécdotas para el regocijo de los vergantes y el

usufructo de los follones" (Bestiario, p. 71). A esto responde la violencia de un estribillo: "Ya puedes tú ser del chivo, del puerco, del caimán y del caballo" (Bestiario, p. 71). Huelga el comentario en torno al tremebundo rencor que enciende esta evocación animalesca ascendente, tremendamente insultante y extremadamente brutal.

El esquemático y penetrante cuento-ensayo "Tú y yo" (1959), vuelve sobre la idea planteada ya en "Eva" (1949): "El hombre es un hijo que se ha portado mal con su madre a través de toda la historia" (Confabulario, p. 44). Según Arreola, "debemos fácilmente admitir que originalmente pudo tratarse de una sola criatura ahora dividida en esa dialéctica del amor que nos une y del odio que nos divide, de hecho y para siempre al hombre y a la mujer"⁹. A esta división natural —continúa diciendo Arreola— debe el hombre el drama de la individuación; esta expulsión del paraíso entrañable creó un incurable rencor en el "exiliado". "Porque aunque sea corporal e individual —Arreola añade—, la envoltura materna nos aloja, nos encapsula de tal modo que estamos realmente incluidos en un todo y la marea respiratoria y la corriente sanguínea interna que nos nutre, que nos sostiene y nos mantiene, nos da una idea de infinito. Yo creo que la nostalgia de infinito proviene de ese sentimiento"¹⁰. En "Tú y yo", Adán, como todos los dichosos, abominó de su gloria y se puso a buscar por todas partes la salida del útero-paraíso entrañable. Luchó en contra de la corriente, cortó los lazos que lo unían con su creadora y

se dispuso ,por primera vez, a tolerar el abandono y la individuación. Parece que esta valentía no le sirvió de mucho, pues no lejos de aquí se encuentra participando, junto a Eva, en "un ceremonial lleno de nostalgias prenatales, un rito íntimo y obscuro que debía comenzar con la humillación consciente por parte de Adán" (Bestiario, p. 72). Como resultado de ese ritual, el mundo se llenó de adanes y evas irresponsables, razón por la cual, surgió la necesidad de que sus progenitores rindieran cuentas al Creador. Eva responde —según el relato— con el consabido coqueteo femenino, el cinismo y la teatralidad. Adán, muy formal por su parte, se defiende "con un extenso resumen de historia universal, convenientemente expurgado de miserias, matanzas y dolos" (Bestiario, p. 73). El relato no soluciona el conflicto entre el "juez" y la pareja de acusados. El narrador dice que Adán en su defensa lo usó a él y a su compañera como ejemplos, haciendo "brillar, ayer mismo, esa mirada que viniendo de ti, por siempre nos separa" (Bestiario, p. 73). El sentimiento de atracción y rechazo simultáneos marcan la vida del varón arreoleano; su estructura psicológica ha sido distorsionada por el amor a su probable "creadora" y el odio a la idea de haber sido suscitado de la nada hacia el ser, de la indiferencia puramente biológica a la lúcida y agobiante conciencia humana.

"Caballero desarmado" (1959) cierra, de modo juguetón, sin olvidar del todo el rencor que caracteriza estas piezas, el ciclo narrativo que sondea las relaciones extramaritales o la vida del cornudo. Se trata de un "tour de force mag-

nifique" (Pestiarío, p. 66), al que es sometido un caballero, desarmado por su amigo el arcángel. Sus armascuernos se rompen a ras de la frente; razón por la cual, el pobre hombre sufre una doble hemorragia, que hace recordar las sangrías cotidianas y las pomposas hemorragias del protagonista de "Pueblerina". En esta pieza Arreola pone en juego su conocida capacidad para la economía verbal y la sugerencia, reelaborando lo ya trabajado y replanteando de modo distinto y sugestivo una cuestión abordada en relatos como "La vida privada", "El faro" y "Pueblerina". A través del caballero desarmado, Arreola se despide, no sin antes reconocer todo el romanticismo, la ingenuidad y el idealismo que caracterizan la conducta de sus personajes masculinos. Como resultado de esta toma de conciencia, el protagonista decide acoger con beneplácito los cuernos de antaño y colocarlos en su cabecera, montados en hermoso testuz; de ellos ha colgado todos sus arreos de juventud.

Tan variado registro de diatribas, injurias, crueldad, sátira, insulto y rencor, tenía que desembocar en un relato único, máximo representante de la violencia, el resentimiento, el dolor, la confusión y el profundo sentimiento del fracaso que animan la pluma del Arreola misógino: "Homenaje a Otto Weininger" (1960). En esta metáfora, representativa, entre otras cosas, de la línea extremadamente delgada que separa los sentimientos del amor y del odio, Arreola sintetiza, en escasamente una cuartilla, todo el resentimiento y el rencor de que es capaz un alma

humana, envenenada por la desilusión, el fracaso, la nostalgia, la abulia y el dolor. El protagonista es un perro carcomido por una insoportable y permanente sarna: un perro romántico a quien la vida se le fue detrás de ella, una perra "que tejió laberintos que no llevaron a ninguna parte. Ni siquiera al callejón sin salida donde soñaba atraparla" (Bestiario, p. 61). Casi ciego por la pitaña, pero con muy buen oído para la maledicencia, este can se ha detenido para siempre, pensando en aquella perra, otrora suya, y que ahora se la pasa "en este o aquel arrabal...volcando embelesada los tachos de basura, pegándose con perros grandes, desproporcionados" (Bestiario, p. 61). De vez en cuando lo alimenta la ilusión de una rabia suicida, que lo impulsa a morder al primero que pase, a entregarse a las brigadas sanitarias o a arrojarse en mitad de la calle a cualquier fuerza aplastante. Su romanticismo lo perdió, pero su nostalgia no lo ha abandonado, y durante ciertas noches, por cumplir, ladra a la luna. Tanto odio y tanto dolor no pueden producir otra cosa que no sea más odio y más dolor. El alma, envenenada hasta la saciedad por el laberinto del fracaso personal, se achica, se contrae, se pudre, enmudece, evita el diálogo. El perro-hombre termina este relato-monólogo de la única manera posible: "Y me quedo siempre aquí, roñoso. Con mi lomo de lija. Al pie de este muro cuya frescura socavo lentamente. Rascándome, rascándome..." (Bestiario, p. 61).

No hay salvación ni descanso; el hombre no puede

redimirse solo, necesita a la mujer que lo redima. Esta, sin embargo, lo ha dejado como al personaje de "Post Scriptum" (1960), abandonado y solo, como boxeador noqueado en su esquina, con la cabeza metida en un cubo de hielo; listo para suicidarse, "con el cañón de la pistola en la boca, apoyado contra el paladar, entre un aceitoso y frío sabor de acero pavonado" (Bestiario, p. 67). El suicidio no llega; por el contrario, el varón emprende vuelo nuevamente en torno a la ilusión sin la que no puede "existenciarse". La tensión y la desesperación que acompañan al amante en este vuelo, están siempre dispuestas a ahogarlo, a ser sus verdugos, pues el hombre es en el fondo, y en la superficie también, el "pájaro que vuela en busca de su jaula" (Bestiario, p. 65) de "La trampa" (1960). La mujer es un arma de captura, una trampa engalanada, camuflada por su belleza puramente física y el deseo y la soledad del varón, que no aprende y sigue otra vez volando solo, fatalmente, en busca de nuevos oráculos. Aunque quisiera, no podría aprender la lección, pues siempre "que una mujer se acerca turbada y definitiva" (Bestiario, p. 65), su "cuerpo se estremece de gozo" (Bestiario, p. 65) y su "alma se magnifica de horror" (Bestiario, p. 65).

Cuando una mujer se acerca a darme la felicidad —dice Arreola— además del ensueño, me acarrea la pesadilla, ella me trae las semillas del amor y los gérmenes de la muerte. Con ella comienzan los celos, las inquietudes. Ella me sustrae el suelo de los pies.¹¹

La frase que sirve de epígrafe a este cuento ("Hay un pájaro que vuela en busca de su jaula"), transformación

típicamente arreoleana de la versión kafkiana ("Hay una jaula que anda buscando un pájaro"), "expresses -según Fern L. Ramírez- the latent desire for the security and comfort of the captive state"¹²

Incapaz de suicidarse físicamente, el varón arreoleano continúa su violenta arremetida contra su eterno rival, la mujer. Falto de los mecanismos amorosos necesarios para conquistar a la amada inmóvil e ideal, el hombre inventa un sustituto casi perfecto, la Plastisex de "Anuncio" (1961). Este relato, que finaliza tratando de excusar todo su carácter misógino, todo su patrón altamente sexista, es, quizá, el último paso de la trayectoria iniciada por el varón arreoleano en "Dama de pensamiento":

Toma una masa homogénea y deslumbrante -dice el narrador de aquel relato-, una mujer cualquiera (de preferencia joven y bella), y alójala en tu cabeza. No la oigas hablar. En todo caso traduce los rumores de su boca en un lenguaje cabalístico donde la sandez y el despropósito se ajusten a la melodía de las esferas... Esa te conviene, la dama de pensamientos. No hace falta consentimiento ni cortejo alguno. Sólo de vez en cuando una atenta y encendida contemplación (Bestiario, p. 75).

En "Anuncio" se pasa de la idea al hecho y se crea una mujer de material sintético, una sexófora, un instrumento placentero, un objeto del deseo masculino. Este increíble y deseado artefacto, producto del sexismo tradicional y del materialismo contemporáneo, provee todo lo anhelado por el varón arreoleano. No necesita de persuasión y mucho menos de conocimientos sobre la conducta humana, pues se maneja mediante un tablero de controles, no más difícil de

manejar que los botones de un televisor. Así elimina de inmediato una de las grandes preocupaciones del varón: cómo dirigir y controlar las supuestas fantasías de esa estructura aparentemente veleidosa, voluble, artificial y vana, con quien debe establecer una relación permanente. Satisface todos los gustos, deseos, anhelos, aberraciones y fantasías del sexómano o del cauto en cuestiones sexuales. Está garantizado para un servicio perfecto, superando la antigua versión del cinturón de castidad, mediante un estuche de cuerpo entero, que convierte a esta "chica plástica" en una fortaleza de acero inexpugnable, evitando así los celos del varón, que tanto afectan las buenas, ¡y las malas!, relaciones matrimoniales. Esta chica plástica no ha podido, sin embargo, librar a la mujer de carne y hueso de las graves servidumbres de la menstruación y el embarazo. No obstante, lejos de limitarse al goce físico, asegura dilectos placeres intelectuales y estéticos a cada uno de los afortunados usuarios. A tanta dicha se suma lo poco que cuesta la obtención y el mantenimiento de tan preciada "compañera". Consume tanta electricidad como un refrigerador, se puede enchufar en cualquier contacto doméstico, y equipada con sus más valiosos aditamentos, pronto resulta más económica que una esposa común y corriente. Un insulto se esconde detrás del otro, pero una vez corrido el velo del primero, los demás aparecen con la extraordinaria calidad de espejo del furibundo sexismo que los alimenta. El relato, irónicamente, quiere pasar por alegato en favor

de la mujer, pero apenas puede esconder su bien articulada diatriba. Al final del relato el narrador dice lo siguiente, supuestamente en favor de la mujer: "libres ya de sus obligaciones tradicionalmente eróticas, instalarán para siempre en su belleza transitoria el puro reino del espíritu" (Confabulario, p. 88). No hay que ser muy perspicaz ni poseer una profunda conciencia del sexismo que permea nuestra sociedad, para darse cuenta que lo que ha sido lanzado como un elemento tremendamente positivo, no es otra cosa que el insulto permanente y el desprecio duradero de la mujer real, de carne y hueso, histórica, sujeto y no objeto de las maquinaciones, fantasías y aberraciones del varón sexista.

Un texto arreoleano de 1966 resume la trayectoria de la corriente temática que gira en torno a las relaciones hombre-mujer: "Estamos en pleno cuaternario...Anda ahora libre y suelta [la mujer] 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 someterla otra vez en la remota cueva marsupial" (Pestuario, p.52). El hombre sigue empeñado en creer que la mujer no puede ser otra cosa que el símbolo de la virgen, la madre o la prostituta. Para desgracia personal, el varón no puede ser feliz con ninguna de ellas: con la primera no puede existenciarse como ser sexual sin convertirla en la segunda o en la tercera; relaciones de pura obediencia y dominación lo unen a la segunda; y la última es sólo una

solución temporaria al problema, pues este macho que ha inventado a la prostituta para satisfacer unas necesidades puramente biológicas, la desprecia y la degrada.

Arreola añade dos o tres fábulas adicionales, que no logran ofender más a nadie: "Homenaje a Remedios Varo" (1966), "Navideña" (1966), "De cetrería" y "El rey negro" (1966). "Yo soy el tenebroso, el viudo, el inconsolable -comienza diciendo el narrador de "El rey negro" (1966), posiblemente del verso de Nerval, "Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé"- que sacrificó su última torre para llevar un peón femenino hasta la séptima línea, frente al alfil y el caballo de las blancas" (Bestiario, p. 58). Como todos los soñadores amorosos del mundo arreoleano, este se equivocó de objeto; razón por la cual, vaga inútil por el tablero de blancas noches y de negros días, tratando de ocupar casillas centrales, esquivando el mate de alfil y caballo. Se da cuenta que su vida ha sido la puesta en escena de una triangulación permanente. Todo se torna laberíntico, mientras él se convierte en un punto muerto. Se sueña a sí mismo un Adán con paraíso y todo, pero siempre despierta con las costillas intactas. Cada vez que, junto a Eva, trata de reconstruir el Arquetipo, compone "un ser monstruoso: la pareja" (Bestiario, p. 81). Esta realidad caracterizará las relaciones de los personajes hasta tanto el varón logre eliminar de su estructura mental la peligrosa y obsesiva idea de que "las mujeres toman la forma del sueño que las contiene" (Bestiario, p. 81). El suelo

se le ha ido de los pies a este soñador amargado. De vez en cuando abandona su soledad hombruna, le ladra a la luna, se entretiene con el mapa de los objetos perdidos, rumia los bolos pastosos de dos o tres pseudo-teorías anti-femeninas, pasea vagamente por las ruinas de su propio imperio interior y acaricia en sueños las estatuas rotas, para terminar gritando entre dientes: "No más asuntos de mujeres" ("La noticia" (1966), Bestiario, p. 55).

B) Individuo, estructuras sociales y deshumanización ("...somos abeles y cañes que en alguna forma intercambian y enmascaran su culpa").

Esta corriente temática se inicia con "El cuervero" (1949), relato -junto a "Corrido"- estilísticamente distinto al resto de la producción cuentística arreoleana. Sorprende también el ambiente en el que se mueven los personajes, diferente al "habitat" cosmopolita o ciudadano de la mayoría de los relatos anteriores y posteriores. Se trata aquí de una sucinta exposición de algunos de los males que pueblan el mundo del campesino mexicano, indígena en su mayoría, y de varias de las realidades socioeconómicas que condicionan la vida (y la muerte) de ese grupo humano. Según el relato, el alcoholismo es, quizá, el más grave de estos males sociales; razón por la cual el campesino abandona su casa y los suyos para gastarse el miserable jornal en la botella de alcohol y la cerveza. Este campesino siente de modo permanente la necesidad de enajenarse, de olvidarse, a través de la borrachera consuetu-

dinaria, de las vicisitudes por las que atraviesan él, su familia y el resto de sus compañeros. Ese afán de enajenación puede ser captado en las siguientes palabras de Layo, el protagonista: "Oye, Tonino, esto no emborracha nada. Tráete otros dos, pero que no te tiemble la mano, vale. Echale del que raspa o mejor nos vamos con el Guayabo" (Varia invención, p. 45). El alcoholismo acarrea, consecuentemente, otros males del carácter: la irresponsabilidad, el abandono, la vagancia y la deshumanización total. Lleva directamente a la miseria espiritual y física, a la muerte y a la desolación. El hijo de Layo, por ejemplo, "nació y se murió en la temporada de siembra. Cuando los cuervos van volando sobre los potreros y buscan entre los surcos las milpitas tiernas, que acaban de salir de la tierra y que brillan como estrellas verdes" (Varia invención, p. 51). El relato está lleno de acusaciones en contra de los patronos, señalándolos como la causa directa del estado de cosas. El patrón se ha hecho, a la fuerza, dueño de la tierra y de los medios de producción, con los cuales mantiene al campesinado, y al trabajador en general, en estado de pobreza, miseria, analfabetismo, deshumanización y muerte. Layo y Patricio, su amigo, han sido empleados de tres patronos distintos: don Pancho, los Espinosa y don Tacho. Han trabajado como cuerveros, "tuceros" y finalmente en adobes, todos empleos miserables y muy mal pagados. Todo lo que logra el campesino es sobrevivir a medias y satisfacer a cabalidad

el afán de lucro personal de los patronos. En cierta ocasión, don Pancho trató de motivar a Patricio para que exterminara todas las tuzas posibles, hablándole de su posible ruina económica si debía pagarlas a diez pesos cada una. A lo anterior responde Patricio: "Sin un quinto, viejo méndigo...Más que le llevara todas las tuzas, no digo las del rancho de Espinosa, sino todas las que hay en el llano, ni se le echaba de ver al viejo, aunque me las pagara a peso. Como quien le quita un pelo a un gato" (Varia invención, pp. 44-45). Un poco más adelante, Patricio vuelve a referirse, de mala manera, a los manejos de don Pancho: "Pues fíjate que el que estaba sembrando lo de Espinosa le pagó a don Pancho las colas que le había vendido. Y ni tantito que dudo que don Pancho le cobró de más porque ese viejo jijo la tray desdoblada" (Varia invención, p. 45). Del mismo modo se expresa Layo en torno a su patrón: "¡Qué tuceada ni qué ojo de hacha! Eso se acabó. Ojalá y que las tuzas y los cuervos le tragaran toda la labor a ese jijo de don Pancho. ¡Yo nomás dale y dale todo el día matando tuzas jolinas, que para que no se las paguen a uno lo mismo da que tengan cola o que no tengan!" (Varia invención, p. 47). El tema de las injusticias sociales cometidas en contra del campesino no será tratado en ningún otro relato. Sólo en La feria se volverá ampliamente sobre dicho hilo temático.

Arreola abandona este modo de recrear la realidad inmediatamente, dando un salto gigantesco hacia unas

realidades menos limitadas, más universales, pero todavía en consonancia con su afán de sondear las relaciones entre el hombre y su medio. Comienza entonces a crear ambientes y personajes insólitos, para burlarse sutilmente de las más caras ideas y respetadas instituciones del hombre. Esto posiblemente se deba a que Arreola "has taken the pulse of society, and pronounced the patient gravely ill".¹³

En "En verdad os digo" (1951), el relato bíblico sobre el paso del camello por el ojo de una aguja "le sirve para burlarse no sólo de la ciencia, sino también de las instituciones filantrópicas".¹⁴ Arpad Niklaus, protagonista de este relato y uno de esos sabios mortíferos, de los que manipulan el uranio, el cobalto y el hidrógeno, endereza sus investigaciones actuales hacia un fin caritativo y radicalmente humanitario: la salvación del alma de los ricos. Propone un plan científico para desintegrar un camello y hacerlo pasar, en chorro de electrones, por el ojo de una aguja. Un aparato receptor (muy semejante en principio a la pantalla de televisión) organizará los electrones en átomos, los átomos en moléculas y las moléculas en células, reconstruyendo inmediatamente el camello según el modelo primitivo. La idea de este experimento no es nueva; había aparecido algo similar en uno de los trozos del Gog de Papini. En "El trust de los fantasmas" se habla de la posible explotación, con fines más o menos parecidos a los del relato arreoleano, de la "Metapsíquica" o hechos espiritistas. "Podríase —dice el narrador del

relato papiniano—, por ejemplo, educar a los telépatas más idóneos para un tipo de telegrafía sin hilos; convertir en motores regulados a aquellos mediums que consiguen desprender y levantar, sin tocarlos, objetos pesados; transformar en preciosos empleados para las oficinas de la censura y de la policía a los que consiguen leer una carta encerrada en un sobre; crear nuevos horizontes para la industria científica del hurto"¹⁵ Existe, según Papini, otra posibilidad: usar mediums "que consiguen hacer pasar los objetos a través de paredes, es decir, que los desmaterializan de modo que los átomos pueden atravesar los más invisibles poros de un obstáculo sólido y luego los materializan nuevamente en la misma forma"¹⁶ He aquí la idea que Arreola llevó hasta sus últimas consecuencias, utilizando el cuento bíblico y aportando a éste un nuevo sabor, amargo tal vez, pero sabor al fin. El relato abunda en comentarios sarcásticos e irónicos. Menciona, por ejemplo, algunas de las instituciones que apoyan el proyecto: la Sociedad Protectora de Animales y la Liga Interplanetaria. Pide a todos los ricos y poderosos de la tierra que se unan, "a fin de que no se dejen sorprender por los charlatanes que están pasando camellos muertos a través de sutiles orificios" (Confabulario, p. 21). Los ricos deben poner a funcionar sus estorbosos capitales en favor del proyecto, convirtiéndose en empresarios de una fabulosa compañía de transportes, cuyos usuarios viajarán disueltos en ráfagas electrónicas. No hay posibilidades de

perder, pues si se tratase sólo de un nuevo engendro de la fantasía, nada impediría que los ricos, empobrecidos en serie por las agotadoras inversiones, entrasen al cielo. En esta sociedad mercantilista, desprovista de una filosofía dirigida por la biofilia, todo es aprovechable. La ciencia responde a los designios materialistas de unos pocos, a quienes únicamente les preocupan la ganancia, el bienestar individual y el poder. "Arreola —dice Bertie Acker— is laughing at fantastic experiments, at fraudulent researches and the gullible public they swindle"¹⁷ Distorsiona la parábola bíblica para hacer sátira de la ausencia de un auténtico sentimiento religioso que humanice las investigaciones en torno a la materia y aleje del burdo materialismo, el cientificismo tecnológico de esta centuria.

Ese mismo carácter mercantilista a toda costa aparece también en "El guardagujas" (1951), "colgado literalmente de Kafka"¹⁸ sin que se olvide, por otro lado, las aportaciones arreoleanas, las cuales amplían y complementan la metáfora kafkiana sobre el carácter totalitario de algunas de las sociedades contemporáneas.

The "empresa" —afirma E.M. Herz, refiriéndose a este relato— can also be a symbol of society which arbitrarily directs and limits the lives of its members. Like a totalitarian state, it has become so powerful, all-encompassing and anonymous that there is no room for individuality or freedom of personal choice".¹⁹

El cuento recrea el diálogo entre un viajero y un viejecillo, guardagujas jubilado, quien se encarga de suministrar una serie de informes al forastero. Se expenden boletos

hasta para las aldeas más lejanas, sólo falta que los convoyes cumplan las órdenes. Los habitantes de ese país cualquiera así lo esperan; mientras tanto, aceptan las irregularidades del servicio y su patriotismo les impide cualquier manifestación de desagrado. En ocasiones los rieles están sencillamente indicados mediante dos rayas de gis. Los trenes no están obligados a obedecer órdenes, pero nada impide que lo hagan. Algunos convoyes emplean a veces varios años en su trayectoria, obligando a la empresa a añadir un vagón capilla ardiente y un vagón cementerio. Otros sufren accidentes irreparables; razón por la cual, los personajes deben dedicarse a formar una nueva aldea, que pronto se llenará "de niños traviosos que juegan con los vestigios enmohecidos del tren" (Confabulario, p. 33). A veces falta el puente que debe salvar un abismo y los pasajeros reciben hermosos descuentos, si se aprestan a desmontar el tren, pasarlo al otro lado y montarlo nuevamente. Todos estos contratiempos han creado un tipo de pasajero especial: los viajeros se insultan, se golpean y se ven obligados a permanecer en los andenes debido a su falta de cortesía. La llegada imprevista de los trenes y la venialidad del cuerpo policiaco, obliga a la empresa a crear un tipo especial de escuelas, donde los futuros viajeros reciben lecciones de urbanidad y un entrenamiento adecuado. A pesar de todo, la empresa prospera y se refinan sus procedimientos: hay estaciones que son pura apariencia, "como las decoraciones del teatro, y las personas que figu-

ran en ellas están llenas de acerrín. Esos muñecos revelan fácilmente los estragos de la intemperie, pero son a veces una perfecta imagen de la realidad: llevan en el rostro las señales de un cansancio infinito" (Confabulario, p. 36). Para enterarse de lo que sucede en los trenes, la empresa utiliza espías, voluntarios en su mayor parte. Estos saben sacar una opinión culpable del comentario más inocente. Todo esto lo hace la empresa con el "sano" propósito de disminuir la ansiedad de los viajeros y de anular, en todo lo posible, las sensaciones de traslado. "Se aspira —dice el viejecillo— a que un día se entreguen plenamente al azar, en manos de una empresa omnipotente, y que ya no les importe saber a dónde van ni de dónde vienen" (Confabulario, pp. 37-38). Estos pasajeros (ciudadanos de una sociedad totalitaria) son víctimas de una superpotencia empresaria (el Estado), que utiliza todos los medios a su alcance, para mantener a sus usuarios en estado de neo-esclavitud. El relato comienza planteando el carácter anónimo de cualquier poder político, económico o social. Ese anonimato protege al totalitarismo de cualquier intento por parte de los subyugados para librarse de su virtual esclavitud, pues se les hace tremendamente difícil canalizar sus quejas y su resentimiento. No todo es orden y obediencia, pero para eso están los cuerpos represivos y el sistema educativo. Para consolidar estas estructuras, se va minando, mediante una serie de sutilezas y subterfugios, la capacidad de percepción del esclavizado; se le obliga a aceptar lo fantástico como real y viceversa.

Como ha quedado demostrado, esta superempresa-estado "is a microcosmos of society, a monstrosity of man's own creation to which he has become subservient".²⁰ En esa sociedad (superestructura anónima, obstinadamente asfixiante y represiva), unos pocos obligan a la mayoría a sacrificar su individualidad, su bienestar personal y colectivo, y hasta su vida, en aras del buen funcionamiento de un aparato represivo, necrófilo e inmoral.

La metáfora de las sociedades totalitarias se amplía en "El prodigioso miligramo" (1951), relato en el que se describe el mal funcionamiento de un hormiguero, recreándose, alegóricamente, muchos de los mecanismos que controlan las sociedades humanas. En ambos cuentos, Arreola plantea la agobiante situación de los miembros de una sociedad caracterizada por el totalitarismo, el absurdo y la mediocridad de la clase dominante. Una minoría mediocre, fanática o pusilánime, trata de sostener lo insostenible. El producto es una sociedad basada en la acumulación de privilegios para una élite y el sacrificio físico y moral de la masa. La fábula dice que una hormiga, censurada por la sutileza de sus cargas y por sus frecuentes distracciones, introduce un "prodigioso miligramo" en su hormiguero, turbando la paz de éste. La inspectora en jefe da parte a los funcionarios del orden, que, a semejanza de sus réplicas humanas, son las personas menos aptas para resolver la cuestión. Después de lentos procedimientos judiciales, la altiva hormiga es sentenciada a muerte, condena de la que escapa gracias al

informe de un famoso alientista, que pone en claro su desequilibrio mental.

Una mañana, la carcelera, mientras revisaba la celda de la demente, encontró al "prodigioso miligramo" brillando en el suelo, como un diamante inflamado de luz propia; a su lado yacía la hormiga, patas arriba, consumida y transparente. Este hecho, que pudo haber sido el final del relato, desencadena una serie de peripecias que amplían su carácter alegórico y aumentan la calidad imaginativa. La muerte de la hormiga desdichada, convertida ahora en heroína, atrae largas caravanas de visitantes, cuyas lágrimas crean un problema de drenaje al hormiguero. La destitución de las autoridades, acusadas de inepticia, da paso a un largo período de orgiásticos honores. Como en las sociedades humanas, la vida volvió a su curso "normal", gracias a innumerables fusilamientos. La sagacidad de las ancianas, convirtió aquella admiración devota en "una forma cada vez más rígida de religión oficial" (Confabulario, p. 58). El desorden, expulsado de la superficie, prosperaba con vida inquietante y subterránea. Surge una plaga de hormigas imitadoras de la venerada difunta. Las autoridades interinas se apartaron de todo propósito judicial: "se lavaron las manos en consejo, y dieron a la población una amplia libertad de juicio" (Confabulario, p. 60). El hormiguero se llena de falsos miligramos, se niega cualquier derecho de veto y se eluden las obligaciones laborales. "A costa de grandes esfuerzos, y empleando todas sus reservas de

sentido común, las ancianas del consejo seguían llamándose autoridades y hacían vagos ademanes de gobierno" (Confabulario, p. 62). Frente a los motines, revoluciones, asaltos, robos, riñas, disputas, asesinatos y mortandad infantil, el consejo se cruza de brazos, lleno de pavor ante el peligro inminente. El invierno cercano y la falta de alimentos obliga a las ancianas del consejo, débiles, achacosas y medio decrepitas, a vender un gran lote de miligramos a una comunidad vecina, compuesta de acaudaladas hormigas. La idolatría que había llevado a la ruina al hormiguero anterior destruye también al próximo. En la actualidad, "las hormigas afrontan una crisis universal. Olvidando sus costumbres, tradicionalmente prácticas y utilitarias, se entregan en todas partes a una desenfrenada búsqueda de miligramos...Tal vez muy pronto desaparecer como especie zoológica y solamente nos quedará, encerrado en dos o tres fábulas ineficaces, el recuerdo de sus antiguas virtudes" (Confabulario, p. 64). El relato es, pues, una puesta en escena de los males más grandes que aquejan al ser social: la idolatría, el fanatismo, el gusto excesivo por los privilegios y la ociosidad, la inepticia y la mediocridad de la mayor parte de las clases dirigentes; todo esto en detrimento del bienestar colectivo. El cuento asesta un rudo golpe a las burocracias políticas y religiosas, y a los encargados de velar por el orden, la disciplina, la prosperidad y la supervivencia de la humanidad. El mensaje es pesimista: aparentemente, el hombre está muy

lejos del ideal de solidaridad humana, tan necesario para vivir en una sociedad espiritualmente sana y físicamente activa; una sociedad en aras del bienestar común y no en busca de la realización de las fantasías y los caprichos de unos pocos.

Tanta miseria espiritual y tanta falta de libertad individual conduce a algunos a proclamar la independencia de sus actos en un memorándum llamado "Libertad" (1951). A pesar de toda la fanfarria, al acto sólo asisten unos cuantos deseos insatisfechos y dos o tres actitudes desmedradas. Un propósito grandioso que había ofrecido venir envió a última hora su excusa humilde. Nada tiene sentido, nada se respeta ya, pues los mismos que se encargan de proclamar por todas partes la libertad, están más que dispuestos a coartarla en esos mismos lugares. Siguiendo la lógica de estos relatos, la verdadera libertad no existe, todo se ha paralizado, víctima de una burocracia materialista, siempre lista a ejercer todo tipo de presión y a usar cualquier aparato represivo para matar la autenticidad de la espontaneidad responsable. Por tal razón, al final del relato los leves e insidiosos pensamientos de rebeldía del protagonista "vuelan como mariposas nocturnas en torno a la lámpara" (Bestiario, p. 9), mientras redacta los artículos de una dilatada constitución.

Ante este estado de cosas, nada es más lógico y más actual que "La elegía" (1951), relato que ilustra la gran contradicción del hombre de todos los tiempos: pasarse la

mitad de su vida construyendo lo que destruirá durante la otra mitad. La labor de esa primera mitad lo lleva a la épica; el sacrificio de la segunda parte lo obliga a la elegía, para cantar, con nostalgia, un mundo que se ha llenado de ruinas, escombros y estatuas rotas. El relato recrea, en escasamente una cuartilla, El cerco de Numancia, de Cervantes. De aquella hermosa ciudad sólo ha quedado una colina cargada de silencio: su esplendor, su laboriosidad desaparecieron frente a la exasperación del legendario Escipión, quien se alzó en el horizonte como "ola vengativa, y apretó con sus manos tenaces, sin soltar durante meses, el duro pescuezo de Numancia" (Bestiario, p.93). Las estructuras del poder —parece decir Arreola— están siempre listas a quebrantar las fuerzas de la libertad. Ese afán de destruir no ha cesado; por el contrario, el mundo contemporáneo multiplica al infinito las armas destructivas y refina al máximo los instrumentos de guerra. Los mamíferos insectívoros y miopes de "Topos" (1951), sirven a Arreola para ilustrar este aspecto de las grandes civilizaciones del planeta. La miopía de estos animales, muy parecida a la que sufren muchos sectores de la sociedad contemporánea, los ha condenado a morir a manos de unos enemigos excesivamente prácticos y tremendamente necrófilos. Nada mejor que hacer morir en su propio e inocente agujero a aquéllos que se sienten terriblemente atraídos por éste. Esta vez se trata, sin embargo, de agujeros que alcanzan el centro volcánico de la tierra, en los

que caen los pobres animales muriendo irremisiblemente carbonizados. Si la simbología es correcta, el hombre, como los topos del relato, se dirige "en fila solemne hacia la muerte espantosa" (Bestiario, p. 26). En lugar de estructurar todo un sistema que comience a estirpar de su conducta tanta miopía conceptual, el hombre se encarga de utilizarla para eliminar a los que la padecen y no cuentan con el poder necesario para imponerla.

"Baby H.P." (1952) vuelve sobre la idea central alrededor de la cual giran "En verdad os digo" y "Topos": todo es aprovechable en una sociedad exclusivamente dirigida por una excesiva actitud mercantilista y un afán de lucro personal. Escrito en el estilo de los anuncios comerciales de la radio y la televisión, "Baby H.P." resume toda la atmósfera de una sociedad peligrosamente traumatizada por un acucioso afán de producir bienes de consumo, sin importarle el precio físico y moral que haya que pagar por ellos. El relato anuncia la salida al mercado de un nuevo aparato casero, uno de los innumerables artefactos que invaden ahora, y para siempre, los hogares. Se trata de una estructura de metal muy resistente y ligera que se adapta con perfección al delicado cuerpo infantil, mediante cómodos cinturones, pulseras, anillos y broches. Las veinticuatro horas de enérgico pataleo de un niño de pecho, podrían convertirse, mediante este artefacto, en útiles segundos de tromba licuadora o en quince minutos de música radiofónica. Las familias numerosas serían las más bene-

ficiadas, pues "podrían satisfacer todas sus demandas de electricidad instalando un Baby H.P. en cada uno de sus vástagos, y hasta realizar un pequeño y lucrativo negocio, transmitiendo a los vecinos un poco de la energía sobrante" (Confabulario, p. 80). Además, el artefacto ayuda al desarrollo armonioso del infante. Existen, no obstante, rumores sobre la posibilidad de niños accidentados, electrocutados por la corriente que ellos mismos generan o por los rayos y centellas que atraen. Los patrocinadores del artefacto se defienden diciendo que nada semejante puede ocurrir, sobre todo, si se siguen al pie de la letra las indicaciones contenidas en los folletos explicativos que se obsequian con cada aparato. Como puede ser observado fácilmente, este argumento defensivo lleva en sí el afilado germen de la duda; ¿qué sucedería si no se siguiesen al pie de la letra las instrucciones pertinentes? La responsabilidad recae sobre el comprador de estos bienes de consumo, pues no sólo debe pagar físicamente (trabajando como desesperado para obtener el dinero que compre estos artefactos dentro de una economía caracterizada por la inflación y el despilfarro), sino que puede convertirse, gracias a un pequeño desliz, en el victimario de su propia especie, y en víctima, simultáneamente, de un tremendo sentimiento de culpabilidad. La actualidad del mensaje es obvia para cualesquiera lectores. El siguiente "slogan", repetido hasta la saciedad en las emisoras hispanas de la ciudad de Nueva York, durante los últimos meses, podría ser un buen ejemplo: "¡Convierta su cuerpo en una máquina de quemar grasa!"

"Flash" (1955) ataca el arma de doble filo en que se ha convertido el avance tecno-científico del mundo contemporáneo. En este relato-boletín noticioso de última hora, un sabio demente coloca un Absorsor -aparato destinado originalmente a anular los efectos nocivos de las explosiones nucleares- del tamaño de una ratonera en la salida de una galería subterránea, con el propósito de pescar seres humanos con tren y todo lo demás. Esta ratonera especialísima es el símbolo de la peligrosidad detrás de algunos adelantos científicos, en manos de seres enajenados o necrófilos. Arreola sugiere que los instrumentos que el hombre "has designed in the name of peace can be used against him in ways he can neither anticipate nor control" ²¹.

Esta verdad puede ser la causante de que los nonatos de "Informe de Liberia" (1959) se nieguen a nacer por las buenas, amenazados por un mundo cada vez más laberíntico, conscientes de las escasas posibilidades de sobrevivir física y espiritualmente sanos. ¿A quién puede interesarle la idea de ser arrojado a un mundo hostil, indiferente, profundamente injusto, viciado por el afán de lucro y gloria personales, negador de los más elementales derechos del ciudadano en general y de los desposeídos en particular! Por tal razón, las parteras deben luchar "a brazo partido con un infante rebelde, un verdadero demonio" (Bestiario, p. 85), que se resiste a romper el velo que lo separa del ser. Sorprende el hecho de que sean precisamente los nonatos los que tengan conciencia de la precariedad del mundo en el

que les tocaría existenciarse. A los demás no parece importarles mucho la situación; excepto al psiquiatra que, contrariado por la risa burlona de los ginecólogos, afirma "que tal vez no sea este en que vivimos, el mejor de los mundos posibles" (Bestiario, p. 86).

Esta crueldad y esta injusticia son el producto directo del devaneo y las aberraciones de un alma universal envenenada, corrompida y envilecida por el aguijón del odio, la envidia y el rencor. Como el sapo, el hombre "brinca" y salta "sólo para comprobar su radical estático" (Bestiario, p. 13). Emprende un ansiado, pero infructuoso, por equívoco, peregrinaje, sólo para darse cuenta de que no ha dado ni siquiera un paso hacia el centro de sí mismo, que es donde verdaderamente radican las estructuras de su egocentrismo, su impiedad, su crueldad y su meridiana mediocridad. Todos estos aspectos negativos marginan al ser, lo arrinconan, convirtiéndolo en un recalcitrante ermitaño, llenando su alma de un sabor amargo y despreciable, alejándolo del corazón del hombre. En ese momento "la fealdad del sapo aparece ante nosotros con una abrumadora calidad de espejo" (Bestiario, p. 13). "En momentos —afirma Arreola—, cuando sufrimos o estamos deformes a causa del resentimiento, nuestro corazón se vuelve un sapo"²².

Todos estos relatos parecen indicar que existe una imperiosa necesidad de transformar el mundo, de obligar a los seres humanos a trascender su carácter de "Aves de rapiña" (1959). "Todos halcones, águilas o buitres,

repasan como frailes silenciosos su libro de horas aburridas, mientras la rutina de cada día miserable les puebla el escenario de deyecciones y de vísceras blandas: triste manjar para sus picos desgarradores" (Bestiario, p. 15). Ni siquiera su carácter actual depredatorio da sentido a la vida; todo se desarrolla excluido de cualquier propósito trascendente; la maldad, el odio, la destrucción, la antropofagia no van más allá de sí mismas: "los garfios crecen, se afilan y se encorvan sin desgaste en la prisión, como los pensamientos rencorosos de un grande disminuido" (Bestiario p. 15). Esto no evita, claro está, que recuerden su estirpe carnícora; razón por la cual, proporcionan una buena dosis de homicidios, torturas, fracturas, huesos rotos y violaciones de todo tipo. "Fieles al espíritu de la aristocracia dogmática, los rapaces [y aquí resalta la clara alusión a las estructuras de las sociedades humanas] observan hasta la última degradación su protocolo de corral. En el escalafón de las perchas nocturnas, cada quien ocupa su sitio por rigurosa jerarquía. Y los grandes de arriba, ofenden sucesivamente el timbre de los de abajo" (Bestiario p. 16).

"Los monos" (1959), la más grande metáfora del fracaso del ser humano, es "Arreola's most direct representation of the failure of intelligence. He turns upside down the theory of human superiority and freedom. By liberating man from animal ignorance, reason has made him a slave to unsatisfiable spiritual pursuits. While the monkey

enjoys, free, immediate satisfaction of physical necessities, man never reaches the metaphysical fruits".²³ El hombre necesita algo más que el puro ejercicio de la inteligencia, para trascenderse a sí mismo y convertirse en un verdadero ser humano. A Momo, protagonista de este relato, le ofrecían la libertad, pero prefirió la jaula. No existe la verdadera libertad si no se tiene conciencia de ella. Pero la conciencia es algo grave, pesado, difícil de sobrellevar; de ahí que el común de los mortales la rehúya: la conciencia hará libre al hombre pero también creará las bases del sacrificio personal y colectivo, realidad no muy fácil de aceptar en una sociedad tradicionalmente sometida a la magnificación del peor de los individualismos. La inteligencia sin conciencia sólo produce monstruosidades, ataduras invisibles, laberintos naturales en los que la razón fracasa. Por la conciencia vive el pueblo. "Puede un pueblo ser archicivilizado -dice Klesnikov, personaje de Sachka Yegulev-, pero sin la conciencia no vive".²⁴ Y no puede existir el interés por vivir de acuerdo con la conciencia, si "El último deseo" (1959) del hombre es "tomarse antes una foto de familia, con todos sus descendientes reunidos en el Valle de Josafat" (Pestiarío, p. 92). Según el relato, Giovanni Papini, "experto en balances, liquidaciones y cortes de caja" (Bes-tiarío, p. 92), entrevistó a la pareja bíblica en uno de los desvanes del universo, observando que los "padres" de la humanidad habían envejecido prodigiosamente y no se

acordaban de nada. Pero cómo van a acordarse de nada, si el hombre se la pasa yendo y viniendo por los grandes salones, apostando a quien los cruza con mejor contoneo, formando a duras penas un mediocre vecindario, "multicolor y palabrero, donde todos graznan y nadie se entiende...Impermeables a más no poder, ignoran la realidad del agua en que viven" (Bestiario, p. 38). Obligado a participar en un mundo al que se le errojó sin su permiso, el hombre no alcanza a entender su papel. El laberinto no termina; por el contrario, amenaza en cada esquina, de forma demolidora y avasallante, a un ser inseguro de sí mismo, víctima y victimario, "el que pega y el que recibe las bofetadas" (Bestiario, p. 87).

Este hilo temático que gira en torno a la precariedad de la existencia humana, a la falta de sentido restaurador, a la ausencia de un espíritu verdaderamente sano, a la propagación del carácter necrófilo, la deshumanización, la antropofagia, el dolor, la desesperación y el genocidio, culmina con la exclamación "¡Cuidado! Cada hombre es una bomba a punto de estallar" (Bestiario, p. 102) de "Alarma para el año 2000" (1961). La raza humana —parece decir Arreola— está a punto de eliminarse a sí misma, sin el uso de armas mortíferas creadas de modo artificial. El hombre es ya una bomba, la peor de todas, pues es una bomba pensante a la que no hay que desplazar, está ahí de modo permanente. El relato termina con un tono bíblico ("No hay más remedio que amarnos apasionadamente los unos a

los otros" (Bestiario, p. 102). Sólo el amor que predicó el fundador del cristianismo es capaz de devolver la lógica, la naturalidad, la paz y la biofilia, a un mundo que se torna cada vez más absurdo, laberíntico y diabólico. "Having condemned himself to the ever-present threat of involuntary genocide —escribe Linda Katz— man literally has no choice but to strive for brotherly love and world peace as a last resort".²⁵

C) El sentimiento de persecución (...mudo espío/ mientras alguien voraz a mí me observa.).

"El asesino" (1949) plantea ya directamente un tema que había sido esbozado en "La migala": el sentimiento de persecución que obsede a una gran mayoría de los personajes arreoleanos. En "La migala", por ejemplo, la araña tenebrosa recorre cada uno de los momentos lúcidos de los que dispone el protagonista, llenando la casa con su presencia invisible. El protagonista duda de esta presencia, llega a pensar que se halla a merced de una falsa migala, pero termina su relato estremecido en soledad, "acorralado por el pequeño monstruo" (Bestiario, p. 29). La sensación del perseguido permanece, trasciende incluso el ámbito del cuento y llega a ser compartida por el lector, que se concibe a sí mismo acorralado, marginado, arrinconado, listo para ser destruido. En "El asesino" el perseguido es un complacido ex-verdugo obsedido por el recuerdo de su probable victimario. Como en "La migala", el narrador se apresta y se perfecciona, para cuando llegue el momento decisivo.

Una de estas noches saldrá al paso del asesino, que tiembla detrás de un árbol, pensando que tal vez en el rápido viaje del puñal asesino verá iluminarse su alma sombría y solitaria.

"El tema del hombre acosado, perseguido y amurallado por los demás tiene en "Autrui" —afirma Clara Passafari— una versión realmente traumatizante y kafkiana, elaborada en una síntesis magistral por la descarnada economía de recursos".²⁶ Este relato de 1951 trata de la real o aparente acotación del espacio vital del hombre, ceñido, estrangulado casi, por los demás. La persecución, que posiblemente haya durado toda la vida, se resuelve en el cuento en una semana. Durante este período, el protagonista toma conciencia del acoso, se desespera, convirtiéndose en un ser paranoico. Una mañana despierta dentro de un cuarto hexagonal, que da a otros cuartos hexagonales, como la caja de Pandora, y, finalmente, termina empotrado en su celda, descomponiéndose lentamente y segregando "un líquido espeso, amarillento, de engañosos reflejos" (Bestiario, p. 112). Cuando el hombre carece de personalidad propia, el otro lo determina, le impone rutas, le limita el sendero, le da una existencia apócrifa, claro está, puesto que le ha sido impuesta desde el exterior. Toda esta realidad deprimente, inaceptable porque no la ha creado el personaje (el ser humano) mismo, lleva hacia la autodestrucción, a la desintegración, a la enajenación, pues la vida deja de tener sentido individual y colectivo:

nada puede interesarle al protagonista que vive "para el otro, por el otro, en el otro".²⁷

"Baltasar Gérard" (1955) es, en términos generales, una ampliación de "El asesino". Si al protagonista de éste lo obsedía el sentimiento de sentirse perseguido, al de "Baltasar Gérard" lo mueve su deseo de acorralar, de tapiar y asesinar a su víctima, el príncipe de Orange, por cuya cabeza Felipe II ofreció veinte y cinco mil escudos. Se entiende mejor el drama que tiene lugar en el alma del perseguido, si se conoce y se valora objetivamente la tragedia económica y espiritual por la que atraviesa el victimario. Muerto de hambre y de fatiga, padeciendo incontables demoras entre los ejércitos españoles y flamencos, lleno de dudas, Baltasar logró abrirse paso hasta su víctima; pero Guillermo le ordenó volver al frente de batalla, encomienda que aquél no llevó a cabo jamás. Descorazonado y caviloso, vagó durante dos meses por los alrededores del palacio, hasta que logró una nueva entrevista con Guillermo de Orange. Esta vez recibió unas doce "coronas" que invirtió en un par de magníficas pistolas. Con la mentira de que le hacía falta un pasaporte, se acercó nuevamente al príncipe aprovechando esta oportunidad para disparar, después de una larga espera. Guillermo rueda agonizante y Baltasar huye, convertido en el perseguidor-perseguido y finalmente ahorcado; eso sí, convencido de su papel de héroe. Oscilando entre la leyenda, la historia y el relato, Arreola teje la proble-

mática de un ser atormentado por el afán de convertirse en héroe, víctima de su propia obsesión, tapiado por su laberinto personal.

El perseguidor adopta la forma de un ángel en "Una de dos" (1959). Es, sin embargo, un hombre fuerte, maduro y repulsivo, con bata de boxeador, dueño a la vez de una existencia que oscila entre la corporeidad y la quimera. Es una especie de superconciencia del protagonista, razón por la cual la lucha o la defensa se hacen más difíciles. Perseguido por una lúcida conciencia de su precariedad, acorralado por el autoanálisis, y en retirada cada vez más inútil, el personaje aplaza el resultado de una lucha que amenaza aniquilarlo, obligándolo a defender dos frentes: el alma y el cuerpo. Por fin, despierta, abandonando la pesadilla, "como el ilusionista que deshace sus ligaduras de momia y sale del cofre blindado" (Bestiario, p. 90). ¿Pesadilla? De ello no está nadie seguro, pues el personaje lleva todavía en el cuello las huellas mortales dejadas allí por las manos de su rival. Aquéllas son sólo el símbolo de otras más profundas y más dolientes, producto de la lucha en la conciencia. La persecución no termina; el perseguidor no descansa, y el perseguido sabe que sólo ha "ganado un episodio banal en la batalla irremisiblemente perdida" (Bestiario, p. 90). La lucha es muy desigual: el sentimiento de persecución logra materializarse, gracias a la intensidad con que lo siente el perseguido. Emprende una lucha campal en contra de la nada para perderlo todo:

el ser y la conciencia de sí mismo.

En "Casus conscientiae" (1965) reaparece este personaje obsesionado por la idea de la enajenación y el aislamiento. El protagonista es el asesino absuelto; el inocente está en la cárcel. Esto, que parecería un golpe de suerte para cualquier otro homicida, es la causa de un trauma para este protagonista especial. Piensa que está perdido, que naufraga en un mar de libertad, mientras el inocente "disfruta todos los honores de la justicia" (Bestiario, p. 49). Para consolarlo el psicoanalista le cuenta viejas historias de errores judiciales, en las que la víctima no es otra cosa que el victimario. Estos cuentos no logran eliminar la idea de su propia obligada inocencia, pues debió haber cometido el crimen. El otro vive bien gracias a que no cometió el pecado de omisión: actuó. Incapaces de disparar los resortes que los liberen del laberinto personal, llevados y traídos por una corriente de acontecimientos antojadizos y absurdos, los protagonistas arreoleanos —como los borgeanos— perpetúan una conducta extremadamente primitiva, dirigida por la sensación de la inocencia y envenenada por el sentimiento de culpabilidad. Cómo escapar a estos designios, si en el fondo, y en la superficie también, "todos somos abeles y cañes que en alguna forma intercambian y enmascaran su culpa" (Bestiario, p. 49).

D) La institución eclesiástica ("El infinito no me aterroriza; me disgusta y me ofende. Para sufrir la

humillación de mi pequeñez bastaba la tierra"):

Los relatos de la primera época de la obra de Arreola, giran en torno a: la salvación individual, la posibilidad de la santidad, la relación entre Dios y el hombre, la inutilidad del esfuerzo humano para estirpar el mal y, finalmente, la incapacidad de Dios para establecer una verdadera y fructífera comunicación con su creación.

"El silencio de Dios", "El converso" y "Pablo" ilustran la lucha de cada uno de sus protagonistas por explicarse a sí mismos los misterios del alma y su trascendencia. Se observa el carácter de náufragos, de suplicantes, de abandonados, de suicidas, de estos personajes. Todos se enfrentan a la confusa y lejana realidad divina, sólo para darse cuenta de que dicha instrospección los ha conducido directamente al laberinto. Son víctimas de los manejos de un Lucifer amable y astuto o de un Dios indiferente, impotente y hasta cruel con quienes lo aman. En estos relatos se aprecia una falta de distancia reflexiva por parte del protagonista, quien se extravía tratando de explicar un laberinto del cual él mismo forma parte. No es capaz de ver más allá de sí mismo; falta la perspectiva histórica que le permita establecer distancias y dar cierto orden al caos: distinguir entre la existencia de una realidad superior, coordinadora de la vida, y la presencia histórica en la tierra de la Iglesia, la cual se ha distinguido por la ausencia de una sistemática y accesible explicación de los misterios que, supuestamente, justi-

fican su presencia y su quehacer.

En la segunda etapa, Arreola abandona al individuo y se lanza, retrocediendo en el tiempo, en busca de las posibles causas del carácter laberíntico de las relaciones hombre-Dios. En "Sinesio de Rodas" (1952), Arreola "envisions theology, the traditional right arm of religion, as a preposterous conglomeration of weird and ridiculous ideas".²⁸ Esta biografía apócrifa tiene el propósito fundamental de recrear la atmósfera espiritual existente durante los primeros cinco siglos del Cristianismo. El relato alude, mediante la mención de personajes históricos tales como Orígenes, Clemente de Alejandría, Valentino, Basíledes, San Agustín y Eutiques, a la cantidad de concepciones filosóficas, a veces tremendamente contradictorias, que impregnaron las especulaciones de muchos de los llamados "Padres de la Iglesia". La primera de ellas, el neopitagorismo, surgida en el siglo I antes de Cristo, "es una mezcla de doctrinas pitagóricas, platónicas, aristotélicas, estoicas y, en alguna proporción, de origen próximo-oriental, posiblemente judaico-alejandrinas".²⁹ A ésta le sigue, en orden cronológico, el gnosticismo, que en líneas generales, predicaba: a) la salvación por medio del conocimiento intuitivo, esotérico y absoluto ("gnosis") de Cristo; b) el dualismo entre un dios del bien y un dios del mal; c) la emanación del mundo como obra del dios del mal o de seres o eones intermediarios. El neoplatonismo y el maniqueísmo siguen a la anterior.

Surgida en Alejandría y fundada por Plotino en el siglo III D.C., la primera de estas concepciones filosóficas, cifra la realidad inteligible en lo suprasensible y absoluto, en cuya contemplación estriba el verdadero conocimiento. Influyó en los Padres de la Iglesia, especialmente en San Agustín, así como en el Pseudo-Dionisio Areopagita; y, a través de ellos, en el primitivo pensamiento cristiano medieval. El maniqueísmo, también del siglo III, es fundamentalmente un sincretismo religioso que "funde las tradiciones hebrea, cristiana y zoroástrica, más la incorporación de elementos búdicos (entre ellos, la doctrina de la transmigración de las almas)"³⁰ Fue una doctrina de mucha influencia en Oriente y Occidente, entre cuyos adeptos figuró San Agustín, de 373 a 382 D.C. De todas estas concepciones se defendía el Cristianismo naciente, no con pocos problemas y sin que se viera afectado directamente por toda esta gigantesca acometida filosófica. El cristianismo mismo no estaba exento de la especulación gratuita y la fantasía quintaesenciada. Tómense como ejemplo las doctrinas angelológicas, las cuales, si no originales del pensamiento cristiano, sí alcanzan, primero con el judaísmo y posteriormente con el cristiano, precisiones teológicas de verdadero interés. Dionisio el Areopagita, por ejemplo, influido por el neoplatonismo, desarrolló, por primera vez, "una doctrina angelológica que, basada en la Escritura, ofrecía un aspecto sistemático, no sólo en lo que toca al examen de

la naturaleza de los ángeles, sino también en lo que se refiere a su organización (en nueve coros y tres jerarquías)"³¹.

"Sinesio de Rodas" ilustra de forma altamente sugerente e ingeniosa todo el embrollo de estas doctrinas angelológicas. Según el narrador, en la Patrología de Jacques-Paul Migne (1800-1875) se encuentra sepultada la memoria frágil de Sinesio de Rodas (posiblemente se trata de Sinesio de Cirene (370 a 415 D.C.), escritor y filósofo griego neoplatónico, el cual hizo un esfuerzo, "para asimilar ideas neoplatónicas -y también herméticas, gnósticas y de varias escuelas filosóficas griegas- dentro del dogmatismo cristiano"³². Sinesio fue precedido por: a) Orígenes (185-254), el cual "dio a los ángeles una importancia excesiva dentro de la economía celestial" (Confabulario, p. 49); b) Clemente de Alejandría (150-215), quien "reconoció por primera vez un ángel piadoso a nuestra espalda" (Confabulario, p. 49); c) Valentino el Gnóstico (100-165); d) Basílides (72-130); y e) Manes (216-277), fundador del maniqueísmo. Todos ellos "dieron alas al culto maniático de los ángeles. En pleno siglo II quisieron alzar del suelo pesadísimas criaturas positivas...a cuya progenie bestial debe el género humano sus desdichas" (Confabulario, p. 49). Sinesio aceptó el Paraíso tal y como fue concebido por los Padres de la Iglesia y se limitó a vaciarlo de sus ángeles. "Dijo que los ángeles viven entre nosotros y que a ellos debe-

mos entregar directamente todas nuestras plegarias, en calidad de concesionarios y distribuidores exclusivos de las contingencias humanas" (Confabulario, p.49). Los ángeles de Sinesio van de un lado a otro trayendo y llevando voliciones, ideas, vivencias y recuerdos; dispersan, provocan y acarrean los millones de accidentes de la vida. Tentado por el auge maniqueo, Sinesio llegó hasta la aceptación de las huestes luceferinas. Sus diablos "complican la urdidumbre sobre la que los ángeles traman; rompen el buen hilo de nuestros pensamientos, alteran los colores puros, se birlan la seda, el oro y la plata, y los suplen con burdo cañamazo" (Confabulario, p. 50). Nada de esto evitó, sin embargo, que se perdiera en el horizonte cristiano sin estela aparente. La herejía de Sinesio ni siquiera obtuvo el honor de ser condenada en concilio.

Arreola se desplaza del conflicto individual y se mueve hacia el comienzo de un análisis más objetivo, por su carácter profundamente histórico, del proceso y contenido de las ideas formadoras de la conciencia religiosa de Occidente. El relato insinúa, en más de una ocasión, que la teología "like Sinesio in his leaky boat, has been shipwrecked on a stormy sea of pages. The whole mess of conflicting, unfounded dogmas become too sticky to handle at all"³³ Tal vez sea esta la razón que conduce a Arreola a abandonar casi por completo el tema religioso a partir de 1952. A excepción de La feria,

el tema aparece sólo ligeramente insinuado, pero jamás desarrollado ampliamente, en dos o tres de los relatos posteriores. En "Alarma para el año 2000", por ejemplo, se alude al tema cristiano del amor al prójimo, esto al final del relato. "De l'Osservatore" (1961) es una penetrante, lapidaria y aplastante pincelada en torno a la inutilidad de la Iglesia. Nada queda ya del proceso religioso cristiano, pues "hace más de quince siglos las puertas del Reino de los Cielos no han podido ser forzadas con ganzúas" (Bestiario, p. 89). Se alude con mucha certeza al Edicto de Milán (313 D.C.), en el que Constantino I el Grande hacía del Cristianismo la religión oficial del Imperio Romano. Desde ese momento —parece decir Arreola— se cerraron las puertas de la cristiandad; se extraviaron las llaves que las abrían y ni siquiera las ganzúas logran dar acceso al anhelado mundo detrás de las impenetrables puertas.

E) Arte y sociedad ("... no come el molinero del ruido de la cítola, sino del trigo de la tolva").

En "Nabónides" (1949) comienza a plantearse el tema del arte, su función y supervivencia en un mundo que tiende, aparentemente, a destruirlo, o por lo menos a marginar a sus cultivadores más representativos, en aras del poder y las riquezas materiales. Nabónides, que comenzó como simple restaurador de los tesoros arqueológicos babilonios, terminó, finalizadas las restauraciones, convertido en investigador obseso, mientras el suelo se le iba de los pies. Más que un historiador objetivo, copista

fiel de los sucesos, Nabónides es el realizador de una tarea imaginativa. Funda escuelas para escribas, grabadores y alfareros; él mismo se convierte en lingüista, en gramático. Escribe la historia de su historia y hasta una historia de sus hipotéticas hazañas; "él, que abandonó su lujosa espada en el cuerpo del primer guerrero enemigo" (Confabulario, p. 67). Todo esto para que los enemigos persas, que fraguaban desde lejos la perdición del soñador, cayeran sobre la ciudad, dando al traste con ese tremendo intento imaginativo; es decir, con el arte de Nabónides. Se añade una pesadilla más a la inmensa lista de atropellos que han sufrido los creadores de arte. Nabónides, por su parte, se muere "de tristeza, repasando en la memoria el repertorio de la grandeza babilonia" (Confabulario, p. 67).

"El discípulo" (1950) gira en torno al desencanto que frecuentemente invade al artista de presumiblemente "poco vuelo". El odio y el rencor median entre el narrador y uno de sus compañeros de clase, Andrés Salaino. El "maestro" había regalado una hermosa gorra a este último y un bonete de fieltro gris a su otro discípulo, el narrador, para que éste no se ofendiera. El narrador, tratando de disimular el dolor que lo traspasa, dibuja una cabeza de Salaino, lo mejor que puede. Salaino, a su vez, lo retrata con el ridículo bonete y con el aire de un campesino recién llegado de San Sepolcro. El maestro celebra alegremente la labor de ambos y sentencia: "Salaino sabe reírse y no ha caído en la trampa...Tú sigues creyendo en la belleza.

Muy caro lo pagarás" (Confabulario, p. 40). Decide acabar con la belleza frente a sus discípulos: dibuja el rostro bello de Gioia. Luego, riendo burlescamente, rompe el dibujo y lo echa al fuego. La risa frenética, odiosa, insostenible, del veneradísimo maestro, no logrará cambiar al discípulo, que seguirá creyendo en la belleza. La lección que recibe el discípulo "reflects Arreola's beliefs that beauty is an illusory ideal whose existence depends in great part on the imagination of the beholder. The function of the artist is merely to suggest its presence, so that the viewer, or reader, may in turn complete the image according to his own reaction to it. By attempting to create beauty in a specific, absolute form, the disciple of the story, unwittingly destroyed its ethereal reality"³⁴ Ese afán de absoluto en el arte es el mismo que obsede a Arreola, a pesar de que parece no abrigar muchas esperanzas sobre los resultados de esta obsesión. Su personaje, trastornado, sale del taller, camina lentamente y cabizbajo por las calles cada vez más sombrías, seguro de que va " a perderse en el olvido de los hombres" (Confabulario, p.42).

La misma intranquilidad, la del aguijón de la belleza, perturba los últimos años del Aristóteles de "El lay de Aristóteles" (1950). Extenuado y maltrecho, lloroso y melancólico, el protagonista decide redactar un tratado que destruya la danza de la Armonía, descomponiéndola en todos sus ritmos. Al escribir el último verso, la

visión se deslizó y el alma del filósofo reposó para siempre, libre del agudo aguijón de la belleza. Esa obsesión de crear belleza es permanente en el hombre; pasa los mejores años de su vida en pos de este ideal que se torna cada vez más huidizo. Aristóteles, por ejemplo, llega a la vejez soñándose a sí mismo convertido en un asno cabalgado por una musa cualquiera. Para crear belleza —sugiere el relato—, el artista debe humillarse, ponerse al mismo nivel de los seres irracionales y servir de cabalgadura. Esta situación produce una serie de sentimientos negativos, entre los que se encuentra la envidia. Esta se plantea ya en "El discípulo" (1951); pero es en "El condenado" (1951) donde mejor se expone. El narrador-protagonista, poeta mediocrementemente dotado, lee la noticia de la muerte de su rival, condición indispensable del triunfo y la gloria del primero. Todo se viene abajo al enterarse de que el falso difunto vivía. Era el narrador el que verdaderamente había muerto. Habla de la noticia de su propia muerte, ocurrida diez años después de batirse "en retirada de trincheras cada vez más distantes, mientras el venturoso rival ganaba sus laureles" (Bestiario, pp. 118-119). Durante cuarenta años los ángeles vienen a leerle poemas de su tenaz adversario, a fin de que acepte su gloria. La envidia y el egocentrismo no le permiten tal cosa, detalle muy parecido a uno de los trozos del Gog de Papini: "El hombre, a pesar de todas las hipocresías, no ama sinceramente más que a

sí mismo y no respeta ni adora más que a su propio yo
 ...El hombre se ama a sí mismo; lo confiesa abiertamente y se entrega a su amor, sin miedo y sin reservas, de forma devota y litúrgica ("La egolatría", pp. 131 y 134 respectivamente del Gog de G. Papini). Mientras tanto, la humildad, la carcona y la envidia destruyen el ataúd del condenado. El afán de negar la posible grandeza de la labor artística ajena, paraliza al artista mediocre, lanzando su ser, de modo violentísimo, al insondable pozo del resentimiento y el rencor.

Toda esta tragedia es también producto del afán, por parte del artista, de distinguir, de separar u ordenar, por su "belleza" o "fealdad", los componentes del infinito conjunto de realidades que conforman su mundo. El artista, en general, se considera a sí mismo una de esas realidades separables del resto de las masas supuestamente amorfas. Se considera también separable de muchos de sus compañeros de labor. Rencillas, pequeños odios y mucha desconfianza, separan a tantos de ellos; de ahí esa obsesión con la belleza suprema, pasaporte al mundo de los artistas infames o sublimes. Ya en "El discípulo" Arreola comenzaba a reírse un poco de ese prurito de exclusividad. Para apurar la metáfora crea "Flor de retórica antigua" (1951), relato en el que reúne lo aparentemente contradictorio, las rosas y las tripas. Esta reunión de los contrarios maneja la idea planteada ya en "Visita a Einstein" del Gog de Papini: "Por natura soy enemigo de las

dualidades. Dos fenómenos o dos conceptos que parecen opuestos me ofenden. Mi mente tiene un objeto supremo: suprimir las diferencias. Obrando así permanezco fiel al espíritu de la ciencia que, desde el tiempo de los griegos, ha aspirado siempre a la unidad. En la vida y en el arte, si se fija usted bien, ocurre lo mismo. El amor tiende a hacer de dos personas un solo ser. La poesía, con el uso perpetuo de la metáfora, que asimila objetos diversos, presupone la identidad de todas las cosas" (Gog, p. 139). Inspirándose una vez más en la literatura, Arreola se sirve de la capacidad de reconciliación de los contrarios que posee la mejor poesía de Góngora, y se burla ahora del prurito de exclusividad que caracteriza el pensar y quehacer artísticos. El Góngora de la fábula arreolana, como su doble histórico, junta las rosas y las tripas enviadas a unas monjas, "jugando ingeniosamente con sus distintos olores y matices, arrasado por su lirismo a un trance definitorio de canónigo metaforista" (Bestiario, p. 94).

"Los alimentos terrestres" (1952) utiliza nuevamente metáforas del mundo gongorino, para ilustrar la difícil situación por la que, en distintas épocas, han atravesado el arte y sus creadores. El relato está hecho exclusivamente con renglones entresacados de las cartas de Góngora, "como demostración de que el más alto espíritu sólo puede sostenerse con base material"³⁵ Arreola insiste, de forma casi obsesiva, en la problemática alimenticia;

de los cincuenta y tres fragmentos hábilmente escogidos y puestos a la consideración del lector, cuarenta y cinco utilizan el término "alimentos". En los ocho restantes se utilizan vocablos afines a esta idea: "ayuno", "comida miserable", "pan", "cenar", "meajas" y "alimentarme". Arreola logra, insistiendo en el uso de esta terminología, presentar los horrores a que debe someterse el artista honesto y verdadero en una sociedad que amenaza continuamente con el total abandono de aquel que crea o sugiere la belleza. El artista se ve obligado, en no pocas ocasiones, a adoptar una actitud suplicante frente a aquellos que controlan las bases materiales necesarias para la sobrevivencia de lo biológico, realidad sin la cual no se produce lo artístico; pues "no come el molinero del ruido de la cítola, sino del trigo de la tolva" (Confabulario, p. 149).

En "De balística" (1952) Arreola replantea la cuestión del cerco de Numancia, utilizando su propia literatura (el relato tiene un comienzo exactamente igual al de "Elegía") para esbozar, sin embargo, un tema distinto. Si "Elegía" giraba en torno al carácter destructivo de las sociedades humanas, "De balística" "contracts the humanistic attitude of an elder man, who possesses a blend of profound learning and almost poetic appreciation of the individual, with the egocentric attitude of a young doctoral candidate who is shallow in knowledge and lacking in feeling for human values".³⁶ Se trata de la lucha entre la sensi-

bilidad y apreciación del artista desinteresado contra las groseras y extraartísticas exigencias del individuo guiado por una serie de preocupaciones antagonizantes con el arte verdadero. El segundo párrafo de "Elegía" es interrumpido en "De balística" por un seco "¡Por favor! No olvide usted que yo he venido desde (...) Déjese ya de (...) y dígame qué, cómo y a cuál distancia disparaban las balistas" (Confabulario, p. 89). Haciendo caso omiso de las instrucciones del alumno, el arqueólogo prosigue su "monólogo", contando una serie de anécdotas sobre el mal funcionamiento de las balistas o catapultas romanas (tema del alumno para una tesis doctoral de doscientas cuartillas, y de algunas conferencias). Estas leyendas atemorizan al estudiante de Minnesota, quien anticipa la burla de que será objeto si no presenta su tesis o no recopila las dos mil palabras para cada una de las conferencias que deberá dictar en su pueblo natal. "Diga usted —aconseja el arqueólogo— que las catapultas se empleaban para la guerra de nervios. Añada que todo el Imperio Romano no era más que eso, una enorme máquina de guerra complicada y estorbosa, llena de palancas antagónicas, que se quitaban fuerza unas a otras. Discúlpese usted diciendo que fue un arma de la decadencia" (Confabulario, p. 97). El alumno responde con otra de las muchas triviales interrogantes formuladas al maestro: ¿tendré éxito con eso? Esta pregunta apunta hacia una de las grandes preocupaciones del hombre de las grandes

ciudades contemporáneas: la cuestión del éxito personal. "Concluya usted -responde el arqueólogo- diciendo que la balista era un arma psicológica, una idea de fuerza, una metáfora aplastante" (Confabulario, p. 98). Nada de esto hace gracia al alumno ni mucho menos lo convence de abandonar su obsesión de gloria y fama personales. Un guijarro basáltico vino a salvar al acorralado y molesto profesor; convirtió una piedra cualquiera en proyectil romano, asegurándole a su interlocutor, de forma tremendamente irónica, que si "en vez de venir ahora, anticipa unos dos mil años su viaje a Numancia, esta piedra, disparada por uno de los artilleros de Escipión, le habría aplastado la cabeza" (Confabulario, p. 99). Estas palabras transmiten el desaliento y la nostalgia que invaden el espíritu del humanista que cree en la belleza del acto recreador de la historia. Dicha verdad, sin embargo, no puede mover el corazón ni la conciencia de un pseudointelectual, preocupado sólo por la acumulación de datos convincentes o aplastantes sobre una realidad histórica lo suficientemente compleja como para obstaculizar la labor de cualquier obstinado.

Estos relatos han presentado de una forma u otra un cuadro negativo del arte y del quehacer artístico: "El discípulo" comienza a plantear cierto desencanto por el obsesivo afán de crear belleza; el protagonista de "El lay de Aristóteles" debe humillarse, convertirse en asno cabalgado; "El condenado" es símbolo de la parálisis que sufre el artista mediocrementemente dotado; "El diamante" se

frustra cuando no puede conciliar su prurito de exclusividad con la falta de sensibilidad del exterior; "Los alimentos terrestres" es la tragedia del artista-ser-social víctima de una estructura socio-económica poco preocupada por los aparentes devaneos del espíritu; "De balística" arremete contra el mercantilismo, la falta de valores y la superficialidad de cierto grupo social, para quien el arte existe sólo en función de unas realidades profundamente pragmáticas. "Parturient montes" (1953) es, en cierto sentido, la culminación de este hilo temático-narrativo. El relato que comienza con la imagen distorsionada del jactancioso, aunque ineficaz, artista horaciano de Ad Pisones, "expresses extreme disillusionment about the artist's capacity to create and the public's ability to appreciate"³⁷ Obligado por la insistencia cordial, seguida de la amenaza, la coacción y hasta el soborno, el protagonista de este relato se dispone a presentar una versión aparentemente original del parto de los montes. El estupor y la vergüenza ahogan sus palabras; el fracaso es tan evidente que algunas personas se conmueven. Confundido por el resultado de su empresa, el narrador busca por todas partes el desenlace, como un hombre que ha perdido la razón. A punto de desfallecer, lo salva el rostro de una mujer que de pronto se enciende con esperanzado rubor. Eleva ésta a la categoría de musa, "olvidando que las mujeres tienen especial debilidad por los temas escabrosos" (Confabulario, p. 17). Un leve calor

en la axila izquierda evita un posible linchamiento; mientras todos observan el ratón y felicitan a su "creador" de todo corazón. Apenas se alejan un momento, se suscitan, sin embargo, las objeciones y reina la indiferencia. Ex-tenuado por el esfuerzo y a punto de quedarse solo, cede la criatura a la mujer de rostro esperanzado, la cual dará con ella una pequeña sorpresa a su marido y a su gato, que desconocen por completo la existencia de ratón alguno. Como ha señalado el propio Arreola, se trata de la tragedia del escritor y del artista en general: "es la confesión de la imposibilidad casi absoluta de seguir siendo escritor".³⁸

Este aparente desencanto en torno a la labor artística aparece en una obra en la que, por otro lado, no falta cierta forma de homenaje a diferentes figuras literarias occidentales, del pasado y del presente. La Antigüedad Clásica está dignamente representada en la persona de Horacio, quizá, junto a Virgilio, una de las figuras máximas de la lírica latina, innegable influencia en la literatura renacentista y posteriormente en la obra de Fray Luis de León. De la Edad Media francesa —época que cautivará profundamente la atención de Arreola— surge la figura de Guillermo de Machaut (1300-1377): "La canción de Peronelle" es un hermoso homenaje a este poeta y músico de la escuela de los troveros, adalid de la "ars nova". Entre la sátira y el homenaje, se encuentra "Allons voir si la rose" (1961), dedicado a Pierre du Ronsard (1524-

1585), uno de los poetas más destacados del renacimiento francés. El relato es una viva recreación de la filosofía horaciana del "carpe-diem", la cual se mofa de todas las pretensiones literarias, fijando su atención en las actividades humanas extraartísticas. Arreola presta muy poca importancia a la actitud profundamente neoclásica de este poeta, y concentra su atención en la actitud casi maquiavélica del artista, que asigna unos fines extremadamente prácticos a su poesía. Esto a pesar de que su gloria de poeta hubiese "opacado el prestigio que ostentó en su tiempo como el más hábil desatador de corpiños, bragas y zagalejos" (Bestiario, p. 78).

Dos figuras máximas del Siglo de Oro español son objeto de sendos homenajes: Cervantes y Góngora. Al primero Arreola dedica tres piezas: "Teoría de Dulcinea", "Dama de pensamientos" y "La lengua de Cervantes" (1959), todas inspiradas en la tremenda capacidad cervantina para mezclar, en elegante y atrayente juego, la realidad y la fantasía. "Flor de retórica antigua" y "Los alimentos terrestres" atestiguan, de la misma manera que los textos anteriores, una fervorosa admiración por la creación artística. Esta vez se trata de rendir tributo a uno de los más grandes poetas de la humanidad, don Luis de Góngora y Argote. Aunque no totalmente exento de cierta ironía, "Flor de retórica antigua" es una metáfora ilustrativa de la capacidad gongorina para mezclar, de modo coherente y altamente sugestivo, lo sublime y lo trivial, lo aparentemente singular con lo supuestamente ordinario.

Del siglo XVII español, Arreola da un gran salto, para acomodarse en la segunda mitad del XIX francés y rendir tributo a un autor que él mismo ha señalado como influencia en su obra. En el epígrafe de "Epitafio" se lee el subtítulo "Homenaje a Marcel Schwob". Este fue un excelente prosista francés -nacido en 1867 y muerto en 1905—, autor de un penetrante estudio sobre François Villon (1431-1489), protagonista de esta pieza. Haciendo uso de la proverbial economía que caracteriza la prosa de su segunda época, Arreola homenajea a dos creadores del mundo literario francés. De aquí regresa al mundo hispánico para rendir tributo al último gran modernista, y uno de los primeros postmodernistas, el poeta mexicano Enrique González Martínez (1871-1952), protagonista de "El condenado". De allí se mueve a otra de las literaturas romances, la italiana. Ahora le toca la oportunidad a otra de las influencias en la obra de Arreola, el autodidacta y paradójico polemista Giovanni Papini (1881-1956). En "El último deseo" (1959), Arreola mezcla, juguetonamente, realidad y fantasía, para plasmar el espíritu de un prosista incisivo, mordaz, lleno de humor e imaginación. Este autor, perteneciente a una generación anterior a la de Arreola, se hizo famoso por sus fabricaciones y distorsiones de la realidad "histórica", tales como su famosa y apócrifa entrevista con Pablo Picasso, en la que el pintor declara que el arte moderno es ficción y pretensión gratuitas. Arreola, siempre dispuesto a llevar las cosas a

sus últimas consecuencias, y consciente de la trascendencia de su relato, da un paso más allá y atribuye a Papini una entrevista con los Padres bíblicos de Occidente. El humor y la ironía resultan de la metamorfosis sufrida por Adán y Eva, convertidos aquí en una pareja matusalénica de clase media, preocupada por una foto de familia, con todos sus descendientes reunidos en el Vallé de Josafat. Una vez más, Arreola, como el Góngora de "Flor de retórica antigua", reduce lo mítico y lo supuestamente sublime al nivel de lo aparentemente ordinario y cotidiano, sin dejar de homenajear la capacidad de juego de la buena literatura.

En esta serie de tributos a autores tan distintos y tan "clásicos", no podía faltar una figura gigante de la literatura de todos los tiempos: el checo Franz Kafka (1883-1924). Huelga el comentario en torno a la poderosa influencia que han ejercido la vida y la obra de esta insigne personalidad literaria del siglo XX. Arreola, que no escatima esfuerzos para ponderar la grandeza del checo, ha dicho que su fuerza "radica en que su obra es la única que contiene, en profundidad, la imagen del hombre de nuestro tiempo: la imagen del hombre como un ser arrojado allí, en el mundo".³⁹ A este autor dedica Arreola su sugestiva pieza "La trampa" (1960), cuyo epígrafe es una metamorfosis del renglón kafkiano "Hay una jaula que anda buscando un pájaro". Arreola parte de esta estructura estilística y conceptual, para crear una no

menos sugerente: "Hay un pájaro que vuela en busca de su jaula". Este homenaje deja, por un lado, justa constancia de la poderosa capacidad de la obra kafkiana para sugerir nuevos caminos temático-estilísticos, función primordialísima de toda buena literatura; por otro, se plantea el hecho del carácter cambiante o trascendente del texto original. El texto kafkiano se enriquece a la vez que "adds to Arreola's piece the generalized feeling of terror, entrapment, and helplessness that is so brilliantly concretized in the Czech writer's work"⁴⁰.

Notas

¹Carlos Mosiváis, "Sexismo en la literatura mexicana", Imagen y realidad de la mujer, edición a cargo de Elena Urrutia (México: Sep Setentas, 1975), 108-109.

²Ramón García-Pelayo y Gross, Pequeño Larousse, en Color (Barcelona: Editorial Noguer, 1972), 577.

³Seymour Menton, "Juan José Arreola", Cuadernos Americanos, traducción de Carlos Valdés y Rogelio Llopis (La Habana, 1963), 18.

⁴Enmanuel Carballo, "Juan José Arreola: el hombre criatura subordinada a la mujer", México en la Cultura, núm. 15 (septiembre de 1965), XIII.

⁵Franz Kafka, La metamorfosis (Madrid: Alianza Editorial, 1974), 7.

⁶Theda M. Herz, "Satire in Three Contemporary Latin-American Short Story Writers: R. Arévalo Martínez, A. Monterroso and J.J. Arreola", Tesis University of Illinois 1972, 74.

⁷Bertir Acker, "Themes and World View in Three Contemporary Mexican Short Story Writers: Rulfo, Arreola and Fuentes", Tesis University of Texas (Austin) May 1971, 88.

⁸Linda Katz, "Thematic Constants and Narrative Technique in the Works of J.J. Arreola", Tesis University of Miami, 1973, 22.

⁹Juan José Arreola, "La implantación del espíritu", Imagen y realidad, p. 47.

¹⁰Arreola, p. 49.

¹¹José L. Carabes González, "J.J. Arreola habla sobre la mujer", El Informador (17 de diciembre de 1972), 2.

¹²Fern L. Ramírez, "The Narrative Art of J.J. Arreola: A Stylistic and Thematic Analysis", Tesis University of Texas, 1976, 71-72.

¹³Acker, p. 78.

¹⁴Luis Leal, "El nuevo cuento mexicano", El cuento hispanoamericano ante la crítica, dirección y prólogo de E. Pupo-Walker (Madrid: Editorial Castalia, 1973), 287.

¹⁵Giovanni Papini, Gog (México: Editorial Epoda, S.A., 1971), 109.

¹⁶Papini, p. 109.

¹⁷Acker, p. 81.

¹⁸Federico Campbell, "J.J. Arreola: la mujer abandonada", Conversaciones con escritores (México: Sep Setentas, 1974), 44.

¹⁹Herz, p. 82.

²⁰Herz, p. 82.

²¹Katz, p. 44.

²²Enmanuel Carballo, Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX (México: Empresas Editoriales, S.A., 1965), 398.

²³Herz, p. 49.

²⁴Leonidas Andriev, Sachka Yegulev (Buenos Aires: Colección Austral, 1950), 123.

²⁵Katz, p. 45.

²⁶Clara Passafari, "El realismo metafísico de J.J. Arreola", Revista de la Universidad de Guadalajara, núm. 1 (enero de 1972), 10.

²⁷Ojeda, p. 35.

²⁸Herz, pp. 57-58.

²⁹José Ferrater Mora, Diccionario de filosofía, tomo II (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975), 270.

³⁰Ferrater Mora, p. 128.

³¹Ferrater Mora, p. 105.

³²Ferrater Mora, p. 682.

³³Acker, pp. 74-75.

³⁴Katz, pp. 59-60.

³⁵Jorge Arturo Ojeda, Antología de J.J. Arreola, introducción de J.A. Ojeda (México: Ediciones Oasis, S.A., 1969), 11.

³⁶Acker, p. 96.

³⁷Herz, p. 54.

³⁸Carballo, "J.J. Arreola: el hombre", XIII.

³⁹Enmanuel Carballo, "Conversaciones con J.J. Arreola", La Cultura en México, núm. 10 (25 de abril de 1962), IV.

⁴⁰Ramírez, p. 214.

Capítulo V

Formas Literarias (Segunda Epoca)

De las seis formas literarias empleadas por Arreola durante la primera época, cuatro (el diario, la epístola, el cuento fantástico y la parábola) son virtualmente abandonadas en el primer momento de la segunda etapa. El diario, que reaparece una sola vez bajo el título de "Autrui" (1951), ha perdido su longitud; ni siquiera dos cuartillas rivalizan con las treinta y tres de "Hizo el bien mientras vivió" (1941). Perdió, además, el carácter tremendamente anecdótico y el juego con las peripecias propias de la trama. Súmese a todas estas pérdidas el abandono de cierto grado de objetividad y distancia logrado en aquel relato primerizo. Pero no todo fue pérdida: ganó ("Autrui") en concentración, economía, profundidad y poder evocador. Lo nutre también un tono más íntimo, menos libresco, más espontáneo, menos "pensado", más digerido. El tema provinciano, sentimentaloides, cursilón y hasta trivial, es sustituido por una preocupación más honda, humana, universal: la enajenación producida por la traumática certeza de saber que se vive sólo en función de los demás. A pesar de reunir estos elementos a su favor, Arreola huye de esta forma expresiva para refugiarse durante un largo período en la confesión, comentada más

adelante. La forma epistolar, por su parte, corre la misma suerte del diario: el autor renuncia a ella después de ensayarla una vez más en "Los alimentos terrestres" (1952). El género epistolar pierde aquí la espontaneidad y la intimidad que lo distinguieron en "El silencio de Dios" y "Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos"; pero adquiere fuerza objetiva, distanciamiento cerebral, un carácter preponderantemente expositivo. Se trata, pues, de una variante más dentro del mismo género, que Arreola abandona por completo durante este primer período, como hará también con la forma parabólica.

A pesar de que durante esta segunda etapa Arreola produce el mejor ejemplo suyo de un cuento fantástico ("El guardagujas"), abandona también esta forma literaria. Antes de producir esta joya máxima de la estructura fantástica, Arreola escribió un relato del mismo corte que, junto a "Un pacto con el diablo", abrió "nuevos derroteros en la narrativa mexicana",¹ "La migala" (1949). En este texto, narrado en primera persona, se maneja, con extraordinaria seguridad, la atmósfera de titubeo y vacilación característica del cuento fantástico. La migala será una amenaza total, una exagerada dosis de terror, aplicada de modo lento y permanente. Su "presencia invisible" se impone a fuerza de ser evocada, pero desaparece por momentos gracias a la duda que invade al protagonista y al lector; desaparece pero no muere. Este equilibrio entre lo aparentemente real y lo supuestamente ficticio, transforma la

mente del lector en una especie de péndulo en movimiento perpetuo. Víctimas del titubeo permanente y de la creciente inseguridad, protagonista y lector son atraídos por dos extremos amenazantes, exageradamente seductores.

"El guardagujas" (1951), uno de los cuentos más complejos y hermosos de Arreola, cumple con todos los postulados o requisitos de la literatura fantástica señalados por Todorov y Barrenechea y comentados a propósito de "Un pacto con el diablo": la vacilación y la inseguridad del protagonista, el carácter alegórico de la misma, la descripción minuciosa de la realidad, la aparición de lo fantástico en un mundo "perfectamente " conocido, y el "más allá" muy próximo. Un desalentado y pensativo forastero llega a una solitaria estación de trenes justo a la hora en que el suyo debía partir. Esta atmósfera muy medida, muy natural, archicotidiana, es interrumpida por la vaga presencia de un viejecillo guardagujas, "salido de quién sabe dónde" (Confabulario, p. 30). Surge un diálogo inmediato entre ambos, caracterizado por la impaciencia y el afán de ajustarse a la lógica y a la razón tradicionales del joven, frente a la parsimonia, la aparente arbitrariedad y la frialdad del viejecillo. El enfoque logístico del primero ayudará grandemente a la creación del sacudimiento al final del relato, pues "las grandes sorpresas nos esperan allí donde hayamos aprendido por fin a no escandalizarnos frente a las rupturas del orden"². Así resulta mucho más demoledora y aplastante, la irrupción de lo fantástico; lo insólito borra por completo el decorado

familiar de la otrora realidad cotidiana, debido, quizá a que "sus caminos son más solapados o sorpresivos y porque se presentan con ese no sé qué de fatal e irremediable que emana de los desarrollos rigurosos"³. Mientras el guardagujas jubilado trata de explicarle lo aparentemente ininteligible (la total arbitrariedad de la empresa ferroviaria, la absurdidad de los itinerarios y el mal funcionamiento, si alguno, del sistema), su interlocutor intenta escudarse detrás de las débiles y agrietadas murallas de la razón y la lógica, en retirada cada vez más evidente. El nutrido número de interrogantes que invaden los oídos del guardagujas, sólo sirve para testimoniar la inseguridad experimentada por el forastero. Esta inseguridad y esta vacilación aumentan cuando se entera de que el viejecillo jamás viajó por tren: sus "conocimientos" eran producto directo de leyendas contadas por otros "viajeros". La duda asalta, de forma cada vez más violenta, la ya confundida mente del protagonista; el lector comparte en estos momentos la duda: ¿existieron en la realidad del relato los hechos narrados por el viejecillo o sólo se trata del cuento dentro del cuento, del espejismo producido por la sensación de soñar que se sueña? El ruidoso advenimiento de la locomotora al final del relato no elimina esta duda: la vacilación se apodera del texto y del lector. Lo sobrenatural, ausente al principio, domina el proceso que lleva al desenlace. El forastero se encamina hacia su tren, después de haber cambiado su destino: ya no irá más a la

razonada estación "T", sino a una imaginada estación "X". El viejecillo, por su parte, se disuelve en la clara mañana, aunque el punto rojo de la linterna que llevaba consigo siguió corriendo y saltando entre los rieles, imprudentemente al encuentro del tren. Se satisfacen así las exigencias del cuento fantástico, en cuyo seno late de modo permanente "la Aparición, lo que no puede suceder y que a pesar de todo sucede, en un punto y en un instante precisos, en medio de un universo perfectamente conocido y de donde se creía definitivamente desalojado el misterio. Todo parece igual que ayer y hoy todo parece tranquilo, común, sin nada insólito, y de pronto lo inadmisibile se insinúa lentamente o se despliega de improviso"⁴. La versatilidad de Arreola lo lanzará posteriormente, sin abandonar del todo el mundo de lo fantástico, hacia la ciencia-ficción o la pseudo-utopía.

No se observa el mismo abandono cuando se trata de la confesión y el cuento-ensayo, pues hay sobrados ejemplos de ambas formas expresivas durante la segunda época. Arreola no altera los lineamientos generales que caracterizan el cuento-ensayo como forma expresiva. Este sigue siendo en sus manos la perfecta combinación de dos extremos: a) por un lado, el principio didáctico-expositivo; la mera comunicación de informes, de conceptos escuetos, la presentación del estudio objetivo o pseudo-científico, el reportaje, el planteamiento técnico; b) por otro, el extremo poético-creador, trátase de puro lirismo no-narrativo, o de pura

ficción narrativa de sucesos ficticios con personajes ficticios. Sin renunciar del todo al contar anecdótico, busca plasmar unas imágenes, unas vivencias, unas ideas. Al necesario hilo argumental y a la inevitable estructura dramática y novelesca, se unen la poesía y la pincelada descriptivo-expositiva. La variedad temática caracteriza estas piezas: las relaciones amoroso-sexuales en "Eva" (1949), "El encuentro" (1952), "Tú y yo" (1959) y "Homenaje a Johann Jacobi Bachofen" (1966); el arte en "Flor de retórica antigua" (1951); el sentimiento de persecución en "Los bienes ajenos" (1955); y la ausencia de una verdadera conciencia humana en "El último deseo" (1959). Todos estos relatos podrían reunirse con el poema en prosa, con el pseudo-ensayo de las biografías apócrifas y con los pseudo-tratados de ciencia-ficción.

La confesión, usada también durante la primera etapa, es, después del bestiario, la forma literaria más frecuente de esta segunda etapa: dieciocho relatos emplean esta forma, considerada por la tradición literaria como un subgénero literario. Como quedó establecido en el apartado relativo a la forma confesional, el aspecto confidencial de la obra de Arreola es tan evidente, que muy bien podría afirmarse, sin temor a equivocarse, que su obra es una metáfora ampliada al máximo de un testamento burlesco y trágico. "Siempre me confieso —afirma Arreola— con todos. Mi pequeña obra no es más que una tentativa de confesión"⁵. Todos los dieciocho cuentos estudiados emplean la primera

persona narrativa, la cual se impone desde el comienzo del relato y se mantiene a base de la repetición de la primera persona singular: "...soy la esposa divorciada del juez Mc Bride"; "Renuncié al amor..."; "Diez años luché..." ("El rinoceronte", Confabulario, p. 24); "...he caído de nuevo en soledad"; "...luchó en vano contra la imagen repulsiva"; "Llevo muchas noches esperando..." ("Apuntes de un rencoroso", Bestiario, p. 120); "Me quedaré aquí en la sombra..."; "La seguí con celo entrañable"; "No he vuelto a verla" ("Homenaje a Otto Weininger", Bestiario, p. 61); "Yo soy el tenebroso..."; "Hablo desde mi base negra"; "Ahora estoy solo..."; "Por eso sigo jugando..." ("El rey negro", Bestiario, p. 58). De esos dieciocho relatos confesionales, trece giran en torno a las relaciones hombre-mujer. Se caracterizan por un tipo especial de confesión oral en la que se hace un llamado a todos para que escuchen las quejas, las lamentaciones, los insultos y las blasfemias, emitidos por una voz a ratos lastimera, a ratos rencorosa, a ratos iracunda. Se trata, en general, de hondos y apretados soliloquios, condensados al máximo, en los que abundan concentraciones de sugerencias, de nuevos caminos, de nuevas ideas. Arreola abandonó el diario que había usado dos veces (1941 y 1951), para adoptar una forma más íntima y más directa. La confesión evita los preámbulos conceptuales y estilísticos, provee para la sensación dramática de la simultaneidad que trata de plantear el autor, se libra de las "acotaciones", de las fechas que

distraen y dividen el texto: en su preciso lugar, un soliloquio permanente, un decir de la miseria espiritual vivida y existenciada por el personaje.

Una de las características fundamentales de la segunda época de la obra de Arreola es la variedad de formas literarias empleadas: unos dieciséis géneros o subgéneros distinguen esta polifacética producción formal. Esta época comienza con un relato extrañísimo dentro de la producción cuentística arreoleana, "El cuervero" (1949); posiblemente, una de las pruebas más contundentes de que en el mundo del cuento o el relato corto, Arreola puede hacer cualquier cosa y hacerla bien. El cuento participa, de manera balanceada, de aspectos asociados a la modalidad neorrealista: el ritmo denso, vigoroso y poético del hilo temático, la poca importancia dada a la naturaleza, el realismo crudo y desenfrenado a veces, el uso consistente de formas dialectales o regionales, la protesta anti-neoesclavista y antilibresca, el detallismo y el ritmo lento de la prosa, el ruralismo, la ausencia de soluciones fáciles y el carácter poético del cuento. Después de éste y de "Corrido" (1952), Arreola abandona esta forma, que de haberla cultivado consistentemente y de la forma que lo hizo en estos dos casos, hubiese reservado grandes sorpresas al lector. La feria, mosaico conceptual y lingüístico donde todo es posible y verificable, es un buen ejemplo de lo que se acaba de afirmar.

Una forma periodística, la entrevista, excesivamente

usada durante los últimos dos decenios, continúa ampliando el registro de las formas literarias. Arreola combina en ella los dos métodos fundamentales que la distinguen: el impresionismo y el expresionismo. Del primero toma el afán de la pincelada instantánea, del detalle destacado del conjunto, de lo llamativo; del segundo, método sobre el cual se concentra la atención del autor, le llega su preocupación por "ofrecer una visión reposada, reflejo fiel del alma de las cosas, de su más pura esencia",⁶ de la poesía detrás de las realidades aparentemente insignificantes. Siguiendo el método expresionista, Arreola plantea en la entrevista sólo lo que queda en él, por eliminación de lo accesorio, cuando, al paso del tiempo, se va borrando de su memoria todo lo que no interesa verdaderamente. Moviéndose cada vez más hacia la corriente expresionista, cuyo intento fundamental es "expresar las sensaciones internas, pero no las impresiones recibidas de lo exterior, por medio de formas cerradas, exageradas, rimbombantes",⁷ Arreola se aparta, sin abandonarla por completo, de la mera entrevista tradicional, en la cual lo más importante es su carácter de actualidad. El expresionismo "traduce la motivación interior y su acento esencial, lo cual se quiere lograr convirtiendo la obra en signo expresivo de la pasión íntima del escritor".⁸ El expresionismo de las entrevistas arreoleanas busca, por otro lado, sondear otras vertientes del alma, otros "rincones" del espíritu, más profundos, más permanentes. A estas exigencias

formales responden "Interview" (1949) y "De balística" (1952), relatos en los que se va más allá de la famosa "interview" tradicional (creada "a base exclusivamente de preguntas y respuestas; simple diálogo sin matiz alguno; procedimiento facilón, especie de clisé"⁹), con la intención de captar la esencia de una personalidad y una circunstancia histórica. La entrevista no sirve aquí de trampolín desde donde se lucen los interlocutores, sino que ofrece su estructura y sus posibilidades para que el autor exponga, de modo altamente sugestivo, aspectos relacionados con dos de los hilos temáticos de esta segunda época: las relaciones hombre-mujer en "Interview" y el menosprecio de la labor artístico-humanista en "De balística".

La entrevista da paso a otro "subgénero", la pseudo-biografía o la historia-ficción, forma literaria en la que se han distinguido entre otros, el argentino Jorge Luis Borges y, antes que él, el prosista francés Marcel Schwob. Este, influencia directa en la obra de Arreola —no sólo en lo relativo a la biografía apócrifa, sino también en lo relacionado a la contundencia, especificidad, concentración y vigor de su prosa—, se distinguió por la excelente precisión de su prosa, el virtuosismo lingüístico, su tremenda erudición y su inagotable imaginación, características presentes en gran parte de la obra de Arreola particularmente durante su segunda época. Este crea una serie de piezas —siete de ellas estudiadas aquí— que oscilan entre la biografía, la semblanza y la historia-

ficción. De la primera de estas formas mantiene el aspecto documental, la objetividad, la amenidad expositiva, el juicio sutil; de la segunda incorpora su carácter inacabado su clarísimo anhelo de exponer, con marcada intención, sólo ciertos hechos, escogidos arbitrariamente, para plantear una visión unidimensional del personaje. "Sus biografías -dice Enmanuel Carballo- son el polo opuesto de las de Plutarco. No busca en ellas las ideas y los hechos de sus biografiados que tengan trascendencia, sino los oscuros detalles que definan sus personas. Y es que a Arreola no le interesa la historia sino el arte. Cuando en sus biografías aparecen personajes del dominio público, acepta únicamente de ellos las anécdotas, nunca los hechos científicos" ¹⁰. Arreola está aquí muy cerca del dominio de la caricatura, escogiendo sólo una dudosa o cuestionable cualidad del protagonista, elaborándola al máximo, para luego presentar una imagen parcializada de su personaje. "Nabónides" (1949) juega con el carácter obsesivo del protagonista restaurador de antigüedades; "El lay de Aristóteles" (1950), con la risible y hasta miserable posición cabalgable del viejo filósofo; "La canción de Peronelle" (1950), con la nostalgia y la candidez del viejo poeta Guillermo de Machaut; "Sinesio de Rodas" (1952), con la insensatez del teólogo hereje; "In memoriam", con los desvelos de un romántico entomólogo trasnochado; "Baltasar Gérard" (1955), con el fanatismo de este asesino; y, por último, "Allons voir si la rose" (1961), con el

carácter libidinoso de Pierre de Ronsard. Arreola recorre de este modo —como su maestro Marcel Schwob— toda una trayectoria histórica, desde la antigua Babilonia, pasando por la Grecia de Aristóteles, el mundo cristiano occidental, la Edad Media francesa, el renacimiento francés, el reinado de Felipe II, hasta llegar al siglo XX europeo, especialmente germano. En estos relatos se aprecia una actitud distinta, más personal, más literaria, de sentir, vivir y recrear la historia, la cual deja de ser precisamente esto para convertirse en leyenda evocadora de ciertas imágenes oscuras y secretas, de ciertos matices del alma y el carácter individuales, fascinantes tal vez por lo que tienen de sorpresa, de "tabú", de misterio. De este modo Arreola se aparta de las ciencias históricas, que sólo revelan "unos determinados momentos supeditados a acciones generales",¹¹ hechos individuales que valen únicamente por haber modificado los acontecimientos o por su posibilidad de alterar una serie. Las pseudo-biografías arreoleanas buscan el lado opuesto de las ideas generales, se limitan a descubrir lo particular y jugar con lo único: evitan el afán clasificatorio de los historiadores tradicionales. Las historias callan, omiten los detalles sin paralelos, en su lugar colocan lo que es patrimonio de todos; Arreola prefiere el rasgo único, el detalle diferenciador, particularizador, vivo por incompañable. Hay en él valentía estética de seleccionador, pues el arte de carácter biográfico "consiste precisamente en la selección. No debe

preocuparse por ser verdadero; debe crear, dentro de un caos, rasgos humanos".¹² De entre la grosera reunión de las crónicas, las memorias, la correspondencia y los escolios, Arreola escoge los elementos que habrán de servirle para componer una forma literaria distinta y amena. Seguro de que no necesita ser historiador, crea retratos admirables, estampas seductoras, innegable leyenda, arte.

La poderosa imaginación de Arreola y su excelente dominio de las formas literarias, lo condujeron al mundo de la ciencia-ficción, "subgénero" que "no sólo ha invadido nuestro mundo (...), sino que se adentra con paso seguro por los mismos caminos de la cultura".¹³ Se trata ahora de una literatura de minorías exigentes y devoradoras, las cuales se buscan a sí mismas dentro de la ruptura romántica que marca esta ficción. La literatura de ciencia-ficción es producto de una visión del mundo surgida más o menos a raíz de la gran crisis del capitalismo en 1929: es la literatura "de nuestra crisis social, de nuestra crisis religiosa, y de nuestra crisis económica".¹⁴ Esta literatura pseudo-científica no utiliza nunca las realidades supra-sensibles, como la novela de terror; el horror, "si lo hay, reside en el propio hombre, el hombre es su propio diablo, el hombre es su propia fuerza destructiva y determinativa".¹⁵ "¡Cuidado! Cada hombre es una bomba a punto de estallar" ("Alarma para el año 2000", Bestiario, p. 102). Un tremendo pesimismo inspira lo mejor de esta literatura, que materializa las contradicciones de su propio universo y

las radicaliza al proyectarlas en un futuro utópico, falta de soluciones; cuando las hay, éstas "no logran colmar el abismo constituido por la ruptura romántica original"¹⁶. Se adopta generalmente una visión catastrófica del futuro, creándose así un tipo de anti-utopía caracterizada por la continuidad de la ruptura: "la sociedad en contradicción, o continúa viviendo su contradicción y autodestruyéndose, o llega al final de la misma con la destrucción final de toda la humanidad"¹⁷. Dentro de este nuevo mundo literario, la sociedad no es un monstruo antinatural; por el contrario, resulta aparentemente humana, hecha por hombres y por éstos dirigida. Su opacidad o su irreductibilidad le viene no de su naturaleza desconocida, sino de la inversión de valores sobre los que se sustenta. Arreola satiriza ciertos aspectos de la sociedad contemporánea mediante la variante utópico-realista de la ciencia-ficción. Esta sátira no es ni puede ser, sin embargo, el fin del realismo utópico que la inspira, sino el resultado directo de la ruptura señalada anteriormente.

"En verdad os digo" se burla de la ingenuidad distintiva de un público víctima del materialismo reinante y las tradiciones religiosas; "Baby H.P.", del excesivo pragmatismo de una sociedad cada vez más calculadora y fría; "Flash", del carácter de "navaja de doble filo" que adquieren algunos avances tecno-científicos; "Anuncio", del afán contemporáneo de substituirlo todo por algún otro material más durable, especialmente de fibra sintética;

"Alarma para el año 2000", es un grito de espanto provocado por el terror de saberse una bomba viviente a punto de estallar. La necesidad de selección, característica de la ciencia-ficción, determina en parte que el realismo utópico prefiera el relato corto y la nouvelle. Arreola, cuentista por excelencia, aprovecha las ventajas que le brinda esta forma literaria, evitándose así la complicación que significa generalizar a nivel social. Evita caer en la anti-utopía catastrófica de la novela de ciencia-ficción, en la que toda la sociedad y toda la humanidad se ven expuestas a un fin apocalíptico; por el contrario, construye una aproximación que el lector, si reflexiona un poco, se encargará de generalizar con todos sus efectos. Con todo, sus relatos no se salvan del pesimismo general y congénito que permea gran parte de la ciencia-ficción, característica resumida en las siguientes palabras de Ignacio Ferrera: "Toda novela de CF [ciencia-ficción] es pesimista, nihilista y políticamente hablando anarquista"¹⁸.

Como el resto de esa producción utópico-realista, los cuentos de Arreola dentro de esta vertiente, son el escenario de una lucha en contra de la opacidad de las relaciones humanas, una búsqueda de la verdad detrás del laberinto, político, social, económico y religioso de esta sociedad. Los relatos de Arreola no tratan de usar los conocimientos científicos ni siquiera de explicar las ciencias, sino de enjuiciarla partiendo de una nueva conciencia del ser y de la sociedad. Baby H.P. no es tanto un lu-

crativo instrumento para producir energía barata, como una solapada arma infanticida; Absorsor es una misteriosa cápsula de hidrógeno en la que se efectúa un vacío atómico, destinada a anular los efectos de las explosiones atómicas, convertida ahora en una ratonera genocida; Plastisex[©] es una mujer de material sintético, creada para la empresa extremadamente antihumana y sexista de substituir a la mujer en todos los momentos en que su presencia se haga "difícil, onerosa y perjudicial, ya sea en la alcoba del soltero, ya en el campo de concentración" ("Anuncio", Bestiario, p.82). Como la ciencia-ficción en general, estos relatos son anti-científicos; es decir, en lugar de plantear una visión positiva del papel de la ciencia y de la tecnología en las sociedades contemporáneas, formulan una agria diatriba en contra de sus efectos nocivos, cada vez más evidentes. Estas piezas acuden a las ciencias y a la tecnología en busca de temas, de "coordenadas necesarias para materializar un problema que no suele tener nada de científico"¹⁹ Como instrumento de diagnosis social y de advertencia, esta cuentística, movida por una preocupación ético-moral, "interpreta y juzga la sociedad; procura anticipar las tensiones de un mundo cambiante e indicar el camino a la supervivencia física y emocional"²⁰ Arreola utiliza, pues, la ciencia-ficción misma para atacar la obsesiva creencia en el poder de las ciencias naturales y de la tecnología para producir el progreso material. No sólo no existe tal progreso -parece decir Arreola- sino

que dicha creencia es un factor decisivo del evidente carácter deshumanizado y deshumanizante de las sociedades "civilizadas" contemporáneas. Siguiendo la lógica de esta cuantística, la ciencia y la técnica mecanizan las relaciones humanas. Estas pierden la frescura y la espontaneidad que otrora las caracterizaban, dando como resultado un hombre alienado, marginado de los demás y de sí mismo. Convertido en risible caricatura, es un "prójimo desmerecido y chancletas...maloliente, vestido de miserias y jaspado de mugre...esperpento de butifarra que a nombre de la humanidad te entrega su credencial de gelatina, la mano de pescado muerto, mientras te confronta su mirada de perro...prójimo porcino y gallináceo, que trota gozoso a los crasos paraísos de la pasión animal...prójimo que de pronto se transforma a tu lado, y con piyama de vaca se pone a rumiarse interminablemente los bolos pastosos de la rutina doméstica" ("Prólogo", Bestiario, p. 9).

Durante el transcurso del año 1951, Arreola ensaya otras cuatro formas literarias: el alegorismo, la elegía, la parodia y la fábula. En el primer caso, cuyo máximo paradigma es "El prodigioso miligramo", el autor se aleja del campo de la alegoría tradicional ("tropo de sentencia por semejanza, que, en virtud de una comparación tácita, presenta completos el sentido literal y el intelectual"²¹), empleando en su lugar el alegorismo. Este género literario es la práctica, en literatura y arte, de la alegoría, pero se distingue de ésta porque en él algunas palabras

no están "trasladadas" (caso particular de la alegoría) y ofrecen un sentido único. Aunque no del todo separado de la figura retórica alegórica, Arreola busca el misterio del alegorismo, "que a veces sirve para clarificar hasta el límite lo incomprensible",²² dando a su arte la medida de lo imaginativo, de lo paradójico y de lo poético. El alegorismo arreoleano es más bien uno de tipo histórico, pues el suyo "simboliza hechos 'reales' de los cuales puede deducirse una enseñanza o una impresión humana".²³

"El prodigioso miligramo", por ejemplo, juega con una serie de hechos supuestamente reales (la "vida, pasión y muerte" de una hormiga solitaria y "arrogante", víctima de tres poderosos factores: su altivez, la incomprensión general y la anarquía institucionalizada) para moralizar o recrear una impresión humana. Aunque no todo es alegórico en el cuento —pues se trata de evitar esto precisamente—, sería justo señalar que el hormiguero original y los que luego se le unen en el culto a los miligramos, funcionan como símbolos alegóricos de las sociedades humanas. Estas —insinúa el relato— están gravemente enfermas de policías, "mediocracia" y "burrocracia", jueces inexpertos, abogados truhanes, fraudes, horrendas cárceles, fanatismo religioso, ociosidad, inepticia generalizada, nostalgia del paraíso, hambre y, sobre todo, muerte física y espiritual. "El guardagujas" participa también de este carácter alegórico: en éste la empresa ferroviaria es símbolo del estado totalitario y sus desmanes en contra de los oprimidos.

La elegía arreoleana se aleja de la forma original mediante el uso de la prosa; conserva, sin embargo, el aliento poético de aquella antigua forma, renovada ahora en las manos de Arreola. Mantiene también el tono quejumbroso, el lamento de la elegía medieval, el calor de la poesía y la intensidad de la admiración de lo perdido o irrecuperable, física y espiritualmente. Una tremenda nostalgia invade "Elegía", trozo elegíaco, convertido en un llanto permanente y en estremecimiento lírico, motivados por la pérdida de la antigua ciudad numantina, de la que "sólo ha quedado una colina cargada de silencio. Y junto a ella, bordeándola, esa ruina de río" ("Elegía", Bestiario, p. 93).

En "Teoría de Dulcinea" Arreola realiza de modo magistral, una parodia particularísima de la actitud escapista del famoso protagonista del Quijote, Alonso Quijano. A semejanza de la forma paródica tradicional, este relato es un contracanto, un canto "en otro aire", un intento de parodia que, en este caso específico, se detiene entre el homenaje y la ironía. El relato de Arreola trabaja semejanzas y diferencias, utiliza, fundamentalmente, las mismas ideas del texto parodiado, replanteándolas de modo semiburlesco y festivo. Este afán de ajustarse a la esencia del texto parodiado es otro acierto del autor, pues "son la exactitud de las relaciones, lo propio, la natural verosimilitud, los que distinguen la sal, la gloria y la firmeza de la parodia".²⁴ Por ese mismo lado de lo paró-

dico reverencial, se encuentra "Homenaje a Remedios Varo" (1966), el cual parodia la leyenda de San Jorge y el dragón, cuestionando al pasar la validez del ideal heroico celebrado por una humanidad cruel, cobarde y pusilánime.

A pesar de la aparente decadencia de la fábula—debida posiblemente a que el escritor contemporáneo cuenta con un grado mayor de libertad, por lo que puede expresar ideas y sentimientos sin acudir al símbolo ni al eufemismo—, Arreola emplea este género en algunas de sus piezas de esta segunda época. La fábula, que a partir del romanticismo comenzó a perder cultivadores, se remozca en las manos de Arreola, surgiendo nuevamente con una frescura y potencia sugestiva únicas. Abandona la cátedra y el sermón, opta por el juego y la reconstrucción del universo, o por la crítica solapada de algún mal social o de carácter. Combina la seriedad y la brevedad del apólogo con la brevedad y sonrisa de la fábula, creándose así una suerte de juguetona pincelada, de donde brota la hondura conceptual jugando el juego del que piensa que piensa. "El diamante" (1951), "Achtung! Lebende Tiere!" (1957) y "Navideña", por ejemplo, son muy buenos ejemplos del carácter rejuvenecedor de la fábula arreoleana. Resalta en estos relatos la sencillez, la frescura y el lirismo, sin que por ello falte la nota crítica, el ademán ético. Hay, aunque de modo sutil, un llamado a la conciencia del hombre sobre algunas realidades negativas y enmendables: el desprecio o la indiferencia frente al arte ("El diamante"); el ca-

rácter antropofágico del hombre cuando se relaciona con la mujer ("Achtung! Lebende Tierre!"); el choque entre el mito o la leyenda y la realidad de un mundo maniqueamente estructurado en contra de la mujer ("Navideña").

La fábula pudo servirle a Arreola como una especie de puente que lo condujera al bestiario, nombre dado a los "tratados en verso y en prosa consagrados a la descripción física, las costumbres y los hábitos de los animales... escritos principalmente durante los siglos XII y XIII. Esta 'a modo de historia natural literaria' estaba muy lejos de ajustarse a la verdad. La fantasía privaba en ella, estableciendo el tema"²⁵ El bestiario arreoleano se separa de la forma clásica porque no explica las teorías eclesiásticas o la doctrina religiosa cristiana. La moralidad encontrada en los cuentos no está dirigida exclusivamente por el sentir puramente religioso; refleja primordialmente la visión personal del autor acerca de la naturaleza del hombre. Este bestiario no usa precisamente la fábula, en su lugar plantea más bien el dibujo, el retrato y hasta la solitaria pincelada, que generalmente dice más que la fábula misma. "Mi manera de tratar a los animales —afirma Arreola, sin contradecir las afirmaciones anteriores—, aunque tiene rasgos propios, está condicionada por la tradición que principia aparentemente con Esopo, pasa por toda una serie de autores sin importancia, llega a La Fontaine y a los fabulistas modernos"²⁶ Los relatos del bestiario arreoleano presentan cuatro modali-

dades de imágenes de animales: a) la simple y aislada comparación entre el hombre y el animal, con propósitos negativos: en "Insectiada" (1951) el varón es comparado con un insecto débil y pusilánime, víctima de una hembra vigorosa y sanguinaria; en "El avestruz" (1959) se compara a la mujer de las altas esferas sociales con el avestruz, que siempre está a medio vestir, prodigando sus harapos a toda gala superflua, luciendo su liviandad de criterio, y engullendo cuanto se le ofrece a la vista, "entregando el consumo al azar de una buena conciencia digestiva" (Bestiario, p. 17); b) la comparación amplia, abarcadora, explícita o implícita, de un grupo humano o de la humanidad en general. Esta es la más común y puede encontrarse en magníficas piezas como: "El sapo" (1951), donde la fealdad de este batracio insectívoro aparece ante el hombre con una abrumadora cualidad de espejo; "Aves acuáticas" (1959), relato en el que las aves son "mujeres tontas que llevarán con arrogancia unos ridículos atavíos" (Bestiario, p. 38); c) la creación parabólico-fabulesca, en la que los seres humanos toman la forma de animales: don Fulgencio, el famoso abogado de "Pueblerina" (1952), convertido en un hermoso y violento toro de lidia, "un soberbio ejemplar de rizado testuz y espléndidas agujas" (Bestiario, p. 45); el Aritóteles de "El lay de Aristóteles" convertido en vieja cabalgadura; y d) la verdadera historia de animales en la que éstos actúan y hablan como seres humanos, pero son realmente una representación indirecta del hombre:

los varones-insectos de "Insectiada"; el perro solitario y rencoroso de "Homenaje a Otto Weininger"; el ave de rapaña que se dirige, cada vez con menos brío, hacia la paloma inalcanzable de "De cetrería" (1966).

En la mayoría de estos relatos, el autor se olvida de los animales que poseen rasgos físicos o "espirituales" humanos, para dotar al ser humano de características y formas animalescas; todo esto con el propósito de servir-se de ellos para crear la sátira. "El animal —señala Arreola— es un espejo del hombre... En los animales aparecemos caricaturizados, y la caricatura es una de las formas artísticas que más nos ayudan a conocernos"²⁷ Las excelentes imágenes caricaturescas, con su tremenda cualidad de espejo, se suceden, casi de modo natural, en cada uno de los relatos del bestiario arreoleano, e incluso, en algunos que no pueden ser agrupados del todo bajo esta forma expresiva: "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" ("El rinoceronte", Bestiario, p. 12); "El bisonte" fue vencido por el hombre, que obtuvo la fuerza corporal de aquél. "Por eso, en señal de respetuoso homenaje, el primitivo que somos todos hizo con la imagen del bisonte su mejor dibujo de Altamira" (Bestiario, p. 14); "Frente a nosotros el carabao repasa interminablemente, como Confucio y Laotsé, la hierba frugal de

unas cuantas verdades eternas" ("El carabao", Bestiario, p. 19); "Antes de devorarlas, el búho digiere mentalmente a sus presas...Armonioso capitel de plumas labradas que apoya una metáfora griega; siniestro reloj de sombra que marca en el espíritu una hora de brujería medieval: ésta es la imagen bifronte del ave que emprende el vuelo al atardecer y que es la mejor viñeta para los libros de filosofía occidental" ("El búho", Bestiario, p.22); "Por más adultos y atléticos que sean [los osos], conservan algo de bebé: ninguna mujer se negaría a dar a luz un osito" ("El oso", Bestiario, p. 23); "Para el 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 ardores y la gracia de una mujer ilusoria" ("Camélidos", Bestiario, p. 27); "La proposición de la boa [la mujer] es tan irracional, que seduce inmediatamente al conejo [el hombre], antes de que pueda dar su consentimiento" ("La boa", Bestiario, p. 28).

"La cebra" ridiculiza el egocentrismo, la pomposidad y la superficialidad del ser humano, que, como la cebra, se "toma en serio su vistosa apariencia" (Bestiario, p.29). "La jirafa", como el artista, "busca en las alturas lo que otros encuentran al ras del suelo" (Bestiario, p. 31). "Depravada y golosa, ["La hiena"] ama el fuerte sabor de las carnes pasadas, y para asegurarse el triunfo en las lides amorosas, lleva un bolsillo de almizcle corrompido entre las piernas...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" (Bestiario, p. 32). El bestiario arreoleano se cierra con una excelente imagen del hombre" ("Atados a una dependencia invisible, danzamos al son que nos tocan, como el mono del organillo. Buscamos sin hallar las salidas del laberinto en que caímos, y la razón fracasa en la captura de inalcanzables frutas metafísicas" ("Los monos", Bestiario, p. 42); y se abre con un "Prólogo" peculiarísimo, que, a pesar de su tono bíblico contradictorio (su llamado al amor apenas logra disimular u ocultar una visión repulsiva de la humanidad, mediante el uso de una terminología altamente peyorativa), "is a passionate denunciation of mankind".²⁸

A la forma del bestiario, que se consolida entre 1958 y 1959, pero que está presente ya en 1951 ("Topos", "Insectiada", y "El sapo"), se le suman el anuncio o aviso y el boletín noticioso como formas expresivas. Estas, junto a la entrevista, pertenecen al mundo de los "mass-media", formas que gozan, en América Latina, del beneplácito general de las ideologías del subdesarrollo. A esto se debe posiblemente el que la clase media, el estrato social que más uso hace de los medios de comunicación, insista en las posibilidades de éstos, especialmente en el campo de la educación. Es muy lógico, entonces, que esta actitud resulte en una marcada influencia de los "mass-media" en una literatura cuyo desenvolvimiento ha corrido

paralelamente al de la sociedad de masas. "En América Latina —afirma Juan José Saer— toda la literatura de este siglo se ha escrito en un proceso paralelo al desenvolvimiento de la sociedad de masas, de su cultura y de sus medios de información, y los escritores que comienzan a escribir en los últimos veinte años, lo hacen en el interior de una cultura de masas que en gran parte ya se ha consolidado. Por su origen y su formación, los escritores de América Latina están vinculados a esa cultura, aun cuando mantengan con ella una relación ambivalente, que a veces supone el rechazo violento o la ignorancia casi perfecta".²⁹ La influencia y la penetración son múltiples y el escritor no siempre está consciente de su diversidad, de su riqueza y de su fuerza. Sin quererlo, sin darse cuenta a veces, o con toda la intención en ocasiones, el escritor latinoamericano, siguiendo quizá los pasos dados en los años veinte por norteamericanos como John Dos Passos (Manhattan Transfer y U.S.A.) y Ernest Hemingway (gran parte de su cuentística está marcada por su labor periodística), entra en contacto con una serie de diferentes formas de expresión tales como el cine, la televisión, el teatro, la radio y el periodismo. A este contacto, al que no puede sustraerse la mayoría de los escritores, se une la genuina preocupación de muchos de ellos por la necesidad de un cambio en las formas expresivas, condición fundamental para la supervivencia de la literatura.

Se entiende, pues, el proceso iniciado en la literatura hace ya algunos decenios, proceso que condujo directamente a la ruptura con unas formas y unos moldes anticuados, incapaces de ajustarse a las exigencias de una realidad cambiante. Estas formas perdieron terreno por no haber podido "captar la complejidad del mundo moderno y expresarla con sólo tratar desde afuera temas que, por así decirlo, pertenecen al folklore de la modernidad".³⁰ Se hace cada vez más frecuente el ejemplo del escritor moderno latinoamericano —y del mundo tecnológico— que canta al artefacto eléctrico "con la misma destreza poética del industrial que los fabrica y en el mismo lenguaje del aviso publicitario que trata de venderlos".³¹ Esta actitud y no otra es la que informa el uso del lenguaje en "Baby H.P." (1952) y "Anuncio" (1961), ejemplos magníficos de esta interacción entre los medios de comunicación masivos y la literatura en general. Así comienza el primero de los relatos: "Señora ama de casa: convierta usted en fuerza motriz la vitalidad de sus niños" (Confabulario, p. 79). He aquí un llamado a la "conciencia" de una sociedad de consumo, manejada por una muy bien articulada e incisiva propaganda comercial, dispuesta a utilizar todos los medios a su alcance para lograr el objetivo primordial del capitalismo: vender sus productos. La literatura es uno de esos medios con los que cuenta ese aparato propagandístico; aquélla enriquece las posibilidades de éste. En tal sentido podría hablarse de

una apropiación de parte de los medios de comunicación. Arreola, consciente de este juego entre los "media", va al rescate de ese enriquecimiento del que se habló anteriormente; lo devuelve a la literatura pero marcado con la impronta de los medios de comunicación. En ese juego de intercambio mutuo, se han enriquecido, aunque sea de modo superficial, ambos mundos, participando en un movimiento de ida y vuelta necesario y permanente; juego profundamente marcado por el hecho incuestionable de que "la literatura está en la raíz misma de los "media"... juega respecto de ellos como una especie de superyó en la medida en que la literatura integra en forma preponderante lo que se conoce con el nombre de alta cultura"³²

El carácter propagandístico de ambos relatos está presente de principio a fin, acompañado de un tono preponderantemente oral. No parece que el lector lee un relato de ficción, sino que escucha uno de esos sugerentes mensajes radiales o televisados, tan bien presentados y mejor repetidos. Los relatos se mueven, pues, dentro del fantaseo quintaesenciado de los avisos o anuncios comerciales. Gustan precisamente porque en ellos no se está ni en el reino del mundo "'tal y como es' ni en el del 'tal y como debía ser'. El fantaseo se caracteriza por su gratuidad, por su mitología ingenua, por el límite preciso que impone"³³ Algunos momentos de estos relatos son excelentes ejemplos de esa actitud vacilante entre el fantaseo gratuito y la imaginación creadora: "Ya te-

nemos a la venta el maravilloso Baby H.P., un aparato que está llamado a revolucionar la economía hogareña"; "Este depósito puede colocarse en cualquier rincón de la casa, y representa una preciosa alcancía de electricidad" ("Baby H.P.", Confabulario, p. 79); "El Baby H.P. está disponible en las buenas tiendas en distintos tamaños, modelos y precios... Lleva la garantía de fabricación de la casa J.P. Mansfield & Sons, de Atlanta, III" (Confabulario, p. 81); "Ahora nos dirigimos a usted, dichoso o desafortunado en el amor. Le proponemos la mujer que ha soñado toda la vida... Tenemos listas para ser enviadas todas las bellezas del pasado y del presente, pero atendemos cualquier solicitud y fabricamos modelos especiales" ("Anuncio", Confabulario, p. 82); "Nuestras venus están garantizadas para un servicio perfecto de diez años —duración promedio de cualquier esposa—, salvo casos en que sean sometidas a prácticas anormales de sadismo" (Confabulario, pp. 83-84). Arreola logra un efecto doble: por un lado, llama la atención sobre su proceder estilístico, realidad que obliga al lector a fijarse en el mensaje que está detrás de las formas expresivas; por otro lado, se burla de los excesos de este aparato propagandístico al servicio de una superestructura económica capaz de reinventarse a sí misma, con tal de sobrevivir en un mundo viciado por la competencia y el carácter felino y rapaz de los competidores.

"Flash" (1955), "Loco dolente" (1955), "Informe de

Liberia" (1959), "De L'Osservatore" (1961) y "Cláusulas" (1966), toman la forma del boletín noticioso de última hora. Con relatos como éstos, Arreola abandona el prejuicio tradicional que considera subliteratura todo lo que se relacione con el periodismo, y crea una serie de piezas que, partiendo de la forma del noticiero, la superan y la trascienden. Esta trascendencia no puede negar en ningún momento la huella permanente del acercamiento entre géneros disímiles, logrado especialmente a partir del modernismo hispanoamericano. No puede ser desdeñado el hecho comprobable de que "el periodismo moderno tiene una presencia señalada en la narrativa contemporánea, al punto que con frecuencia se anulan las fronteras entre periodismo y novela [término que muy bien podría sustituirse por el de literatura] y resulta arduo precisar dónde empieza o dónde termina una y otra modalidad de estilo"³⁴ La presencia del periodismo se registra en todas las clases sociales, concentrando la atención en las grandes mayorías, reflejando y proyectando el quehacer, a veces claro, a veces confuso y laberíntico, de una sociedad afectada individual y colectivamente por lo que transmite el periódico. En estos relatos, Arreola se aproxima a la realidad para extraer de la vida social temas y personajes; al hacerlo, su método roza, anticipándose en una variedad de casos a la técnica informativa, lo que constituye la naturaleza esencial del periodismo. Como el realismo, el periodismo es un proceso de desti-

lación de los frutos de la observación inmediata: es un filtro, un proceso de selección coherente de los dispersos elementos de la realidad concretada en un hecho determinado. Arreola aprovecha estos procedimientos periodísticos para "poner al día" al lector sobre cuatro o cinco realidades tremendamente actuales y profundamente apremiantes. El hombre no sabe qué hacer con una ciencia y una tecnología altamente explosivas, y se pone a jugar con ellas en "Flash"; abandona la búsqueda de una mujer ideal e ilusoria, pero no desaparece en "Loco dolente"; se niega a nacer a un mundo que tal vez no sea el mejor de los universos posibles in "Informe de Liberia"; suplica a la persona que encuentre las llaves de San Pedro que las devuelva inmediatamente al Papa reinante en "De L'Osservatore"; y termina con un "Boletín de última hora: En la lucha con el ángel, he perdido por indecisión" ("Cláusula", Bestiario, p. 81).

El carácter de boletín informativo o noticioso de cada una de estas piezas salta a la vista inmediatamente. "Flash" está fechado en "Londres, 26 de noviembre (AP)" (Bestiario, p. 95). "Se participa a quien corresponde -dice el narrador de el "Loco dolente"- que ha cesado la búsqueda" (Bestiario, p. 47). "Ante el mutismo general de las organizaciones científicas, los periodistas [de "Informe de Liberia"] recurrieron en mala hora a la Asociación de Parteras Autodidactas" (Bestiario, p. 85). El título mismo de la mayoría de estos relatos habla de

su naturaleza periodística (boletín de última hora). Arreola juega con la técnica del reportaje, capta intuitivamente los significados, los reagrupa en forma que se ofrezcan al lector a modo de conjuntos descifrables. Rompe con el prurito de exclusividad que ha caracterizado la llamada literatura culta, logrando cierta paz y eliminando la tirantez producto de una vieja y dilatada historia de antagonismos mutuos. Sería justo reconocer que "los literatos en conjunto no han ocultado su desprecio por una modalidad expresiva conceptuada como subliteratura por la aparente ausencia de vigor estético en los valores formales de la lengua"³⁵ Arreola vence estas dificultades dando a su prosa de boletín un vigor, una frescura y altura literaria incuestionables. A su vez tiende a modificar la imagen que del literato tradicional tienen los periodistas, para quienes "la obra literaria es eminentemente artificiosa y está dirigida, además, a un reducido núcleo de miembros de la comunidad social"³⁶. Arreola, consciente de esta lucha, establece un balance entre esas dos posiciones extremas, logrando acercarse a los gustos del periodista. Lo anterior no evita que el autor reconozca que el mundo de los "mass media"

es un sistema de enajenación. El universo de los "media" es un universo que corta a ras nuestra imaginación, separándola de las raíces que la alimentan y la ordenan, y que nos inserta en una dimensión que por los estímulos con que nos mantiene en estado de somnolencia, entregados al placer destructivo de estar fuera de nosotros, trata de eliminar las fisuras, el detalle, lo concreto capaz de reenviarnos a nosotros mismos y ayudarnos a redescubrir las raíces aferradas a lo real.³⁷

Arreola logra rellenar esas fisuras a través del carácter irónico de estos relatos, realidad que conduce al lector a reencontrar sus propias raíces, esas ligaduras que lo atan a la verdadera vida, salvándolo de la enajenación sufrida por los que sucumben víctimas de la aplastante "coquetería" de los medios de comunicación masiva. Es justo que se tienda ese puente entre dos mundos que han estado separados, debido más a prejuicios tendenciosos de ambas partes que a una verdadera e infranqueable barrera. Lejos de existir una diferencia intrínseca entre la narrativa y el periodismo contemporáneos, el examen detenido de la evolución del primero de los dos géneros demuestra la constante, sustancial y penetrante influencia del periodismo sobre la narrativa.

Arreola se inclina hacia la prosa poemática en muchos de los relatos de la segunda época; en algunos de ellos, el acercamiento entre cuento y poesía es tremendamente evidente. Relatos como "La migala", "Elegía", "El sapo", "La caverna" (1952), "Balada", "El oso", "Camélidos", "La jirafa", "Cérvidos" y "La trampa", reúnen el ritmo, la sonoridad y la transposición musical -rasgos distintivos de la prosa poemática- de un lenguaje que, deliberadamente, se aparta de la normal andadura narrativa para incidir en la más cuidada y musical de la "escritura artística", buscando, los efectos propios del verso, sin acercarse demasiado o confundirse con éste.

El autor continúa aquí la corriente iniciada por los

modernistas, para quienes "la narración es más bien un pretexto -aunque un hermoso pretexto- que permite al autor crear un mundo de impresiones sensoriales, de transposiciones artísticas, de ritmos verbales, donde todas las cosas valen por su potencial estético, por su capacidad de belleza. Esta prosa de virtuosismo se olvida por momentos, de los hechos que está novelando para extraviarse en sus propios regodeos y encantos"³⁸ En los relatos de Arreola hay más preocupación por el poder descriptivo de la prosa que por el don narrativo de ésta: la pincelada pictórica tiene aquí más peso que el conjunto argumental; la quietud caracteriza la prosa de estas piezas que sólo desean rezumar belleza. En muy pocas ocasiones abandona el autor las directrices generales del poema en prosa, el cual "se destaca ante todo por la unidad de su tema, asunto o concepto, y así, como primer rasgo definitorio, por su brevedad"³⁹ Consigue crear un mundo autónomo lleno de lirismo, sin recurrir al verso. La concisión y la brevedad de la mayoría de estos relatos los acercan al poema en prosa. "Toda condensación -ha dicho Arreola- me lleva más que nada al poema en prosa y a cierto tipo de apólogo"⁴⁰ Para él, la poesía no está comprometida ni con el verso ni con la prosa, pues las diferencias entre ambos métodos "se reducen a una mera cuestión de ritmo: en el verso la unidad rítmica no coincide necesariamente con la unidad sintáctica; en la prosa, la curva de entonación depende siempre del sentido de la sintaxis"⁴¹ El ritmo, las imágenes y la sono-

ridad pueblan muchos de estos relatos. En "La migala" hay, entre otras cosas, ritmo ("Entonces, estremecido en mi soledad, acorralado por el pequeño monstruo, recuerdo que en otro tiempo yo soñaba en Beatriz y en su compañía imposible" (Bestiario, p. 29). Más ritmo, sonoridad y lirismo caracterizan la prosa de "Elegía":

Esas que allí se ven, vagas cicatrices entre los campos de labor, son las ruinas del campamento de Nobílior... De la remota ciudad sólo ha quedado una colina cargada de silencio y junto a ella, bordeándola, esa ruina de río. El arroyo Merdancho musita su cantilena de juglar, y sólo en las crecidas de junio resuena con épica grandeza. (Bestiario, p. 93).

El excelente dominio de la imagen, la sugerencia y el valor lírico de la naturaleza misma, distingue el mundo de "Cérvidos": "Hechos a propósito para solventar la antigua paradoja, son a un tiempo Aquiles y la tortuga, el arco y la flecha: corren sin alcanzarse; se paran y algo queda siempre fuera de ellos galopando" (Bestiario, p. 35). A estos aspectos formales se une otro, no menos importante, de carácter argumental: a la mayoría de estos relatos le falta la anécdota; muy poco, es lo que se cuenta en ellos.

Es muy difícil recordar el argumento, si lo hay, una vez terminada la lectura de cada una de las piezas. El lector ha sido conducido por la mano experta del autor fuera de las fronteras del cuento tradicional. El recuerdo desaparece, sólo quedan imágenes profundas, aisladas, frases cargadas de conceptos, sostenidos por el ritmo, la

sonoridad y la poesía.

El deseo de crear una prosa libre de todo tipo de "hojarasca", la necesidad de concisión, la condensación y el afán poético de su prosa, ("Para hacer un buen epigrama —afirma Sainz de Robles— hace falta ser un buen poeta, un buen versificador al menos"⁴²) conducen a Arreola directamente al epigrama. Nuevamente el autor recurre a las viejas formas expresivas; esta vez se trata de una antigua modalidad que pasó a ser, a partir del siglo V A.C., "cualquier poesía sumamente breve y de intención ambigua o de atención "doble". Epigrama llega a resultar cualquier frase punzadora, agridulce, aciamarga, que ni siquiera se sujeta a una rima o a ritmo"⁴³ El epigrama arreoleano hace de todo: corta, pica, hiere, motiva la rabia de algunos y la sonrisa de otros, ante ocurrencias conceptuales y estilísticas únicas. Puede tratarse de una aparente broma ("Boletín de última hora: En la lucha con el ángel, he perdido por indecisión"; "Soy un Adán que sueña en el paraíso, pero siempre despierto con las costillas intactas" ("Cláusulas", Bestiario, p. 81) o de una penetrante pincelada conceptual ("Cada vez que el hombre y la mujer tratan de reconstruir el Arquetipo, componen un ser monstruoso: la pareja"; "Las mujeres toman siempre la forma del sueño que las contiene" ("Cláusulas", Bestiario, p. 81). Pero más que nada, estos epigramas buscan expresar una sutileza, una ingeniosidad, un juego intelectual, una aprehensión del espíritu, todo

esto adornado por un lenguaje rebuscado, pulido, altamente trabajado. Es muy posible también que dentro de este juego que es la literatura, Arreola, dueño ya de una obra, trascendida la época de intenso trabajo, de ajetreo continuo, de preocupación creativa permanente, haya dedicado un poco de tiempo a cultivar su propia bilis, oficio propio de compás de espera, de agazapamiento, de aburrimiento, de ahitez, de falta de fe y de entusiasmo por la propia creación y el mundo en general.

Notas

¹Luis Leal, "El nuevo cuento mexicano", El cuento hispanoamericano ante la crítica (Madrid: Editorial Castalia, 1973), 286.

²Julio Cortázar, La vuelta al día en ochenta mundos, tomo I (Madrid: Siglo XXI, 1970), 74-75.

³Roger Caillois, Antología del cuento fantástico (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969), 10.

⁴Caillois, p. 9.

⁵Fernando Díez de Urdanivia, "En busca del Arreola perdido", El Gallo Ilustrado (7 de noviembre de 1971), 6.

⁶Gonzalo Martín Vivaldi, Curso de redacción (Madrid: Editorial Paraninfo, 1974), 357.

⁷Federico C. Sainz de Robles, Diccionario de literatura, tomo I (Madrid: Aguilar, 1972), 479.

⁸Sainz de Robles, p. 479.

⁹Sainz de Robles, p. 359.

¹⁰Enmanuel Carballo, "J.J. Arreola: la inexistencia de la realidad", Excelsior (12 de agosto de 1971), 8.

¹¹Marcel Schwob, Vidas imaginarias, traducción de José Elías (Barcelona: Barral Editores, S.A., 1972), 7.

¹²Schwob, p. 13.

¹³José Ignacio Ferreras, La novela de ciencia-ficción (Madrid: Siglo XXI, 1972), 13.

¹⁴Ferreras, p. 18.

¹⁵Ferreras, p. 37.

¹⁶Ferreras, p. 46.

¹⁷Ferreras, p. 125.

- 18 Ferreras, p. 203.
- 19 Ferreras, p. 184.
- 20 Ross Larson, "La literatura de ciencia-ficción en México", Cuadernos Americanos, núm. 284 (febrero de 1974), 428.
- 21 Sainz de Robles, p. 36.
- 22 Sainz de Robles, p. 37.
- 23 Sainz de Robles, p. 37.
- 24 Sainz de Robles, p. 936.
- 25 Sainz de Robles, p. 116.
- 26 Enmanuel Carballo, Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX (México: Empresas Editoriales, 1965), 399.
- 27 Carballo, Diecinueve protagonistas, p. 399.
- 28 Theda M. Herz, "Satire in Three Contemporary Latin-American Short Story Writers: R. Arévalo Martínez, A. Monterroso and J.J. Arreola", Tesis University of Illinois 1972, 150.
- 29 Juan José Saer, "La literatura y los nuevos lenguajes", América Latina en su literatura (México: Siglo XXI, 1972), 303.
- 30 Saer, p. 307.
- 31 Saer, p. 307.
- 32 Saer, p. 310.
- 33 Saer, p. 315.
- 34 Mario Castro Arenas, El periodismo y la novela contemporánea (Caracas: Monte Avila, 1969), 7.
- 35 Castro Arenas, p. 121.
- 36 Castro Arenas, p. 121.
- 37 Saer, p. 315.
- 38 Jaime Alazraki, La prosa narrativa de J.L. Borges (Madrid: Editorial Gredos, 1968), 123.

³⁹Leonore V. Gale, "Rubén Darío y el poema en prosa modernista", Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana, edición a cargo de José O. Jiménez (New York: Eliseo Torres & Sons, 1975), 174.

⁴⁰Macario Matus, "J.J. Arreola: sólo me reconozco como un escritor de frases", Revista Mexicana de Cultura, VI Epoca, núm. 249 (4 de noviembre de 1973), 2.

⁴¹Enrique Anderson Imbert, "La prosa poética de Martí", Estudios sobre las letras hispánicas (México: Editorial Libros de México, S.A., 1974), 163.

⁴²Sainz de Robles, p. 351.

⁴³Sainz de Robles, p. 355.

Capítulo VI

Procedimientos Técnicos y Estilísticos (Segunda Época)

A) TÉCNICAS

Si la primera época se caracterizó, entre otras cosas, por su dependencia, casi exclusiva, de la técnica narrativa, esta segunda etapa se distingue por la utilización de la descripción, aunque no se abandone del todo el proceso narrativo. Paulatinamente, éste va dando paso a la descripción de situaciones, realidades internas y externas, procesos, objetos y animales, hasta que desaparece totalmente el contar anecdótico, especialmente en los textos de los años sesenta. Este hecho, que podría tomarse como una falla o una vuelta a las descripciones realista-naturalistas de fines del XIX y comienzos del XX, provee al autor la oportunidad de jugar con un número mayor de coordenadas técnicas. Arreola sabe, sin embargo, que el cuento tradicional no resiste el "parche" descriptivo; por tal razón, cuida muchísimo la estructura de sus relatos, de modo que el recurso se incorpore a ella, forme parte de ella, implicado decisivamente en su textura. Muchos de sus relatos, sin embargo, prescinden totalmente del hilo argumental o anecdótico y lindan en la pura descripción. El procedimiento está tan bien ensayado que no resulta una falla, sino que se convierte

en un valor adicional de su prosa. La variedad de las realidades descritas elimina la sensación de monotonía y agotamiento que acompaña todo proceso repetitivo.

"Interview", por ejemplo, describe la ballena que se comió a Jonás, "una especie de ballena que lleva dentro de sí a todos los peces que se han ido comiendo uno a otro, claro, siempre el más grande al más chico, y comenzando con el microscópico infusorio" (Bestiario, p. 103). La rica imaginación del autor y su poderosa capacidad para armonizar realidades y conceptos aparentemente dispares, salva estas descripciones, que de lo contrario se convertirían en simples "parches" o "remiendos" lingüísticos y conceptuales. "La migala" describe la tenebrosa conducta de este peligroso arácnido, uno de los símbolos de la mujer arreoleana. Este símbolo animal se agiganta si se estudia el espectáculo que

se inicia cuando la hembra percibe un número de candidatos. Uno a uno saltamos sobre ella. Con rápido movimiento esquiva el ataque y despedaza al galán. Cuando está ocupada en devorarlo, se arroja un nuevo aspirante ("Insectiada", Bestiario, p. 18).

Esta descripción de ciertas conductas simbólicas para el autor, es completada por la detallada pintura del quehacer del protagonista de "Metamorfosis". Deslumbrado por el fulgor momentáneo de una mariposa común, estrellada contra la monotonía de la comida casera, el marido-protagonista recogió, con paciencia maniática

una por una las escamas de aquel tejado infinitesimal, reconstruyó de memoria el dibujo de las alas superiores

e inferiores, devolviendo su gracia primitiva a las antenas y las patitas, vaciando y rellorando el abdomen hasta conseguir la cintura de avispa que los separa del tórax, eliminando cuidadosamente en cada partícula los más ínfimos residuos de manteca, desdoro y humedad (Bestiario, p. 62).

El "bestiario" arreoleano cuenta, quizá, con los mejores ejemplos descriptivos. Arreola sondea el mundo animal y encuentra cantidad de semejanzas entre éste y el humano, analogías que plantea ingeniosamente a base de la descripción de ellas. El sapo es, según Arreola, todo corazón:

Prensado en un bloque de lodo frío, el sapo se sumerge en el invierno como una lamentable crisálida. Se despierta en primavera, consciente de que ninguna metamorfosis se ha operado en él. Es más sapo que nunca, en su profunda desecación. Aguarda en silencio las primeras lluvias. ("El sapo", Bestiario p. 13). Tiempo acumulado. Un montículo de polvo impalpable y milenar; un reloj de arena, una morrena viviente: esto es el bisonte en nuestros días ("El bisonte", Bestiario, p. 14). A grito pelado, como un tubo de órgano profano, el cuello del avestruz proclama a los cuatro vientos la desnudez radical de la carne ataviada... Más que pollo, polluelo gigantesco entre pañales... Destartalado, sensual y arrogante, el avestruz representa el mejor fracaso del garbo, moviéndose siempre con descaro, en una apetitosa danza macabra ("El avestruz", Bestiario, p. 17). En realidad el león sobrelleva a duras penas la terrible majestad de su aspecto: el cuerpo del edificio no corresponde a la fachada y es como su alma, bastante perruno y desmedrado. Sigue siendo un carnívoro gracias a ciertos súbditos que realizan para él el oficio de verdugos ("Felinos", Bestiario, p. 20). Viene desde el fondo de las edades y es el último modelo terrestre de maquinaria pesada, envuelto en su funda de lona. Parece colosal porque está construido con puras células vivientes y dotado de inteligencia y memoria... Aunque de pura vejez hereditaria son ahora calvos de nacimientos, la congelación siberiana nos ha devuelto algunos ejemplares lanudos ("El elefante", Bestiario, p. 25). Presa en su enrejado lustroso vive en la cautividad galopante de una libertad mal entendida: "Non servian",

declara con orgullo su indómito natural... Con el onagro y el cuaga, la cebra se complace invalidando la posesión humana del orden de los equinos ("La cebra", Bestiario, p. 29).

Cuadrúpedos de cabeza volátil, las jirafas habitan en el terreno de las desproporciones. Describen

un circuito nervioso de doce metros de largo; una sangre que se eleva contra la ley de gravedad mediante un corazón que funciona como bomba de pozo profundo; y todavía, a estas alturas, una lengua eyéctil que va más arriba, sobrepasando con veinte centímetros el alcance de los belfos para roer los pimpollos como una lima de acero... Con todos sus derroches de técnica, que complica extraordinariamente su galope y sus amores, la jirafa representa mejor que nadie los devaneos del espíritu: busca en las alturas lo que otros encuentran al ras del suelo ("La jirafa", Bestiario, p. 31).

Fuera del espacio y del tiempo, los ciervos discurren con veloz lentitud y nadie sabe dónde se ubican mejor, si en la inmovilidad o en el movimiento que ellos combinan de tal modo que nos vemos obligados a situarlos en lo eterno... Inertes o dinámicos, modifican continuamente el ámbito natural y perfeccionan nuestras ideas acerca del tiempo, el espacio y la traslación de los móviles... corren sin alcanzarse; se paran y algo queda siempre fuera de ellos galopando ("Cérvidos", Bestiario, p. 35).

Ciertos experimentos, científicos o pseudo-científicos, y gran cantidad de objetos caseros o instrumentos de origen tecnológico, son objeto también de descripciones minuciosas. "En verdad os digo" describe detalladamente la índole, funcionamiento, ventajas y beneficios del aparato receptor encargado de realizar un milagro: desintegrar un carello y hacerlo pasar por el ojo de una aguja, salvando así el alma de los ricos. "Baby H.P." describe escrupulosamente una estructura de metal muy resistente y ligera, que se adapta perfectamente al delicado cuerpo

infantil. Dicha joya de la economía doméstica es capaz de transformar el pataleo infantil "en unos segundos de tromba licuadora, o en quince minutos de música radiofónica" (Bestiario, pp. 79-80). Con excelente dominio de la economía verbal, "Flash" describe un aparato llamado Absorsor, especie de "ratonera homicida". "Anuncio" se propone explicar el funcionamiento de la "mujer ideal", una bella pieza de material sintético, dispuesta a reemplazar a la novia, amante o esposa de carne y hueso. Si el interesado lo desea "y dispone de suficiente recursos, ella puede tener ojos de esmeralda, de turquesa o de azabache legítimo, labios de coral o de rubí, dientes de perla y... etcétera, etcétera" (Confabulario, p. 83). Estas descripciones de instrumentos o aparatos del hogar, llenas de humor, ironía y, ¿por qué no?, "antipoesía", incluyen una muy sugestiva del hombre. En ésta:

cada fémur y cada falange es una cápsula explosiva que se opera a voluntad. Basta con apoyar fuertemente la lengua contra la bóveda palatina y hacer una breve reflexión colérica... 5,4,3,2,1... el índice de adrenalina aumenta, se modifica el quimismo de la sangre y ¡cataplum! Todo desaparece en derredor ("Alarma para el año 2000", Bestiario, p. 102).

Muy cerca de estas últimas descripciones se hallan las que explican diferentes procesos físicos o actos ceremoniosos, procesos y actos que lindan entre la realidad y la fantasía. Aparecen ejemplos en relatos como "Nabónides", "En verdad os digo", "Baby H.P.", "Tú y yo", "Metamorfosis", "La jirafa", "Anuncio" y "Alarma para el año 2000". He

aquí una de "Nabónides" y otra de "Tú y yo":

Adivinando la presencia de una escritura oculta, Rabsolom comprendió que la capa de asfalto no podía ser retirada sin destruir los caracteres. Ideó entonces el procedimiento siguiente: vació a cincel la piedra interior, y luego, por medio de un desincrustante que ataca los residuos depositados en las huellas de la escritura, obtuvo cilindros huecos. Por medio de sucesivos vaciados seccionales, logró hacer cilindros de yeso que penetraron la intacta escritura original (Confabulario, p. 66); Pero el habitante y la deshabitada [habla de Adán y Eva] no pudieron vivir separados. Poco a poco idearon un ceremonial lleno de nostalgias prenatales, un rito íntimo y obscuro que debía comenzar con la humillación consciente por parte de Adán. De rodillas como ante una diosa, suplicaba y depositaba toda clase de ofrendas. Luego, con voz cada vez más urgente y amenazante, emprendía un alegato favorable al mito del eterno retorno. Después de hacerse mucho rogar, Eva lo levantaba del suelo, esparcía la ceniza de sus cabellos, le quitaba la ropa de penitente y lo incluía parcialmente en su seno" (Bestiario, p. 72).

Como puede ser observado inmediatamente, estas descripciones marcan un movimiento pendular perpetuo entre el procedimiento descriptivo y la invención fabuladora: la poderosa imaginación del autor supera las dificultades que presenta la descripción dentro del cuento tradicional.

La descripción de procesos sociales o políticos también tiene cabida dentro de esta cuentística. La diabólica, laberíntica y arbitraria empresa ferrocarrilera de "El guardagujas", es objeto de una excelente descripción. Aparentemente nada sucede al protagonista, excepto haber estado en aquella extraña estación oyendo un relato que combina muy bien la narración con la descripción. El mismo tipo de superestructura dictatorial es descrito en

"El prodigioso miligramo", relato en el que el detalle preciso, justo y certero, atestigua la habilidad de seleccionar lo necesario, lo imprescindible. Algunos de estos detalles enriquecen tremendamente el poder evocador de la prosa arreoleana: "En realidad, una de las causas que anticipan la muerte de las hormigas es la ambiciosa desconsideración de sus propias fuerzas. Después de entregar en el depósito de cereales un grano de maíz, la hormiga que lo ha conducido a través de un kilómetro apenas tiene fuerzas para arrastrar al cementerio su propio cadáver"; "De sus ojos, deslumbrados por la visión del miligramo, corrían lágrimas en tal abundancia que la organización de los funerales se vio complicada con un problema de drenaje" (Confabulario, pp. 55 y 58, respectivamente).

La descripción y la poesía se dan la mano en "Elegía" y "De balística":

esas que allí se ven, vagas cicatrices entre los campos de labor, son las ruinas del campamento de Nobíllor ("Elegía", Bestiario, p. 93); El sol se había puesto ya sobre el árido paisaje numantino. En el cauce seco del Merdancho brillaba una nostalgia de río. Los serafines del Angelus volaban a lo lejos, sobre invisibles aldeas. Y maestro y discípulo se quedaron inmóviles, eternizados por un instantáneo recogimiento, como dos bloques erráticos bajo el crepúsculo grisáceo ("De balística", Confabulario, p. 100).

Distintos procesos mentales son objeto de escuetas descripciones en muchos de estos relatos. Los estragos causados en el interior del hombre por un razonado sen-

timiento de persecución están brillantemente descritos en textos como "Baltasar Gérard", "Los bienes ajenos", "Casus conscientiae", "El asesino":

Yo no hago más que pensar en mi asesino, ese joven imprudente y tímido que el otro día se me acercó al salir del hipódromo, en un momento en que los guardias lo habrían hecho pedazos antes de que alcanzara a rozar el borde de mi túnica... Lo sentí palpar cerca de mí. Su propósito se agitaba en él como una cuadruga furiosa. Lo vi llevarse las manos hacia el puñal escondido, pero le ayudé a contenerse desviando un poco mi camino (Bestiario, p. 107) y "Autrui": Lunes. Sigue la persecución sistemática de ese desconocido. Creo que se llama Autrui. No sé cuándo empezó a encarcelarme. Desde el principio de mi vida tal vez, sin que yo me diera cuenta, tanto peor (Bestiario, p. 111).

La batalla sexual, aparente o real, recibe un tratamiento especial dentro de este proceso descriptivo. La abulia, la náusea y el hastío que llenan la atmósfera del triángulo amoroso de "El faro", están muy bien descritos allí: "Genaro lo ha echado a perder. Ahora estamos envueltos en algo turbio, denso y pesado. Nos amamos con desgana, hastiados, como esposos. Hemos adquirido poco a poco la costumbre insípida de tolerar a Genaro. Su presencia es insoportable porque no nos estorba; más bien facilita la rutina y provoca el cansancio" (Confabulario, p. 69). La imposibilidad de una relación amorosa fructífera y sus consecuencias desastrosas para el ser, aparecen magistralmente descritas en "Gravitación", relato en el que nuevamente la descripción y la poesía se dan la mano: "Yo vivo a la orilla de tu alma... Veo

el abismo y tú yaces en lo profundo de ti misma. Ninguna revelación. Nada que se parezca al brusco despertar de la conciencia. Nada sino el ojo que me devuelve implacable mi descubierta mirada... Narciso repulsivo, me contemplo el alma en el fondo de un pozo" (Bestiario, p. 82). Los efectos tremendamente negativos de los celos tienen su más grande metáfora en "Pueblerina". El protagonista de este relato se levantó una mañana y observó unos cuernos que le causaban derrames que "se le iban hacia dentro, hasta el corazón hinchado de rencor" (Confabulario, p. 47). Profundamente insertados en la frente, sus cuernos eran blanquecinos, jaspeados a la mitad y de un negro aguzado en los extremos. La frustración personal y el rencor y el odio que la acompañan están muy bien descritos en un relato ejemplar, "El rey negro". Este comienza con la descripción neo-romántica del hombre abandonado ("Yo soy el tenebroso, el viudo, el inconsolable que sacrificó su última torre para llevar un peón femenino hasta la séptima línea, frente al alfil y al caballo de las blancas" (Bestiario, p. 58). Termina describiendo su conducta futura, dedicada al "análisis de las partidas ajenas, a estudiar finales de reyes y peones, a resolver problemas de mate en tres, siempre y cuando en ellos sea obligatorio el sacrificio de la dama" (Bestiario, p. 60).

La descripción conduce al Arreola de estos relatos directamente a la estampa, al cuadro, al poema en prosa. Entre la descripción y la poesía -espacios verbales

próximos, al fin y al cabo— sus relatos se apartan de la estructura del cuento tradicional, abandonado casi por completo el argumento en algunos casos ("La caverna", "Flash", "El avestruz", "Camélidos", "Cérvidos", "El ajolote", "De L'Osservatore" y "Cláusulas"). En algunos de ellos se narra una "historia" pero en forma de cápsula o, como prefirió llamarla el autor en 1966, "cláusula". En otros se presentan ciertas ideas filosóficas, se gira en torno a ellas, pero faltan las peripecias del argumento. Arreola rechaza la literatura tipo "comedia humana" por creerla repetición inútil de la vida, colocando en su lugar un resumen apretado de ciertos aspectos de la historia del hombre, los momentos más representativos de su vida, pulidos y encapsulados.

En realidad —dice Arreola—, sólo me reconozco como escritor de frases. Las frases me encantan, y cuántas veces en la vida —podría mostrar los originales— un cuento de diez cuartillas se acabó en dos y a veces en media cuartilla. Por ahí existe, en la que ahora se llama Bestiario, de la colección de textos cortos, "El mapa de los objetos perdidos". Este cuento se me ocurrió en París, al terminar la guerra, y muchos años después, vine a liquidarlo †

El abandono del carácter anecdótico del cuento tradicional marca, pues, la prosa de esta segunda etapa, que comienza con un relato de diez cuartillas, "El cuervero" (1949), y termina con una serie de "Cláusulas" (1966) que apenas completan una página. Abunda el texto extremadamente corto (especie de "minicuento"): treinta y seis —casi el mismo número de páginas que usó para "Hizo el bien

mientras vivió— de los setenta y siete relatos estudiados aquí, constan de una sola página. Muchos de ellos ni siquiera logran completar la cuartilla ("El diamante", "Topos", "Flash", "Inferno V" y "De L'Osservatore"). Del grupo restante, dieciocho constan de solamente dos cuartillas, de los cuales algunos tampoco las completan ("Eva", "Autrui", "El rinoceronte" (1959) y "La migala"). Se invierte el proceso: la primera época comienza con un relato de apenas dos cuartillas, "Un cuento de Navidad", y termina con uno de quince, "La vida privada"; la segunda se abre con uno de diez, "El cuervero" (1949), y se cierra con una cuartilla de apenas nueve renglones, "Cláusulas" (1966). Condensación producto de una limpieza total; el adelgazamiento es la nota preponderante. El otoño llegó a su prosa para limpiar de hojas el árbol de su narrativa, de hojas pero no de ramas. Estas pueden ser vistas ahora con mayor claridad. Algunos relatos se sostienen en una metáfora o una imagen cualquiera, pues Arreola "llega a limpiar tanto la narrativa que se le queda perdida en la página disfrazada de párrafo"².

Tanto castigo de la forma trae como consecuencia el progresivo abandono del desarrollo lineal del cuento tradicional. El hilo argumental y el proceso anecdótico faltan en esta prosa, caracterizada por la pérdida de la "historia" bien contada, por la narración de hechos encadenados por la causalidad. En la mayoría de estos tex-

tos faltan la introducción, la exposición, el clímax y la conclusión. Cuando el relato da para tanto ("El cuervero", "El prodigioso miligramo", "De balística"), el lector se deleita con el desarrollo de aquellos elementos estructurales; de lo contrario, disfruta de una serie de fogonazos, de pinceladas altamente sugestivas y engalanadas por el don poético de gran parte de esta prosa.

El problema de Arreola es ahora mantener vivo el interés del lector que gusta de los desarrollos rigurosos del argumento, de los sucesos "bien contados". De vez en cuando dispara uno que otro relato donde se cumplen los postulados del entramado del cuento clásico; pero ni siquiera esto lo hubiese salvado del olvido, la abulia y la apatía de un lector selectivo y tremendamente ocupado, incapaz de perder su tiempo en juegos intrascendentes. Consciente de esta realidad, echa mano a una serie de recursos técnicos, los cuales logran llenar el vacío dejado por la falta de la narración propiamente dicha y la ausencia del hilo anecdótico. De ahí sus alusiones, directas o indirectas: las citas literarias, filosóficas, bíblicas o científicas enriquecen su prosa. Estas mantienen ocupado al lector; no sólo por los hechos culturales o de otra índole a los que apuntan, sino por el contexto en el que aparece la mayoría de ellas. Proveen, además, una serie de vías de acceso al texto mismo, aumentando las posibilidades de juego y de sorpresa que acompañan toda buena literatura. La alusión literaria es la más frecuente, casi

siempre de manera directa: por lo menos veinte y un relatos aluden de una forma u otra a algún aspecto o instancia de la literatura occidental. El amor literario dantesco aparece aludido en "La migala", seguido inmediatamente por el tratamiento irónico del también amor platónico que acercó literariamente a Peronelle de Armentière y al viejo poeta lírico Guillermo de Machaut en "La canción de Peronelle". "El prodigioso miligramo" y "La noticia" llevan epígrafes de Carlos Pellicer, excelente poeta mexicano, tremendamente admirado por Arreola. "Flor de retórica antigua" y "Los alimentos terrestres" aluden a aspectos sobresalientes de la literatura y la vida del insigne poeta español, Góngora. Las alusiones sirven aquí como un pasaporte más al mundo de uno de los más grandes artífices de la forma. La frase "un problema de balística", usada por Valéry Larbaud al referirse a los retrasos históricos de ciertas generaciones, da pie al relato "De balística". La frase que inicia "Elegía" y "De balística" ("Esas que allí se ven,..."), remite a otra de El cerco de Numancia ("Estas, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora"). "Parturient montes" "has as its point of departure Horace's deformed image of the boastful but ineffectual artist from Ad Pisones"³, mientras que en "Loco dolente" se agradece cumplidamente, por su ayuda en la búsqueda de la mujer ideal, a Paul Claudel, Otto Weininger y Rainer Maria Rilke. Estos, "con solicitud verdaderamente amistosa, quisieron evitar al Comité penas y

extravíos, poniendo a su disposición todo un acervo de conocimientos en la materia, así como su valioso consejo" (Bestiario, p. 47). "Informe de Liberia" es una excelente metáfora de "A Modest Proposal" de Jonathan Swift y Lettera a un bambino mai nato de Oriana Fallaci. El texto arreo-leano se enriquece una vez leídos aquellos que, a pesar de superarlo en análisis sociológico, le deben en sugerencias, economía verbal y aliento poético. Mientras que en "La lengua de Cervantes" se lleva a cabo, en apretada síntesis, un merecido homenaje al extraordinario narrador español, en "Aves acuáticas" se alude negativamente a los excesos del modernismo, y se ponderan los síntomas del postmodernismo:

Los cisnes atraviesan el estanque con vulgaridad fastuosa de frases hechas, aludiendo a nocturno y a plenilunio bajo el sol del mediodía. Y el cuello metafórico va repitiendo siempre el mismo plástico estribillo... Por lo menos hay uno negro que se distingue: flota al garete junto a la orilla, llevando en una cesta de plumas la serpiente de su cuello dormido (Bestiario, p. 39).

"Telemaquía" y "La trampa" brindan dos hermosos homenajes a los grandes creadores "trágicos", Homero y Kafka. En el primer caso la alusión se hace mediante el claro simbolismo de los personajes Héctor y Menelao; en el segundo, se metamorfosea una frase kafkiana ("Ein käfig ging einen Vogel suchen"), convirtiéndose en una sugestiva metáfora del espíritu y su relación con el exterior. El epígrafe de "De cetrería" "is the final sentence of "L'Aigle", part of Paul Claudel's Le Bestiaire spirituel"⁴. Arreola convierte

una interpretación "lógica" de la realidad en una fabulilla llena de simbolismos y alusiones a la relación hombre-mujer. "El rey negro", además de llevar un epígrafe de Charles D'Orleans, se inicia con la traducción literal de un verso de Nerval ("Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé"). En "Cláusulas" Arreola transforma un verso de Xavier Villaurrutia ("La muerte toma siempre la forma de la alcoba que nos contiene") en "Las mujeres toman siempre la forma del sueño que las contiene".

La Biblia, la filosofía, la ciencia y la historia proveen a Arreola la oportunidad de enriquecer sus escritos y la cultura del lector, a la vez que sientan las bases para crear literatura a partir de la literatura. "Interview" utiliza el relato bíblico de "El libro de Jonás" (Capítulo II, Versículo 1) en el que un gran pez (la ballena de "Interview") se traga a Jonás y lo mantiene en su vientre por tres días y tres noches. "Tú y yo" plantea una nueva versión del origen bíblico de la mujer, madre ahora de Adán. "El último deseo" y "De L'Osservatore" remiten directamente a la Biblia. Sin entrar de lleno en el terreno religioso, como lo hace en "El silencio de Dios", "Pablo" y "Sinesio de Rodas", Arreola alude al mismo en breves frases, hábilmente colocadas aquí y allá, sugestivas pinceladas del mundo bíblico. En "Anuncio" llega incluso a citar un pasaje de "El cantar de los Cantares" de Salomón: "Hay leche y miel bajo tu lengua..." (Confabulario, p. 83), remite directamente a "Como panal

de miel destilan tus labios, oh esposa;/ Miel y leche hay debajo de tu lengua;/ Y el olor de tus vestidos como el olor del Líbano" (Capítulo IV, Versículo 11 de "El Cantar de los Cantares").

"Eva" y "Homenaje a Johanan Jacobi Bachofen" aluden a las teorías sobre las etapas históricas defendidas por el filósofo suizo, "sabio que todas las mujeres debían leer, porque les ha devuelto la grandeza de su papel en la prehistoria" (Confabulario, p. 43). Alusiones al desarrollo de la filosofía occidental, y más especialmente, a la "contribución" de ésta al estudio de la "realidad" de la mujer, aparecen también en "In memoriam", "Loco dolente" y "Homenaje a Otto Weininger". En los dos últimos se manipulan las teorías sobre la imagen y la realidad de la mujer, planteadas en Sex and Character del joven filósofo suicida, el austriaco Otto Weininger.

El carácter innovador y dinámico de las ciencias ayuda a crear la atmósfera de relatos como: "In memoriam" (entre otras cosas, cita indirectamente la labor de Sir James George Frazer —1854-1941—, Franz Boas —1858-1942—, ambos etnólogos, y Lucien Levy-Bruhl —1857-1939—, sociólogo francés); "Baby H.P.", "Flash" y "Anuncio", que juegan irónicamente con los excesos del ciego avance tecnológico, supuestamente la causa directa del deterioro de la sociedad en general y de las relaciones humanas en particular. Los procesos históricos también sirven para la creación de relatos pseudo-biográficos como "Nabónides" y

"Sinesio de Rodas". "Elegía" y "De balística", por ejemplo, recrean poéticamente la trágica desaparición de la ciudad numantina en 130 A.C. "Baltasar Gérard" evoca sucintamente las intrigas políticas del reinado de Felipe II; mientras que "El ajolote" (1960) utiliza la Historia general de las cosas de Nueva España de Bernardino de Sahagún.

Unless he checked Sahagun's work —afirma Theda M. Herz refiriéndose al relato—, the reader would be seduced into believing the veracity of the false citation, because of its antiquated style and the historian's common use of the tradition and superstitious in his own work.⁵

Arreola llega incluso a hacer citas directas, entrecomillando esos textos en "Eva" (Confabulario, p. 44), "In memoriam" (Confabulario, p. 72), "Parturient montes" (Confabulario, p. 16), "El rey negro" (Bestiario, pp. 58-59) y "Nabónides" (Confabulario, p. 66). En este último aparece incluso una nota al pie de la misma página ("1 Los que quieran profundizar el tema, pueden leer con provecho la extensa monografía de Adolf von Pinches: Nabonidzylinder, Jena 1912").

Jugando todavía con el rico e interesante mundo de las alusiones, Arreola ensaya otros recursos técnicos: la simplificación de algunos momentos del mundo literario (propio o ajeno) o cultural conocido y la ampliación de otros; la falsificación y la manipulación o la clara distorsión de hechos históricos. La manipulación está presente en casi todos los relatos de esta segunda etapa. No hay más que comparar el número de cuartillas para

darse cuenta del carácter eminentemente condensador de esta prosa. "El faro", por ejemplo, replantea el tema del triángulo amoroso en escasamente dos cuartillas, sin perder la hondura, la mordacidad y la ironía que caracterizan "La vida privada", relato de unas quince páginas. El diario reduce su voluminoso material de treinta y tres cuartillas en "Hizo el bien mientras vivió" a apenas dos páginas en "Autrui". Hay relatos en los que el recurso juega un papel mucho más importante, pues se trata de la reducción de obras mayores, difíciles de compendiar por ser ajenas. Arreola las maneja como lector, y aunque lo sea privilegiado, esto no hace más fácil la simplificación o el compendio. "Elegía " es una magnífica metáfora abreviada de El cerco de Numancia, en la que no se pierde la sensación trágica, de injusticia y de poesía, que forma la base del texto original. "Teoría de Dulcinea" compendia de modo ejemplar la atmósfera, el argumento y la estructura general de la obra inmortal de Cervantes. El acento ha sido colocado sobre las relaciones hombre-mujer, pero no faltan los otros elementos integrantes de la trama quijotesca: "El caballero perdió la cabeza, pero lejos de atrapar a la que tenía enfrente, se echó en pos, a través de páginas y páginas, de un pomposo engendro de fantasía. Caminó muchas leguas, alanceo corderos y molinos, desbardó unas cuantas encinas y dio tres o cuatro zapatetas en el aire. Al volver de la bús-

queda infructuosa, la muerte le aguardaba en la puerta de su casa. Sólo tuvo tiempo para dictar un testamento cavernoso, desde el fondo de su alma reseca" (Bestiario, p. 76). "Los alimentos terrestres" ha captado en sólo cincuenta y tres renglones la esencia del amplio y polifacético texto gongorino, su Epistolario. "Inferno V" sintetiza poéticamente la atmósfera de los primeros cinco cantos del "Inferno" de La Divina Comedia, y termina con el cuatrigésimo primer terceto del "Canto V": "E quella a me: "Nessun maggior dolore/ che ricordarsi del tempo felice/ ne la miseria; e Ciò sa'l tuo dottore"⁶. Arreola, que leyó detenidamente Sexo y carácter, recrea esta obra en un relato único, paradigma de la máxima economía expresiva. Sorprende positivamente que haya logrado contenerse y condensar. Especialmente si se tiene en cuenta la admiración que sintió por el joven genial

que a los veinte y dos años escribió una obra maravillosa de locura y erudición, Sexo y carácter, que es la demolición universal de la mujer. Sé que él y yo, y todos los que desarmamos la estructura femenina, nos equivocamos porque siempre volvemos a arrodillarnos ante ella. Coincido en muchos puntos con el pensamiento de Weininger: creo, por ejemplo, en una soledad radical que brota de la separación primaria de este ser platónico que contenía, en una sola masa biológica, al hombre y a la mujer... Todo lo que se denomina en literatura lucha de los sexos proviene de ese resentimiento, de esa separación. La separación, en cierto modo, ha sido injusta: biológicamente la mujer lleva una carga mucho mayor que el hombre; el hombre parece; digo parece, haberse quedado con el espíritu, con el lote de la materia que vuela. De allí que exista esa especie de necesidad de arrebatarse uno a otro la parte que le ha quedado después de la división⁷

Después de leer a Arreola sorprende verdaderamente que haya sido capaz de crear un dique de contención y un relato tan escueto, tan libre de todo lo superfluo, sobre un tema que tanto le preocupa.

En otras ocasiones, sin embargo, Arreola aplica el procedimiento contrario: parte de una frase o un texto menor, propio o ajeno, para crear un relato mayor. Es el caso de "Elegía" y "De balística", de "El rinoceronte" de 1949 y el de 1959, de "Dama de pensamiento" y "Anuncio". En los casos anteriores el autor amplía sus propios textos, enriqueciéndolos y aportando con ello nuevas estructuras, nuevas coordenadas al pensamiento y al arte. "En verdad os digo" y "El diamante" amplían textos de otros autores: el primero utiliza un texto de Giovanni Papini, citado ya a propósito del relato arreoleano; el segundo amplía la fábula de La Fontaine, "El gallo y la perla" ("En una ocasión un gallo picó una perla en el estiércol y llevó-sela al primer gallo lapidario./ Me parece fina —dijo éste— pero preferiría un solo grano de mijo./ Y un ignorante heredó un manuscrito, llevándoselo a un librero, su vecino./ —Me parece bueno —fue la opinión— pero mejor preferiría una sola moneda"⁸).

A pesar de las connotaciones negativas que pueda sugerir el término, la falsificación es también un procedimiento muy frecuente en la obra de Arreola. En general, es la marca de toda literatura, que se alza sobre los escombros de sí misma: en el fondo, ¿qué es la literatura

si no falsificación (de la realidad "real") o re-creación a partir de modelos, aparentes o reales? Todos los ejemplos citados a propósito de la simplificación y la ampliación, podrían agruparse bajo este apartado, pues se trata en todos esos textos de la "adulteración", velada o manifiesta. La historia de la filosofía, de la cultura y de la literatura de Grecia, Roma, Europa y América, provee la materia prima; lo demás le toca a Arreola, que con magnífico aplomo, juega con estos mundos, simplificándolos, ampliándolos o, en general, desvirtuándolos. A los ejemplos anteriores podrían añadirse: "Los monos" (posiblemente una adulteración con propósitos literarios de las ideas fundamentales contenidas en The Mentality of the Apes de Wolfgang Köhler) y "El ajolote" (una "cita" directa, aunque "adúltera", de la Historia de Sahagún). La falsificación incluye la manipulación, con propósitos ficcionales, de hechos históricos o rasgos del carácter de algunos personajes de la historia. Las pseudo-biografías, en general, utilizan el mismo procedimiento técnico: "Nabónides", "El lay de Aristóteles", "El discípulo", "La canción de Peronelle", "Baltasar Gérard" y "Allons voir si la rose". La intención es adelgazar hasta el máximo una prosa que a la vez se llena de insinuaciones, de alusiones a incontables experiencias históricas, culturales, bíblicas, literarias, científicas, individuales o colectivas.

Como Borges y Papini, autores decisivos en su obra —afirma Jorge Arturo Ojeda—, Arreola se pasea por los territorios de las culturas y las épocas, como en recuerdo de Gog. Esto le da los caracteres de variedad, de diversidad cosmopolita y también de rareza.⁹

Las imágenes de animales, frecuentísimas durante esta segunda época, también ayudan a completar la trayectoria alusiva de esta prosa. Esta narrativa crece hacia dentro, se llena de tensiones interiores, se hermosea mediante la pincelada explosiva, reveladora. En lugar de crear historias en torno a temas distintos, Arreola prefiere la alusión a las aparentes semejanzas entre el mundo animal y el humano. La mayoría de los relatos que plantean las relaciones hombre-mujer, el comportamiento colectivo, el proceder individual, la situación del arte y la cultura, las relaciones del hombre con las superestructuras de poder, remite al lector, de uno u otro modo, al mundo animal. Estas equiparaciones tienen sus antecedentes en uno que otro texto de la primera etapa. "El silencio de Dios" compara al hombre marginado, alienado, con una lagartija que decide vivir entre ruinas. La mujer de mirada deslumbrante de "Parábola del trueque", parecía un leopardo. El protagonista de "Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos" debía transformar sus pies en reptiles. En "La migala", Beatriz ha sido convertida en araña-alimaña atroz, capaz de sustituir el descomunal infierno de los hombres por uno personalísimo. "El rinoceronte" (1949) compara al juez Joshua Mc Bride con uno de esos

ejemplares que

ataca de frente, pero no puede volverse con rapidez. Cuando alguien se coloca de pronto a su espalda, tiene que girar en redondo para volver a atacar. Pamela lo ha cogido por 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 (Confabulario p. 24).

Este ser "humano" se parece mucho al animal de "El rinoceronte" de 1959, que también "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" (Bestiario, p. 11). Ya se ha hablado en este trabajo -cuando se comentó el Bestiario arreoleano- acerca de la relación entre el mundo de las hormigas y el de las sociedades decadentes o totalitarias, planteada en "El prodigioso miligramo". Si la ceguera natural del topo es íntimamente asociada a la miopía "artificial" del hombre en "Topos", "Insectiada" compara al amante con un insecto débil y doliente, avasallado por una hembra-insecto vigorosa, sanguinaria y terriblemente escasa.

Las imágenes taurino-animalescas llenan todo el ámbito de "Pueblerina", excelente imagen del hombre víctima de los celos, el odio y el rencor. En "In memoriam" se compara un grupo humano primitivo con un rebaño que "vivía alegre y despreocupado, distribuyéndose el generoso azar de la caza y la cosecha, arrastrando su tropel de hijos

comunales" (Confabulario, p. 72). El Absorsor-ratonera colocado a la salida del túnel de "Flash", realiza la genocida tarea de convertir en ratones-átomos al tren y sus ocupantes. "Balada" compara a la mujer con una tortola, y al hombre con el gavilán, que pusilánime y soñador, la suelta en el aire para que aquella cumpla "con la íntima ley de su gravedad, cayendo en la piara, enganchándose en los cuernos..." (Bestiario, p. 71). El varón, por su parte, recibe reservas de material podrido, de todas las pescaderías del mundo, y naufraga "en una masa de gusanos aplastados, y con los ojos llenos de lágrimas inmundas empañó el azul purísimo del cielo" (Bestiario, p. 71). "Caballero desarmado" es un amante carnero-cornudo que da una vuelta en el aire ("tour de force magnifique") para que se le rompan las astas. En "Metamorfosis" la mujer es una mariposa de brillo momentáneo. Los hombres (y las mujeres) son todos halcones, águilas o buitres que "repanan como frailes silenciosos su libro de horas aburridas..." (Bestiario, p. 15). Las imágenes continúan apareciendo en relatos como: "Aves acuáticas", "La hiena", "El avestruz", "Felinos", "El búho", "La jirafa" y "Los monos". Casi todos juegan con el supuesto carácter de verdugo de la mujer y la "degradante" actitud de los machos quienes ante ella se extasían "reverentes los imbeciles en coro de ranas boquiabiertas" (Bestiario, p. 63). Esta imaginería en torno a las relaciones hombre-mujer tiene, quizá, su cumbre en "Homenaje a Otto Weininger".

El hombre-perro que aparece en el relato no es ni una cosa ni la otra, pues no se puede ser tan "perro" como para violentarse así en contra del ser amado, ni se puede ser tan "hombre" como para sufrir tanto por su pérdida.

Siguiendo el patrón establecido en la primera etapa, Arreola no juega aquí con las llamadas técnicas modernas: el monólogo interior, los "flash-backs", los saltos en el tiempo y en el espacio, y el distorsionamiento anecdótico. Continúa su juego con las ideas, con la historia de la cultura, del arte y de la literatura, pero no dificulta más la lectura del texto con innovaciones técnicas. La primera persona narrativa, muy frecuente durante la primera etapa, continúa utilizándose, pero ahora da paso a una poderosa tercera persona que por momentos llega a superarla: cuarenta y tres textos la emplean. El distanciamiento, la objetividad y la autocrítica operados en gran parte de la prosa de esta etapa, obligan, casi, al empleo de una perspectiva narrativa más razonada, más enjuiciadora, más "capaz" de ver más allá de sí misma. La primera persona, que entró en la obra de Arreola, para quedarse, responde todavía al carácter confidencial o confesional. Gran parte de esta cuentística se convierte en un soliloquio permanente. En el mismo se pierde la trama; el personaje no narra, sino que se limita a decir cosas sobre sí mismo, o a plantear sus reacciones en torno a situaciones o realidades que vive. El soliloquio también

niega el diálogo, que apenas aparece en esta narrativa. Sólo dos relatos de este período emplean el diálogo directo ("Interview" y "De balística"), ajustándose así a una de las directrices del cuento tradicional, en cuyo seno el diálogo tiene un uso limitado, distinto al que se logra en la novela. En ésta da, entre otras cosas, la psicología de los personajes, procedimiento que la brevedad del cuento no permite: la concisión del cuento "no tolera ni descripciones retardarias ni diálogos divagatorios"¹⁰ Esto es así a pesar de que no le preocupase mucho a Arreola eso de acercarse al llamado cuento clásico. El estudio de su prosa prueba que sus miras están más allá: en la autenticidad formal. El compromiso es con la creación de una literatura que juega consigo misma y no con los técnicas de ocasión.

B) ESTILO.

La prosa de esta segunda etapa conserva, casi en su totalidad, las variantes de invención de la primera,

pero restringe cada concepto hasta donde le es posible, o sea que las palabras se enriquecen por su adelgazamiento y las frases reflejan una economía tal que, según la intención del autor, pueden servir al concepto propuesto y sugerir derivados o acepciones.¹¹

Si la preocupación fundamental de la primera época era, en general, reunir ciertas influencias en un proceso creador coherente y flexible a la vez, capaz de admitir todo lo que sirviera al propósito primordial de contar anécdotas, la segunda es, esencialmente, la tentativa de

resolver esa

serie de influencias, de maneras, en una fórmula personal. Esta es, dicho de una forma lata, la condensación, la poda de todo lo superfluo, que me ha llevado a castigar el material y el estilo hasta un grado que, en dos o tres piezas, puede calificarse de extremo. Este afán me ha arrebatado muchas páginas... Cuando logré condensar en media página un texto que medía varias cuartillas, me sentí satisfecho.¹²

Esta prosa es, fundamentalmente, producto de una labor de síntesis formal, de reducción al máximo, de concentración y de freno. La mayoría de los relatos de este período son sólo extractos de un incansable proceso mental en movimiento perpetuo. A la variedad formal de la primera época se añade ahora el prurito de brevedad, condensación y precisión. El cuento se reduce a su dimensión más pequeña: se abrevia el espacio físico que contiene el relato, pero se agiganta el mundo conceptual al que remitía anteriormente.

Los procedimientos estilísticos responden también a la necesidad que siente el autor de acortar, comprimir, sin arriesgar el tejido conceptual de esta narrativa. El adverbio, por ejemplo, tiende a desaparecer, sobre todo en los relatos escritos a partir de 1952. Con él se pierde también la solemidad que caracterizó muchas de aquellas piezas primerizas. Se emplean adverbios en una que otra ocasión ("inexorablemente" ("Eva"), "atinadamente" ("Nabónides"), "indudablemente" ("Flor de retórica antigua"), "naturalmente" ("Baltasar Gérard"), pero ahora responden básicamente al afán de crear ciertas

pausas necesarias al ritmo. El adjetivo, usado conjuntamente con el adverbio, se limita durante este período; aunque no desaparece del todo, su uso se reduce casi exclusivamente a las formas binarias. Desaparecen por completo aquellas largas "tiradas" adjetivas de "El silencio de Dios", "El fraude" y "Pablo". Se mantiene la adjetivación ternaria en contadas ocasiones ["cuerpo helado, tenso, inmóvil" ("La migala"); "inexorablemente vejada, postergada, reducida a la esclavitud" ("Eva"); "envueltos en algo turbio, denso y pesado" ("El faro"); "último, breve y delgado sueño", "los cuernos eran blancuecinos en su base, jaspeados a la mitad, y de un negro aguzado en los extremos", "una de esas miradas estupendas, insidiosa y desplegada" ("Pueblerina")]

La adjetivación binaria es la más frecuente, empleada en casi todos los relatos de este período. Como en la primera etapa, los adjetivos apuntan hacia la bidimensionalidad conceptual: tratan de limitar la significación del sustantivo a la vez que sientan las bases para nuevas concepciones de la realidad modificada. Continúa, pues, la preocupación por las funciones significativas y expresivas del idioma. Los adjetivos muestran dos vertientes de una misma realidad: un aspecto inmediato, concreto, junto a un costado reflexivo (una cualidad moral, una impresión, un matiz abstracto). La fuerza de esta adjetivación es innegable: reúne, trenza en una sola realidad lingüística dos mundos comunmente distanciados. "La

migala" describe el peso "lento y pesado" de la araña, el peso liviano, somero, insignificante, físico, del insecto; al que debe añadirse la densidad, la compactabilidad, el extraordinario volumen del horror producido por su "presencia". En "Apuntes de un rencoroso", relato lleno de formas adjetivas binarias, los amantes se acoplan en un gesto "intenso y solapado", en abrazo "secreto y esponsal" (Bestiario, p. 120). En el primer caso se modifica un mismo sustantivo con adjetivos sugeridores de realidades distintas: una más física, más abierta, más clara, la otra más secreta, misteriosa; algo así como el "abrazo secreto" al que a su vez se le atribuye un carácter más palpable, más verificable, añadiéndole otro que alude directamente al acto social de los esponsales. La amada implora y ordena desde su lecho rodeado de una atmósfera "espesa y tibia"; él apenas respira, se levanta, "marchito y melancólico", y rema "desvelado, silencioso". Tibia, marchito y desvelado apuntan hacia realidades más o menos físicas, más objetivas; espesa, melancólico y silencioso sugieren la idea de procesos interiores, impresiones, sensaciones más difíciles de verificar. Guillermo de Machaut, protagonista de "La canción de Peronelle", envía —en respuesta a un rondel amoroso— una carta "extensa y ardiente"; es decir, una amplia misiva, llena de fuerza, de calor, de aliento espiritual. "La caverna" describe una espelunca que no es otra cosa que espacio "puro y vacío": el primer

atributo es producto de un acercamiento emocional, emotivo; el segundo está más cerca de la apreciación puramente física. El acuerdo al que llega el Comité de "El loco dolente", es "unánime y definitivo"; para lograr lo primero se necesitan los votos reales de los participantes, realidad productora de una actitud terminante, final, pero actitud al fin y por tal razón más abstracta, menos comprobable físicamente. La misma bidimensionalidad dirige la reunión de "melancólica y oxidada" (la bestia de "El rinoceronte" de 1959), "rápido y múltiple" (el análisis del protagonista de "Una de dos"); "atractivas e higiénicas", "nutritiva y estuosa", "afrodisíacos y vitamínicos" (las mujeres de material sintético, las sustancias y distintos índices, respectivamente, de "Anuncio"); "monótona y vegetariana" (la dieta del protagonista de "Homenaje a Johann Jacobi Bachofen"). Cada una de las realidades modificadas ha sido atacada desde dos flancos distintos, aunque no necesariamente contradictorios del todo. La presencia concreta de las cosas y su potencial emotivo, espiritual, afectivo, son entrelazados por un mismo sustantivo, para revelar su bivalencia, su carácter bifronte, bidimensional.

Es necesario añadir que estas formas adjetivas binarias también ayudan a crear el ritmo que caracteriza las frases en las que aparecen, enriquecido por la doble intención de su carácter bivalente. Pero la labor del adjetivo en esta prosa no termina aquí. En su afán de

servir al máximo los propósitos descriptivos, se reviste de un carácter metonímico, muy similar al que caracteriza parte de la adjetivación borgeana estudiada por Jaime Alazraki. "El adjetivo —afirma éste refiriéndose a la obra del argentino— no expresa cualidades que están contenidas en las cosas, sino airea, más bien, la reacción que esas cosas provocan en el personaje o en el narrador"¹³ Por el mismo camino, Arreola consigue condensar, abreviar, ser más específico con su prosa. El adjetivo así empleado condensa, en una palabra, un efecto que de otra forma hubiera requerido una digresión descriptiva, un alto en la secuencia narrativa. Se evitan el rodeo y la perífrasis conceptual, mediante el uso del término abstraedor: una vez más se logra la concisión y la brevedad buscada. Del peso de la araña del relato "La migala" podría descontarse, "con seguridad, el de la caja de madera en que la llevaba, como si fueran dos pesos totalmente diferentes: el de la madera "inocente" y el del impuro y ponzoñoso animal" (Confabulario, p. 27). Es obvio que la inocencia es una manifestación de una posición ética frente a la realidad, algo que no puede llevar a cabo la madera. En lugar de describir detalladamente esa madera, el autor presenta, a través del atributo, los sentimientos, las reacciones que aquella despierta o motiva. El lector puede completar esa descripción pormenorizada a partir de los efectos de aquel estímulo conceptual.

El protagonista de "Apuntes de un rencoroso" recibe del "mar amargo su limo corrosivo, sus esponjas de sal verde, sus duros ramos de vegetación "rencorosa" (Bestiario, p. 122). No se trata, ni en éste ni en el resto de los ejemplos, de la personificación. Lo que ha hecho el autor es trasladar metonímicamente los efectos (el rencor en este caso) producidos por una vegetación que tiende a ahogar, a anular al protagonista. "En verdad os digo" juega al revés con el mismo procedimiento estilístico. En lugar de la digresión en torno al carácter supuestamente homicida, criminal de ciertos hombres de ciencia, emplea el adjetivo "mortíferos" para describir a estos "sabios". Atribuye una característica generalmente modificadora de realidades o cosas (especialmente armas) a seres humanos. En el mismo relato, el sabio Niklaus "ha podido evaluar hasta donde se lo permite la "discreción" de la materia, la energía cuántica que dispara una pezuña de camello" (Confabulario, p. 19). Está claro que se trata nuevamente de la traslación de una cualidad del ser a la materia; ésta es afectada por las reacciones que una situación particular provoca en la mente del protagonista. Al "caballero andante" de "Teoría de Dulcinea" apenas le alcanzó el tiempo "para dictar un testamento "cavernoso", desde el fondo de su alma reseca" (Bestiario, p. 77). Este adjetivo, aplicado especialmente a la voz o a cualquier sonido sordo y bronco, se ajusta más a la atmósfera oscura, confusa y

laberíntica que rodea al personaje, que a la descripción física de un documento de tal naturaleza. "Prensado en un bloque de lodo frío —dice el narrador de "El sapo"— el sapo se sumerge en el invierno como una "lamentable crisálida" (Bestiario, p. 13). En esta ocasión, un adjetivo que generalmente modifica conductas o situaciones ahorra al autor una detallada descripción, condensando una serie de sensaciones y sentimientos. Se trata, más bien, de una figura de contigüidad que presenta el efecto por su causa: el aspecto físico y "espiritual" del sapo produce la lamentación del narrador, que a su vez la traslada como descripción de aquél. Estas formas adjetivas se acercan a los adjetivos de valoración ("adjectives of judgment"), los cuales "introducen en el texto los sentimientos del autor, los sentimientos que en el autor provoca el objeto que describe; ese juicio, pues, expresado en el adjetivo, no describe el objeto sino sus efectos emocionales"¹⁴.

Los textos siguientes también ilustran el mismo procedimiento:

Algunos caballeros de estirpe medieval no desdeñaban la ocasión de colocar a don Fulgencio un buen puyazo, desde sus engreídas y honorables alturas ("Pueblerina", Confabulario, p. 47); Y la humanidad ofrece a los ojos de Dios su lamentable tapicería, donde aparecen alteradas las líneas del diseño original ("Sinesio de Rodas", Confabulario, p. 50); En el cauce del Merdancho brillaba una nostalgia de río; Y maestro y discípulo se quedaron inmóviles, eternizados por un instantáneo recogimiento, como dos bloques erráticos bajo el crepúsculo grisáceo ("De balística",

Confabulario, p. 100); Jáuregui cayó al suelo, entre el séquito, acribillado por violentas espaldas ("Balasar Gérard", Confabulario, p. 76); Náufrago en una masa de gusanos aplastados, y con los ojos llenos de lágrimas inmundas empañó el azul purísimo del cielo ("Balada", Bestiario, p. 71); ¡Oh Maldita, acoge para siempre el grito del espíritu fugaz, en el pozo de tu carne silenciosa! ("La trampa", Bestiario, p. 65).

En ninguno de estos casos se describe objetivamente la realidad o el objeto citado, sino el efecto, la reacción que produce en la mente del narrador. El empleo del adjetivo responde, pues, al afán de transmitir de manera condensada una serie de instancias, de manifestaciones que aceleran la marcha del relato. La realidad se aleja de su base puramente física para acercarse al terreno de la abstracción, hecho que brinda al lector la oportunidad de ejercer su imaginación, enriqueciendo así la delgada textura de esta prosa.

Siempre en concordancia con su concisión y brevedad, en esta prosa, aparecen más frecuentemente ahora el símil y la metáfora. Lejos de la grandiosidad y la solemnidad de la prosa primeriza, la ágil textura comparativo-metafórica de este período apunta directamente hacia la especificidad y la condensación. Aquí la metáfora no es un adorno, un detalle de orfebre, un pasatiempo de virtuoso, como se ha repetido tantas veces sobre el lenguaje de Arreola, sino una justa y medida aplicación de los recursos del idioma. Con ellos se logra densidad conceptual arriesgando el menor número de combinaciones tropológicas. La metáfora es aquí el resultado de la búsqueda de un epíte-

to exacto, justo. No es más ornamental que el nombre dado a la realidad o a los seres. "Tratemos de ser precisos -afirma John Middleton Murray- y tendremos que ser metafóricos"¹⁵ La imagen es el recurso fundamental del escritor de primer orden; las percepciones sensoriales son necesarias para la cabal expresión del concepto, para encerrarlo, acorralarlo o limitarlo. Arreola no abusa, sin embargo, del recurso metafórico; sabe que "mientras tengamos presente que la metáfora es esencial a la precisión del lenguaje, nos veremos libres de la tendencia a abusar de ella"¹⁶.

El símil o la metáfora aparecen en el momento justo, limitando o enriqueciendo, a veces de manera simultánea la realidad. En "Eva", por ejemplo, la biblioteca especializada en literatura española de los siglos XVI y XVII, "era un dilatado arsenal enemigo, que glosaba el concepto del honor y algunas atrocidades de ese mismo jaez" (Confabulario, p. 43). En lugar de recargar este relato con una exposición detallada del carácter misógino de la literatura y la sociedad españolas, Arreola construye una penetrante imagen en la que sólo tres palabras (dilatado, arsenal y enemigo) dicen más que cualquier digresión al respecto. El protagonista de "Apuntes de un rencoroso" se golpea "la frente contra el muro de la soledad" (Bestiario, p. 121), evitándole al lector una larga explicación sobre los efectos altamente destructivos del rencor. En "La canción de Peronelle" se observa muy bien la poda arreoleana en imágenes como la siguiente: "Su cuerpo [el del

anciano Guillermo de Machaut] resentido de dolencias comenzaba a inclinarse hacia la tierra" (Bestiario, p. 109). "Sobre los escombros de mi prosa jurídica —dice el narrador de "Libertad"—, pasa de vez en cuando un tenue soplo de marselesa" (Bestiario, p. 91). Esta imagen, que contiene una alusión directa a los temas del amor, la libertad, y la fraternidad evocados por el himno nacional francés ("hijo" de la Revolución Industrial), no puede ser más clara y a la vez más compacta. "En el umbral de la vejez— [la del caballero andante de "Teoría de Dulcinea"]—, una mujer de carne y hueso puso sitio al anacoreta en su cueva" (Bestiario, p. 76). La imagen anterior le "ahorra" al lector varios capítulos de El Quijote. En la mayoría de estos relatos aparece una que otra metáfora, responsable de abreviar, de reducir la textura anecdótica, remitiendo al lector a diferentes aspectos de la cultura, o a situaciones específicas; ayudándolo así a suplir la ausencia provocada por la falta de la explicación textual o la digresión expositivo-argumental.

Los siguientes textos son ejemplos de lo que acaba de señalarse: "Una calle ancha y empedrada se da contra un testerazo, partiéndose en dos. Por allí desemboca el pueblo en sus campos de maíz" ("Corrido", Confabulario, p. 156); "V.m., que tiene molinos, sabe que no come el molinero del ruido de la cítola, sino del trigo de la tolva" ("Los alimentos terrestres", Confabulario, p. 149); "Yo no podía quitarme semejantes ideas de la cabeza. Pero un día mi

amigo el arcángel, al doblar una esquina y sin darme tiempo siquiera de saludarlo, me cogió por los cuernos y levantándome del suelo con sinceridad de atleta me hizo dar una vuelta de carnero" ("Caballero desarmado", Bestiario, p. 66); "Hembras y machos vienen y van por el salón, apostando a quién lo cruza con más contoneo. Impermeables a más no poder; ignoran la realidad del agua en que viven" ("Aves acuáticas", Bestiario, p. 38); "Cada vez que una mujer se acerca turbada y definitiva, mi cuerpo se estremece de gozo y mi alma se magnifica de horror"; "La veo abrirse y cerrarse. Rosas inermes of flores carniceras, en sus pétalos funcionan goznes de captura: párpados tiernos, suavemente aceitados de narcóticos" ("La trampa", Bestiario, p. 65). Claro que hay brillantez, lujo y virtuosismo en este juego metafórico, pero también hay propósito en ello. Nada hay aquí de gratuito, todo responde al ideal que se trazó el autor: condensar al máximo, comprimir, eliminar lo superfluo. Este juego comparativo-metafórico es producto, pues, de un acto de concentración y contracción; su propósito no tiene nada que ver con el fogonazo deslumbrante (que más que aclarar, ciega), sino con la medida especificidad a la que tiende esta prosa.

Junto a estas comparaciones directas, que funden dos elementos o más mediante un acercamiento poético, Arreola utiliza, con mucha mayor frecuencia, el símil; es decir, la comparación poética en donde los objetos comparados se acercan sin fundirse. El símil también busca la brevedad y

la concisión ejemplares, sin sacrificar el entramado conceptual de esta narrativa. "Lo sentí palpar cerca de mí —dice el protagonista de "El asesino"—. Su propósito se agitaba en él como una cuadriga furiosa" (Bestiario, p. 107). Nuevamente la imagen justa y precisa que evita el desarrollo, la digresión; en lugar de la "perífrasis conceptual", el símil que adelanta, resume y sugiere. La cólera del juez McBride de "El rinoceronte" "no sale ya a la superficie. Es como un volcán subterráneo, con Pamela sentada encima, sonriente" (Confabulario, p. 25). Aunque modesto estilísticamente, el símil arreoleano cumple muy bien sus propósitos y añade, además, una magnífica brillantez al pasaje. En el texto siguiente se combinan el juego metafórico con el símil, dando como resultado una textura narrativa extremadamente poética: "La luz cede poco a poco y el Campanile recorta en el cielo su perfil sombrío. El panorama de Florencia se oscurece lentamente, como un dibujo sobre el cual se acumulan demasiadas líneas. Una campana deja caer el comienzo de la noche" ("El discípulo", Confabulario, p. 42). El mismo impulso poético sostiene el entramado conceptual y estilístico del siguiente pasaje, extraído de uno de los textos más reveladores, quizá, del dominio arreoleano de la forma: "El joven desaparece por las desiertas calles, pero yo estoy aquí, caído en el insomnio, como sapo en lo profundo de un pozo. Me golpeo la frente contra el muro de la soledad, y distingo a lo lejos la disforme pareja inoperante. Ella navega horizontal por

un sueño espesado de narcóticos. Y él va remando a la orilla, desvelado, silencioso, con tierna cautela, como quien lleva un tesoro en una barca que hace agua" ("Apuntes de un rencoroso", Bestiario, pp. 121-122). En todos estos casos comparativos se confrontan los términos de dos conceptos, aproximándose por lo que tienen de semejantes o a pesar de las distancias conceptuales, en muchos casos más aparentes que reales. Se logra de ese modo que el lector establezca una serie de correlaciones y asociaciones mentales que le permitirán compensar la elipsis conceptual y lingüística que se ha operado en la prosa de este período.

Abundan los símiles:

Puso los versos en una cesta de frutas olorosas, y el mensaje cayó como un sol de primavera en la vida oscurecida del poeta ("La canción de Peronelle", Bestiario, p. 109); La poesía se me ofreció como un amplio y despejado camino, abierto desde mi corazón al infinito ("El condenado", Bestiario, p. 118); Leves e insidiosos pensamientos de rebeldía vuelan como mariposas nocturnas en torno de la lámpara... ("Libertad", Bestiario, p. 91); Se aburre enormemente y se queda dormido a la orilla de su charco, como un borracho junto a la copa vacía, envuelto en su capote colosal ("El hipopótamo", Bestiario, p. 33); Los que la quisieron estaban en el último suspenso, como los gallos todavía sin soltar, embebidos uno y otro en los puntos negros de sus ojos ("Corrido", Confabulario, p. 157); ... los garfios crecen, se afilan y se encorvan sin desgaste en la prisión, como los pensamientos rencorosos de un grande disminuido ("Aves de rapiña", Bestiario, p. 15); No puedo expiar mi pecado de omisión y llevo este remordimiento agudo y limpio como una hoja de puñal... ("Causa conscientiae", Bestiario, p. 49); Siempre elijo mal mis objetos amorosos y los pierdo uno tras otro, como el peón de siete damas ("El rey negro", Bestiario, p. 59).

Tanto los símiles citados anteriormente como las metáforas,

enriquecen la prosa de Arreola. El juego posicional y conceptual llevado a cabo en el interior del sintagma, hace aparecer nuevo el término empleado, novedad producida por el inusitado efecto logrado con este juego. Metáfora y símil sirven ahora al propósito abstraedor de todo recurso estilístico. Cuando aparecen, el texto llama la atención del lector.

El lenguaje de la prosa arreoleana también sigue el mismo sendero de las formas tropológicas y los demás recursos técnicos y estilísticos: comprimir, abreviar, condensar. Ya se ha dicho, en repetidas ocasiones, que Arreola emplea un español "standard", expurgado de todo lo típico y lo tópico, entendido y utilizado por cualquier persona educada de habla hispana. Lo anterior, cierto casi totalmente para lo que se refiere a su primera etapa, no puede aplicarse sin reservas de ninguna clase a este segundo período. Ciertos regionalismos y uno que otro mexicanismo, algunas formas coloquiales y, sobre todo, muchos tecnicismos tienden a dificultar la lectura de esta prosa, a pesar de que este no sea el propósito del autor. Para librarse de la abundancia de palabras que encubren a veces la escasez de ideas, Arreola practica el logocidio, emplea la elipsis, "aspiradora que absorbe residuos y paja, excrecencias superfluas, y mata zánganos, palabras que están en la oración como gente que no trabaja"¹⁷ La elipsis lingüística y conceptual evita la explicación, el rodeo, la exposición, pero exige mucho del lector, dificultando el proceso de

lectura. El vocabulario rebuscado sigue esa misma trayectoria; evita la abundancia, pero complica un tanto el desarrollo "natural" de esa prosa. Una vez trascendido este obstáculo, su prosa se alza sobre sí misma y aparece, ante los ojos positivamente sorprendidos del lector, la extraordinaria concisión, la permanente precisión, la metódica y fructífera lucha contra la "hojarasca" lingüística.

En "El cuervero" y "Corrido", relatos en los cuales Arreola intenta recrear el habla campesina, se utilizan el regionalismo y el coloquialismo para transmitir el lado provinciano, campesino e inculto de la atmósfera en la cual se mueven sus personajes. Se registran formas de la lengua campesina como: "ayjo" por hijo, "jíncales" por híncales, "costié" por costee, "ai" por ahí, "pusistes" por pusiste, "méndigo" por mendigo, "pos" por pues, "tray" por trae. Los mexicanismos no se hacen esperar y surgen de inmediato en la prosa de estos relatos: abundante uso de formas diminutivas ("milipita", "tantita", "caladita", "lastimadito", "ombliguito"; "jilotes" por mazorcas, "tepaches" (bebida que se fabrica con "pulque" -bebida espirituosa que se saca de la fermentación del aguamiel, agave, etc.- y agua de piña), "cueteros" por borrachos, "banqueta" por acera, "sarape" por manta o bufanda. La imitación del habla campesina y el regionalismo convierten estos textos en ejemplos únicos dentro de la cuentística arreoleana. En estos mismos relatos ("El cuervero" y "Corrido") se emplea también el coloquialismo, aunque no es algo exclusivo de estos textos. De ellos

se han extraído los siguientes ejemplos:

Se echan de ver desde lejos ; para que queden bien muertas ; pegarles un balazo en la mera cabeza ; A ver Tonino, échate uno de a quinto, pero cárgale la mano que ya me anda ; Y ni un ai te va, ni un ai te viene ; Los dos eran buenos, y los dos se dieron en la madre"; ...preguntó que si también al otro se lo había llevado la tiznada .

Arreola usa en varias ocasiones el carácter rectilíneo del coloquialismo: es una lengua que todo el mundo entiende, hecho que le ahorra explicaciones mayores. Combinado con el refrán, añade también cierta sensación de oralidad a esta prosa, algo que complace al autor. En "El rinoceronte" de 1949, el juez McBride, buscando a otra Elinor, "fue a dar con la horma de su zapato". "Hay que cerrar los ojos -dice el narrador de "En verdad os digo"- y abrir la bolsa con amplitud". Veáanse también los siguientes textos:

Al final, me hallé en un callejón sin salida ("Autrui". Bestiario, p. 111); En el último desván del universo, dicen las malas lenguas, Papini entrevistó a nuestros primeros padres. Adán y Eva, que están todavía en carne y hueso... ("El último deseo", Bestiario, p. 92); ... me confesó sinceramente, así entre nos, que se había divertido como loca ("Cocktail Party", Bestiario, p. 64).

Todas estas formas coloquiales, por su mismo "sabor" colectivo, explicitan una serie de ideas y conceptos que hubiesen necesitado una explicación más detallada.

Igual sucede con el vocabulario empleado en relatos cuya idea central gira en torno a una rama específica del saber o la cultura. Los siguientes son sólo algunos

ejemplos en los que el autor se ahorra una digresión explicativa; en su lugar emplea el tecnicismo: de la biología (microscópico infusorio, palpos); música (rondel, rabel); del arte (crestería); ciencia física (energía cuántica); psicología (alienista); metalúrgica (osmio, molibdeno); tauromaquia (Toda la estructura lingüística y conceptual de "Pueblerina" se sostiene a base del juego con la lengua de los toreros. Allí se registran sustantivos como agujas, puntas, divisa, esguince, Miura, burladero, banderilla, galleos, verónicas, faroles, arrastre; adjetivos como pastueño, brava (fiesta), feroz (bestia), soberbio (ejemplar); adverbios como respingado, embistiendo, trotando (a la querencia); y verbos como empitonar, arremeter, embestir, achuchar, acompañar (en el arrastre). Todos estos términos están usados con una doble intención que se enriquece por su sencillo acercamiento al mundo de los toros de lidia. En "De balística" hay un párrafo que habla por sí solo acerca del manejo del léxico que lleva a cabo su autor:

Y usted y... ¿pueden decirme acaso cuál es la diferencia que hay entre una balista y una catapulta? ¿Y entre una fundíbula, una doríbola y una palintona?... Aquí tiene usted estos títulos para un mismo aparato: petróbola, litóbola, pedrera o petraria (Confabulario, p. 92).

Las ciencias náuticas proveen los siguientes: cuadernos de bitácora, brújulas, sismógrafos, imanes, copios y teles. Del ajedrez provienen torre, alfil, caballo, base, jaque, rey y peón:

Antes de que me hagan la última jugada —declara el protagonista de "El rey negro"— decido inclinar mi rey. Pero me tiemblan las manos y lo derribo del tablero. Gentilmente, mi joven adversario lo recoge del suelo, lo pone en su lugar y me mata en una torre, con el alfil (Bestiario, p. 60).

En este relato, el empleo del vocabulario es, simple y llanamente, justo y preciso; crece y se agiganta si se conoce la trama del cuento.

Arreola también parodia diferentes lenguajes y tonos, ahorrándose así la "ambientación" de muchas de sus piezas. En "Interview" y "Flash" juega con el lenguaje periodístico ("Finalmente, a los lectores les gustaría saber en qué trabaja usted por ahora"; "Por último, ¿podría cedernos una fotografía suya? ("Interview", Bestiario, pp. 103 y 104, respectivamente). "En verdad os digo" y "Anuncio" parodian el lenguaje empleado por la propaganda comercial. Términos o frases como las siguientes ilustran el procedimiento:

personas interesadas ; inscribir su nombre en la lista de patrocinadores ; costear ; como puede verse ; natural expectación y ansiedad ; agotadoras inversiones ("En verdad os digo"); Ahora nos dirigimos a usted... ; Le proponemos la mujer... ; ...está hecha de materiales sintéticos ; Tenemos listas... ; ...fabricamos modelos especiales... ; Si usted quiere y dispone de recursos suficientes... ("Anuncio").

La predilección por un vocabulario escogido, rebuscado, coloca algunos momentos de esta prosa fuera del alcance del lector medio. Pero el esfuerzo lexicográfico arreoleano da al final buenos resultados: en la mayoría de los casos, el término que sustituye al de todos conocido, es

más preciso y más justo; creador, además, de la atmósfera necesaria para el goce del relato. Existe, pues, un uso especial del vocabulario de la lengua española, que además de lograr la especificidad que busca esta prosa añade ciertos efectos nuevos de orden semántico y rítmico: dietritus (residuo de la desgregación de un cuerpo), prorrata (porción igual), edad provecta (madurez, estar entrado en años), gis (yeso, tiza), precautoria (preventiva), gajes (salario, retribución), inmundicia (desperdicio), unciales (mayúsculas de una pulgada usadas de los siglos IV al VIII de la Era Cristiana), espe-lunca (cueva, gruta), señuelo (cebo, incentivo, aliciente), piélagos (océano, mar), dédalo (laberinto), bragas (calzón, calza).

Lejos esta vez del tono solemne y grandilocuente que caracteriza gran parte de su prosa, Arreola se mueve muy cómodamente con el disfemismo que había ensayado ya en "El fraude". La parodia, la ironía y la sátira impregnan una narrativa que se distingue por su manifiesto anhelo de irritar al lector, de violentar sus defensas, moviendo las fibras más profundas de su espíritu. Importa ahora crear situaciones e imágenes chocantes, violentas, motivadas por la necesidad expresa de arremeter contra la pedantería y las "buenas costumbres". En esta cuentística, la humanidad es

un prójimo desmerecido y chancletas... maloliente, vestido de miseria y jaspeado de mugre... esperpento de butifarra que a nombre de la humanidad te entrega su credencial de gelatina, la mano de pescado muerto, mientras te confronta su mirada de perro... porcino gallináceo, que trota gozoso a los crasos paraísos de la posesión animal... prójima que de pronto se transforma a tu lado, y con pijama de vaca se pone a ruminar interminablemente los bolos pastosos de la rutina doméstica ("Prólogo", Bestiario, p. 9)

Esta imagen paródica y caricatural podría bastar por sí sola para demostrar el carácter desmitificador, "disfemista" de esta prosa. Pero el juego disfemista no termina ahí, sino que se refuerza esta visión en un gran número de textos de este período. La mujer, por ejemplo, es la ballena que se tragó a Jonás, una migala atroz; un animal amaestrado, cuyas destrezas se reducen "a caminar en posición erecta, a salvar algunos obstáculos de papel y a resolver cuestiones de aritmética elemental" ("Una mujer amaestrada", Confabulario, p. 101). En otro lugar es una tórtola que, cumpliendo con la íntima ley de su gravedad, cae en la piara, se engancha en los cuernos, entra por el hocico empedrado de colmillos, yace en los lomos calientes y desnudos, se espeta en el asador del cocinero indecente y se trufa "de anécdotas para el regocijo de los bergantes y el usufructo de los follones" ("Balada", Bestiario, p. 71). El cornudo es una criatura repugnante, payaso insoportable. En "Pueblerina" se trata de un soberbio ejemplar de rizado testuz y espléndidas agujas. El marido es algo así como un rinoceronte que "ataca de frente, pero no puede volverse con rapidez" ("El rinoceronte" de 1949, Confabulario,

p. 24). Hay dos tipos de enamorados. Los viejos cabalgados o ilusionados por la farsa de un beso interrumpido por una hoja de avellano, o amantes del "goce manual de la lectura". Estos se autocongratulan eficazmente cada vez que un caballero andante embiste "a fondo uno de esos vagos fantasmas femeninos, hechos de virtudes y faldas superpuestas, que aguardan al héroe después de cuatrocientas páginas de patrañas, embustes y despropósitos" ("Teoría de Dulcinea", Bestiario, p. 76). Los jóvenes, por su lado, permanecen eternamente en la orilla, narcisos repulsivos que contemplan su "alma en el fondo de un pozo" ("Gravitación", Bestiario, p. 82), o se rascan la sarna cerca "de este muro cuya frescura socavo lentamente" ("Homenaje a Otto Weininger", Bestiario, p. 61), ciegos por la pitaña. Para cerrar con broche de oro, el matrimonio es "un apasionado ejercicio de neuróticos, un increíble pasatiempo de masoquistas... un molino prehistórico en el que dos piedras ruejas se muelen a sí mismas, interminablemente, hasta la muerte" ("In memoriam", Confabulario, p. 72).

El artista es un discípulo resentido, retratado con "ridículo bonete y con aire de un campesino recién llegado de San Sepolcro" ("El discípulo", Confabulario, p. 40); o un muerto cuyo "ataúd está ya bastante deteriorado. La humedad, la carcoma y la envidia lo destruyen, mientras yo repaso y niego la grandeza de un poeta que me amenaza inmortal" ("El condenado", Bestiario, p. 119). Los hombres

son perseguidores perseguidos, asesinos, monos que, atados a una dependencia invisible, "danzamos al son que nos tocan" ("Los monos", Bestiario, p. 42). Son también halcones, águilas o buitres que "repasan como frailes silenciosos su libro de horas aburridas, mientras la rutina de cada día miserable les puebla el escenario de deyecciones y de vísceras blandas: triste manjar para sus picos desgarradores" ("Aves de rapiña", Bestiario, p. 15). Son, en fin, una bomba de tiempo a punto de explotar, sostenes de una sociedad caracterizada por la inepticia, la mediocridad y el totalitarismo: sociedad que sólo piensa en que un día sus miembros "se entreguen plenamente al azar, en manos de una empresa omnipotente, y que ya no les importe saber a dónde van ni de dónde vienen" ("El guardaguajás", Confabulario, pp. 37-38). La conciencia religiosa de dicha sociedad está viciada por las arbitrariedades de unos Padres de la Iglesia dedicados sólo al culto maníático de los ángeles o a vaciar el cielo de éstos. No podía esperarse más; son los descendientes de un Adán y una Eva que "están todavía en carne y hueso", aunque "han envejecido prodigiosamente y no se acuerdan de nada" ("El último deseo", Bestiario, p. 92). El disfemismo, la violencia y la falta de respeto llegan a su máxima expresión en "De L'Osservatore", texto en el que se suplica a la persona que encuentre las llaves de San Pedro, "tenga la bondad de devolverlas inmediatamente al Papa reinante..." (Bestiario, p. 89). Todo el entramado ima-

ginativo-disfemista tiene el propósito de ridiculizar, parodiar, violentar al hombre y las instituciones creadas por éste. Trata de galvanizar al lector, arrancándole " a la fuerza los mitos sagrados que como narcóticos lo están tranquilizando"¹⁸ La pluma disfemista del autor "no deja nada en pie, no deja "títere con cabeza". Caen el amor, la religión, la política, la psicología, los cimientos de la sociedad. Toda verdad resulta ser un error colectivo"¹⁹ En tal sentido, estas piezas disfemistas arreoleanas se acercan muchísimo a los "artefactos" parrianos. Como el hombre y la sociedad que las inspiran, son una bomba a punto de explotar. Como los artefactos parrianos, las imágenes disfemistas arreoleanas "van al grano", presentan en toda su desnudez una sociedad criticada, ridiculizada hasta la saciedad. Son juegos ingeniosos que tienden a suscitar, mediante la paradoja y la irreverencia, la risa, la autocrítica, la conciencia y la autorreflexión del lector. Articulan, como el coro de la poesía parriana, un violento ataque a las instituciones, tradiciones y creencias, "mediante las cuales el hombre "danzarín al borde del abismo"... se defiende del caos absurdo que vislumbra allí..."²⁰

La armonía, "terreno en que fraternizan clásicos, románticos y barrocos, en que se dan la mano Garcilaso Góngora, Boileau, Hugo y Verlaine"²¹ es otra de las virtudes de la prosa arreoleana.

El arte literario —afirma el propio Arreola— se reduce a la ordenación de las palabras. Las palabras bien acomodadas crean nuevas obligaciones y producen una significación mayor de la que tienen aisladamente si pudiéramos tomarlas como entidades de significación y sumarlas. De allí que palabras vulgares, totalmente desgastadas por el uso, vuelven a relucir como nuevas: la vecindad de otras palabras, mediante un proceso de suma y resta, les devuelve su significación original o les hace decir o apuntar lo indecible.²

Arreola aprovecha, pues, el doble valor de la palabra —su contenido semántico y fonético— para crear una prosa engalanada por la sonoridad, la armonía, el ritmo. "Yo empiezo a escribir —continúa diciendo Arreola— siguiendo, más que una idea, un ritmo, un ritmo verbal, una especie de melodía. Cuando yo hallo una frase melódica, le puedo asegurar que escribo un texto... tengo una sensación y la voy acorralando con palabras".²³ Aquí no se trata, claro está, de una prosa ritmada, pulsátil, producto híbrido, hermafrodita, que no es prosa ni es verso, sino de una especie de equilibrio, de balanceo dentro de la cláusula, del párrafo y de la totalidad del texto. La preocupación rítmica comienza con la cláusula misma, lugar en donde se producen las continuas aliteraciones de esta prosa. Obsérvese, por ejemplo, el equilibrio establecido entre cierta asperidad asociada con la /t/ y la suavidad de la /s/ en este pasaje: "La única diferencia sería en que tropieza el profesor Niklaus es la carencia de una planta atómica propia. Tales instalaciones, extensas como ciudades, son increíblemente caras. Pero un comité especial se ocupa ya en solventar el problema económico mediante una colecta universal"

("En verdad os digo", Confabulario, p. 19). En el próximo texto se establece una relación entre el sonido gutural y la fatiga, la asperidad de la /t/ y la tensión, y la suavidad de la /s/, primer paso hacia la contemplación: "El forastero llegó sin aliento a la estación desierta. Su gran valija, que nadie quiso cargar, le había fatigado en extremo. Se enjugó el rostro con su pañuelo, y con la mano en visera miró los rieles que se perdían en el horizonte. Desalentado y pensativo consultó su reloj: la hora justa en que el tren debía partir" ("El guardagujas", Confabulario, p. 30). El primer párrafo de "El avestruz" reúne la /g/, la /k/, la /p/, la /r/, la /s/ y la /t/ en armoniosa melodía que, sin embargo, contrasta con la aspereza conceptual del texto: "A grito pelado, como un tubo de órgano profano, el cuello del avestruz proclama a los cuatro vientos la desnudez radical de la carne ataviada. (Carente de espíritu a más no poder, emprende luego con todo su cuerpo una serie de variaciones procaces sobre el tema del pudor y la desvergüenza)" (Bestiario, p. 17). El /r/ al comienzo del relato "Homenaje a Otto Weininger" ayuda a crear la sensación de la rascadura y la sarna que sufre el protagonista del cuento: "Al rayo del sol, la sarna es insoportable. Me quedaré aquí en la sombra, al pie de este muro que amenaza derrumbarse". La idea se completa de manera muy clara al final: "Y me quedo siempre aquí, roñoso. Con mi limo de lija. Al pie de este muro cuya frescura socavo lentamente. Rascándome, rascándome..." (Bestiario, p. 61).

Para conseguir el ritmo dentro del período o la oración, Arreola añade la repetición de estructuras sintácticas. Su prosa está llena de ellas:

Mareado de verónicas, faroles y revoleras, abrumado con desplantes, muletazos y pases de castigo, don Fulgencio llegó a la hora de la verdad lleno de resabios y peligrosos derrotes, convertido en una bestia feroz ("Pueblerina", Confabulario, p. 47); Mientras los habitantes de Segida firmaban su derrota, las cuerdas se rompieron, estallaron los arcos de madera, y el brazo poderoso que debía lanzar la descomunal pedrada, quedó en tierra exánime, desgajado, soltando el canto de su puño... ("De balística", Confabulario, p. 94); Adán vivía feliz dentro de Eva en un entrañable paraíso. Presa como una semilla en la dulce sustancia de la fruta, eficaz como una glándula de secreción interna, adormilado como una crisálida en el capullo de seda, profundamente replegados las alas del espíritu ("Tú y yo", Bestiario, p. 72); La boca, las fosas nasales, la cara interna de los párpados y las demás regiones mucosas, están hechas con suavísima esponja, saturada con sustancias nutritivas y estuosas, de viscosidad variable y con diferentes índices afrodisiacos y vitamínicos, extraídos de algas y plantas medicinales ("Anuncio", Confabulario, p. 83); Yo soy el tenebroso, el viudo, el inconsolable que sacrificó su última torre para llevar un peón femenino hasta la séptima línea, frente al alfil y el caballo de las blancas ("El rey negro", Bestiario, p. 58).

Estas repeticiones sirven para apuntalar la estructura general del párrafo y llevan directamente a las formas paralelísticas. Como en la primera época, en ésta se hallan buenos ejemplos:

En la perseguía a través de la biblioteca... Ella se escapaba hablando de los derechos de la mujer... El trataba de justificarse por medio de una rápida y fragmentaria alabanza personal... ("Eva", Confabulario, p. 43); Lo sentí palpar... Lo vi llevarse... Quedó desfalleciente... ("El asesino", Bestiario, p. 107); Pero sigo creyendo en la belleza. No seré un gran pintor... No seré un gran pintor... Pero sigo creyendo en la belleza ("El discípulo", Confabulario, p. 41); Ir a matar al príncipe de Orange. Ir a matarlo...

Ir a pie, solo, sin recursos... ("Baltasar Gérard", Confabulario, p. 75); Como todos los dichosos, Adán abominó de su gloria y se puso a buscar por todas las partes la salida. Nadó... se abrió... y cortó el blando cordón de su alianza primitiva ("Tú y yo", Bestiario, p. 72); Hechos a propósito para solventar la antigua paradoja, son a un tiempo Aquiles y la tortuga, el arco y la flecha: corren sin alcanzarse; se paran y algo queda siempre fuera de ellos galopando ("Cérvidos", Bestiario, p. 35); De vez en cuando abandono mi soledad hombruna, paseo vagamente por las ruinas del Imperio y acaricio en sueños las estatuas rotas... ("La noticia", Bestiario, p. 55).

La prosa continúa su viaje rítmico. Esta vez recurre a procedimientos ensayados también en la primera etapa: el suspenso léxico, la reticencia y el paréntesis:

Tanto la suspensión propiamente dicha, como la reticencia o insinuación -afirma Raúl H. Castagnino- están relacionadas con la presencia melódica del lenguaje, con los matices cálidos y coloridos con que se impregna la expresión al cargarse o descargarse de intenciones ²⁴

Ambos procedimientos crean ciertos espacios, ciertos silencios necesarios, pausas que ayudan a la "respiración" de la frase. Esta especie de freno fonético y conceptual enriquece la sonoridad del texto, llamando la atención sobre lo que se ha dicho antes y después de aquél. Sirven, además, al propósito de economía verbal; el lector debe, como en ocasiones anteriores, estar listo para suplir lo que ha sido omitido. El suspenso léxico y la reticencia aparecen en distintos relatos, desde 1949 ("Interview") hasta 1966 ("El rey negro"), pasando por "El guardagujas" (1951), "De balística" (1952) y "Post Scriptum" (1960), para sólo mencionar algunos.

El paréntesis usado en "Hizo el bien mientras vivió" y

abandonado inmediatamente, reaparece con enorme brío. En esta prosa señala un grado de separación bastante marcado entre la contextura del relato y el material entre paréntesis. Dicho grado de separación no elimina, claro está, la existencia de la información entre paréntesis, pues ésta ha sido colocada allí con toda intención. Rellena ciertos vacíos conceptuales (muy lógicos si se atiende a la condensación de esta prosa); provee las coordenadas de cierto tipo de juego (irónico, paródico, ideológico); sirve al contrapunto conceptual y fonético, al ritmo. Es un procedimiento que tiende a dar la ilusión de la ausencia, cuando verdaderamente el material provisto reviste una importancia capital en la mayoría de los casos. En "Mabónides" se coloca entre paréntesis una especie de minicuento cuya interrupción, más aparente que real, no dificulta el desarrollo del relato principal, y airea, además, algunas zonas scuras. A veces se trata de la inclusión de una frase irónica (En "En verdad os digo", por ejemplo, se halla una de éstas: "Cuenta ya con la simpatía y el apoyo moral (todavía no confirmado oficialmente) de la Liga Interplanetaria que preside en Londres el eminente Olaf Stapledon" (Confabulario, p. 21). En ocasiones se lanza una imagen disfemista, después de un trozo de prosa seca, expositiva: "(A estas horas, en la soledad de su cuarto, la viuda gira impávidas aristas radiales sobre el recuerdo impalpable del pulverizado varón)" ("In memoriam", Confabulario, pp. 72-73). Varias veces se quiere

hacer creer al lector que el narrador se ruboriza por lo que debe decir, razón por la cual aparece entre paréntesis: "(Cargados con armadura excesiva, los rinocerontes en celo se entregan en el claro del bosque a un torneo desprovisto de gracia y destreza, en el que sólo cuenta la calidad medieval del encontonazo)" ("El rinoceronte", Bestiario, p. 11). Hay algunos paréntesis que funcionan como una especie de epílogo o apéndice, donde la ironía, el juego con las ideas y la parodia se dan la mano:

("El "homo sapiens" se fue a la universidad alemana para redactar el célebre tratado sobre la inteligencia de los antropoides, que le dio fama y fortuna, mientras Momo se quedaba para siempre en Tetuán, gozando de una pensión vitalicia de frutas al alcance de la mano") ("Los monos", Bestiario, p. 43).

El paréntesis de "El oso" mueve inmediatamente a la risa y a la reflexión posterior en torno a la capacidad de su autor para sacar partido de la situación aparentemente más nimia: "Quienes han encontrado un oso en el bosque saben que al vernos se pone de pie, con ademán de reconocimiento y saludo. (El resto de la entrevista depende exclusivamente de nosotros.)" (Bestiario, p. 23). Aparece a modo de apretada cláusula en el pseudo-aviso comercial:

(Hasta ahora, nos hemos reservado bajo patente el derecho de adaptar las glándulas mamarias como redomas de licor) ; (Aunque sumisas, las Plastisex son sumamente vigorosas, ya que están equipadas con un motor eléctrico de medio caballo de fuerza.) ("Anuncio", Confabulario, pp. 83 y 84, respectivamente).

Finalmente, el paréntesis disfraza información valiosí-

sima bajo el aspecto de simple frase solitaria, producto exclusivo del soliloquio:

He pasado mi vida entre las nubes y amo todavía las criaturas que se defienden y huyen. (Guardo en la memoria el fantasma de una paloma inalcanzable que palpita para mí.) Hacia ella sigo volando, cada vez con menos brío. De noche, cavilo entre la rapiña y la ternura de un paisaje de rocas vacías ("De cetrería", Bestiario, p. 57).

Se ha citado el pasaje totalmente para que se aprecie la importancia del material entre paréntesis.

Profundamente enamorado de los valores eufónicos de ciertas combinaciones sintácticas, Arreola aprovecha también el ablativo absoluto, muy frecuente en la primera época. Las cláusulas o construcciones absolutas están allí para sostener el tempo largo del ritmo. Sirven también como elementos de economía expresiva por el ahorro del verbo en forma personal y la reducción del rodeo verbal que ello supone. Las frases absolutas aparecen casi siempre que el ritmo inicia su viaje "intensivo-tensivo-distensivo". Añadido a estas construcciones absolutas y con la misma función rítmica y condensadora que ellas, se presenta el gerundio. Arreola utiliza tres tipos distintos de estructuras formadas a base del gerundio, pero abundan las frases en que el gerundio funciona como adverbio y aquéllas en que se refiere al sujeto, explicándolo. Como la cláusula absoluta, evita el verbo en forma personal. Es, como aquélla, una cláusula subordinada; razón por la cual no rompe abruptamente con la estructura básica del período.

A continuación algunos textos que ilustran el procedimiento:

Volviendo definitivamente la espalda a los acontecimientos, sólo se dedicaba a relatarlos sobre piedra o sobre arcilla ("Nabónides", Confabulario, p. 65); ¡Somos aquí tan felices! Suspira. Luego, buscando mis ojos: Tú vendrás con nosotros, a dondequiera que vayamos ("El faro", Confabulario, p. 69); del espectáculo de su felicidad bochornosa, he caído de nuevo en la soledad ("Apuntes de un rencoroso", Confabulario, p. 120); Abrumado y sin salida, haciendo un total acopio de energía, me propuse acabar con mi prestigio de narrador ("Parturient montes", Confabulario, p. 15).

El último ejemplo, si bien no es único, combina el ablativo absoluto con el gerundio en un mismo período, acercándose a la acumulación.

Muy frecuentemente, la prosa de esta segunda etapa reúne varios procedimientos tropológicos y morfosintácticos en un mismo pasaje o texto, creando una suerte de tensión acumulativa, tremendamente cercana a lo que Michael Riffaterre llama "convergencia". Se trata, en términos generales, de

acumulación en un punto determinado de varios procedimientos estilísticos independientes. Solo, cada uno de ellos sería expresivo en sí mismo. Reunidos, cada procedimiento estilístico añade su expresividad a la de los demás. En general, los efectos de tales procedimientos estilísticos convergen, en subrayado particularmente impresionante ¿?

El siguiente pasaje ilustra parte de dicho procedimiento:

Cuando yo estaba más embelesado, el maestro interrumpió su trabajo y comenzó a reír de manera extraña. "Hemos acabado con la belleza", dijo. "Ya no queda sino esta infame caricatura". Sin comprender, yo seguía contemplando aquel rostro espléndido y sin secretos. De pronto, el maestro rompió en dos el dibujo y arrojó los pedazos al fuego de la chimenea.

Quedé inmóvil de estupor. Y entonces él hizo algo que nunca podré olvidar ni perdonar. De ordinario tan silencioso, echó a reír con una risa odiosa, frenética. '¡Anda, pronto, salva a tu señora del fuego!' Y me tomó la mano derecha y revolvió con ella las frágiles cenizas de la hoja de cartón. Vi por última vez sonreír el rostro de Gioia entre las llamas ("El discípulo", Confabulario, p. 41).

El diálogo indirecto del relato (uno de los pocos textos en que se utiliza) provee un carácter eminentemente dramático; realidad que se acentúa mediante el uso del polisíndeton, el cual da la sensación de movimiento perpetuo. Este se refuerza con el empleo del pretérito indefinido y el imperfecto, los cuales sugieren, aunque sea teóricamente, la idea de traslación temporal. El carácter obsesivo del texto se refuerza a través de la repetición de estructuras sintácticas, las cuales a su vez conducen a las formas paralelísticas presentes en el párrafo. Todos estos procedimientos reunidos ("convergencia") confieren un ritmo especial, particular, a la prosa de Arreola.

La aliteración, la repetición, el paralelismo, el símil y la metáfora se unen en el texto siguiente, consiguiendo ritmo, belleza estilística y la atención (no menos importante) del lector:

Quando me despedí, les costaba trabajo disimular su prisa: temblando en espera de la soledad henchida. Los dos me sacaron a empujones de su erróneo paraíso, como a un huésped incorrecto. Pero yo vuelvo siempre allí, arrastrándome. Y cuando adivine el primer gesto de hastío, el primer cansancio y la primera tristeza, me pondré en pie y echaré a reír. Sacudiré de mis hombros la carga insoportable de la felicidad ajena ("Apuntes de un rencoroso", Bestiario, p. 120).

El ritmo de sobresaltos, que en ocasiones caracteriza varios textos arreoleanos, se pone de manifiesto en el siguiente texto, que reúne aliteraciones, paralelismos la frase entrecortada y el símil:

Yo conozco las reglas del juego, y en el fondo no me gusta defraudar a nadie con una salida de prestidigitador. Bruscamente me olvido de todo. De lo que aprendí en la escuela y de lo que leí en los libros. Mi mente está en blanco. De buena fe y a mano limpia, me pongo a perseguir al ratón. Por primera vez se produce un silencio respetuoso. Apenas si algunos asistentes participan en voz baja a los recién llegados, ciertos antecedentes del drama. Yo estoy realmente en trance y me busco por todas partes el desenlace, como un hombre que ha perdido la razón ("Parturient montes", Confabulario, p. 16).

"Metamorfosis" contiene un párrafo ejemplo perfecto del ritmo al que se ha aludido anteriormente, y en el que se combinan, de manera especial, la aliteración, el ablativo absoluto, el gerundio, el paralelismo y la metáfora:

Deslumbrado por su fulgor instantáneo (luego disperso en la superficie grasienta de la comida casera), el hombre abandonó su rutina alimenticia y se puso inmediatamente a restaurar el prodigio. Con paciencia maniática, recogió una por una las escamas de aquel tejado infinitesimal, reconstruyó de memoria el dibujo de las alas superiores e inferiores, devolviendo su gracia primitiva a las antenas y a las patitas, vaciando y rellenando el abdomen hasta conseguir la cintura de avispa que lo separa del tórax, eliminando cuidadosamente en cada partícula preciosa los más ínfimos residuos de manteca, desdoro y humedad ("Metamorfosis", Bestiario, p. 62).

La acumulación o convergencia, que "representa un ejemplo de conciencia extrema de la utilización del lenguaje y es sin duda la forma estilística más completa,"²⁶ da como resultado combinaciones mucho más ricas y variadas que las logradas por la prosa de la primera etapa. La

convergencia aparece casi siempre en las tiradas rítmicas "intensivo-tensiva-distensivas", muy frecuentes también durante este período. A continuación sólo seis ejemplos de unos treinta estudiados: la "intensivo-tensiva-distensiva" y la "tensivo-distensiva-tensiva" ("Pero sobre todo, me gusta imaginar al rinoceronte en pantuflas, con el gran cuerpo informe bajo la bata, llamando en altas horas de la noche, tímido y persistente, ante una puerta obstinada" (Confabulario, p. 26). Si se observa el pasaje de conjunto, se aprecia la función "intensiva" (el proceso rítmico y conceptual ha salido de su estado de "reposo" y se apresta a desarrollar su viaje "tensivo-distensivo") de la primera frase ("Pero sobre todo"). La segunda cláusula sugiere cierta tensión conceptual que desaparece en la tercera ("con el gran cuerpo informe bajo la bata,"). El hilo del pensamiento continúa su curso, aportándole un rasgo tensivo a la cuarta cláusula ("llamando en altas horas de la noche,"), "descansando" un poco en la quinta ("tímido y persistente"). El conflicto no queda resuelto al final del pasaje; razón por la cual, el lector es contagiado por la angustia y la tensión de un personaje suplicante "ante una puerta obstinada".

La fórmula intensivo-distensiva-tensiva se da en el siguiente texto de "El prodigioso miligramo": "Olvidando sus costumbres, tradicionalmente prácticas y utilitarias, se entregan en todas partes a una desenfrenada búsqueda de miligramos" (Confabulario, p. 64). El ritmo tensivo-

distensivo aparece en pasajes de "El avestruz" y "Cérvidos"; este último reúne dos tiradas tensivo-distensivas:

Destartalado, sensual y arrogante, el avestruz representa el mejor fracaso del garbo, moviéndose siempre con descaro, en una apetitosa danza macabra; Hechoa a propósito para solventar la antigua paradoja, son a un tiempo Aquiles y la tortuga, el arco y la flecha: corren sin alcanzarse; se paran y algo queda siempre fuera de ellos galopando (Bestiario, pp. 17 y 35 respectivamente).

De la combinación distensivo-tensiva son ejemplos los siguientes textos de "El rinoceronte" (1959) y "Telemaquia": "Vencido por una virgen prudente, el rinoceronte carnal se transfigura, abandona su empuje y se agacela, se acierva y se arrodilla"; "Porque yo también soy dos: el que pega y el que recibe las bofetadas" (Bestiario, pp. 12 y 87 respectivamente). En general, el ritmo de esta época, como el de la primera, se caracteriza por el tempo largo o la prolongada cadencia. Pero no faltan, sin embargo, los momentos en que el tempo se abrevia, se acorta, se dramatiza un poco; surge una especie de contrapunto, de ir y venir, entre un período y otro. Esta variedad, que también capta la atención del lector, es otro logro estilístico de la obra de Arreola.

C- PALINDROMA (1971)

Palindroma es una colección de relatos y textos varios, a los cuales se une una "Farsa de circo en un acto" titulada "Tercera llamada ;Tercera llamada! o empezamos sin usted". Este nuevo intento teatral (Arreola había publicado en 1954 "La hora de todos: Juguete cómico en un acto") podría muy

bien ser el blanco de la crítica de Joaquín Mortiz, editor de la colección: "La mitad de las piezas que componen este libro -dice en la solapa frontal- puede ser objetada. La otra mitad no". Para los fines de esta investigación, la "Farsa de circo en un acto" queda descartada, debido a que sólo se ocupa de la narrativa. El resto de la colección (62 cuartillas) se compone de una serie de textos que no logran superar en manera alguna la obra anterior de Arreola; algunos ni siquiera pueden sostenerse frente a los mejores momentos de la segunda época.

Repitiendo temas tratados ampliamente en la segunda etapa, Arreola vuelve sobre la figura de la mujer. "Tres días y un cenicero", relato que abre la colección, se lanza, jugando con el sueño, la leyenda y la anécdota, en pos del fantasma de una mujer-estatua, la cual disturba la mente afiebrada y enfermiza de otro de los soñadores arreoleanos. Con toda intención, el autor confunde objeto y sujeto, creando una suerte de rompecabezas torturante. La imagen de la mujer como un ser frío, rocoso, distante, muy parecida a la que describe en "In memoriam", informa la atmósfera misógina de "Para entrar al jardín", relato que a su vez amplía la especie de receta casera dada en "Dama de pensamientos". En el relato de Palíndroma, la mujer, cadáver espiritual en la obra de Arreola, debe sufrir, además, la muerte física, tantas veces sugerida anteriormente:

Tome en sus brazos a la mujer amada -dice el narrador del relato- y extiéndala con un rodillo sobre la cama, después de amasarla perfectamente con besos y caricias. No deje parte alguna sin humedecer, palpar ni olfate-

ar... Incorpórese con ella cuando esté a punto de caramelo, cuidando de no empalagarse. En el momento supremo, apriétele el pescuezo con las dos manos y toda la energía restante.²⁷

El relato, el cual no se detiene aquí, estructura toda una macabra "receta", cuyo fin es convertir a la mujer "amada" en escalón de entrada a un jardín. Allí reposará "la crisálida en su capullo eterno que ya no podrá volar mas que en su memoria [la del protagonista], si usted puede permitirse ese lujo" (Palindroma, p. 41).

La diatriba continúa en un intrigante cuento-ensayo, dueño de un flamante y sugestivo título, "El himen en México"; a su vez título de una obra apócrifa de don Francisco A. Flores. Este es -en el relato- un himenólogo de fines del siglo XIX, quien se entregó febrilmente a un "repa-so histórico de la virginidad perdida con o sin el consentimiento de las interesadas en violaciones, estupros y matrimonios" (Palindroma, p. 47). Resulta interesante este último detalle, sobre todo si se toman en cuenta los casos de esposas que han entablado juicios, especialmente en los Estados Unidos, en contra de "cónyuges-violadores". Con extremada minuciosidad, el himenólogo del relato dedicó los mejores años de su vida a la tarea de crear una fórmula que orientara los pasos de los victimarios del himen, quitándole así "a la noche de bodas su carácter casi siempre traumático, devolviéndole su primitiva condición de feliz himeneo, de cielo despejado de sombras y sospechas injustas" (Palindroma, p. 53). Como todas las empresas emprendidas por los personajes de Arreola, ésta también se ve abocada

al fracaso, pues

¡ay! ni en México, ni en España ni en Francia ..., puede el Ministerio Público capturar a los moscardones culpables. Y el número de hímenes rotos en todas partes del globo es (...) superior al que llega a la prensa y a la justicia, porque las familias prefieren 'devorar en silencio este ultraje y hacer que no cunda más sobre el terso cristal de la honra de la desflorada la mancha que le ha dejado el estuprador' (Palindroma, p. 52).

Después de estos textos relativamente largos, una serie de textos breves vuelve sobre el tema de las relaciones hombre mujer, repitiendo muchas de las imágenes minuciosamente trabajadas durante la segunda época. En "Duermevela", por ejemplo, un hombre enciende los motores para ir en pos de un cuerpo que se desplaza limpiamente en el cielo, "un cuerpo de mujer que sigue como casi todas una órbita elíptica" (Palindroma, p. 59). Las mujeres de "Profilaxis", seres extremadamente negativos y fatales, "transmiten la vida. Esa dolencia mortal" (Palindroma, p. 60). El matrimonio sigue siendo un abismo doméstico, hacia el cual se inclinarán las mujeres, todas unas narcisas, irremediablemente atraídas por el espejo mágico de "Receta casera". Las "Doxograffas" que finalizan la primera parte de Palindroma, siguen las directrices estilísticas y conceptuales de las "Cláusulas" de 1966. Se abren con una advertencia llena de humor y agudeza mental: "No olvide, señora, la noche en que nuestras almas lucharon cuerpo a cuerpo" (Palindroma, p. 69). Se cierran con una lapidaria observación, una señal más de la derrota amorosa que abate al varón arreoleano: "La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones" (Palindroma, p. 71).

El tema religioso se replantea en el segundo relato de la colección, "Starring All People". El Calvario Cristiano se convierte en un documental inacabado, algo así como "El gran teatro del mundo" en otro aire. Se trata de un relato en el que personajes y espectadores se confunden, imprimiéndole un carácter de farsa de circo a hecho tan solemne y trágico. El "Cristo" del relato se excusa por no haberse quitado su maquillaje de hombre y dice que le duele más el desaire de los espectadores que la herida del costado. Ni los que escupían al pasar se molestaron en subir al Calvario para bajarlo de la Cruz. Se vuelve, pues, a plantear el fracaso del empeño religioso cristiano. Simbólicamente, el documental fue "un fracaso de público y de crítica. De taquilla también, en lo que se refiere a las entradas al cielo. Y esto a pesar de que el espectáculo fue anunciado proféticamente con la debida anticipación" (Palindroma, p. 35). La blasfemia, el disfemismo, la mezcla de verdad y fantasía, y el afán de ridiculizar, se organizan, como en relatos anteriores, para orquestar una punzante sátira en contra de las aparentes verdades bíblicas.

El prejuicio racial (esta vez en contra del norteamericano negro), planteado en La feria por primera vez, reaparece en "Hogares felices". Profunda y ágilmente, "Botella de Klein" plantea definitivamente el verdadero palindroma: "... éres o no éres... seré o no seré.../ ¡He aquí el palindroma!" (Palindroma, p. 153). La mente torturada del protagonista de "Botella de Klein" no puede más, acusa-

da por las curvas del palindroma de cristal. La botella resulta un cisne que se hunde el cuello en el pecho y se atraviesa para abrir el pico por la cola. Se trata de una mente en retirada, arrinconada por su propio laberinto. Había decidido seguir el procedimiento kafkiano: "sacarse de la cabeza un objeto, escamotearlo y seguir hablando de él..." (Palindroma, p. 44). He aquí otra existencia más, atormentada, como casi todas las vidas arreoleanas, por la certeza de saberse viscera "dura que desdice la vida diciendo soy útero y falo, la boca que dice estas cosas: soy tu yo de narciso inclinado a su lirio, tu dentro y tu fuera abierto y cerrado, tu liberación y tu cárcel..." (Palindroma, p. 45). Este relato vuelve, pues, sobre la idea central de "Telemaquia": "Espectador a la fuerza, veo a los contendientes que inician la lucha ; quiero estar de parte de ninguno. Porque yo también soy dos: el que pega y el que recibe las bofetadas" (Bestiario, p. 87).

El tema del sentimiento de persecución que obsesiona a una gran cantidad de protagonistas arreoleanos, reaparece en "Ciclismo", texto en el cual su protagonista se pregunta: "¿Cómo puedo emplear con ventaja los tres segundos que logré descontar a mi más inmediato perseguidor?" (Palindroma, p. 46). El tema del arte y el artista no cuenta, sin embargo y como en la primera etapa, con ningún texto de la colección.

Si temáticamente hablando esta primera parte de Palindroma sigue las directrices generales de la segunda etapa,

sin añadir nada nuevo, desde el punto de vista de las formas literarias, su registro se extiende hasta la primera. Entre otras formas, emplea el diario ("Tres días y un cenicero"), el cuento propiamente dicho ("Starring All People" y "Hogares felices"), el cuento-ensayo ("Para entrar al jardín", "Botella de Klein", "El himen en México" y "Duemevela"), la entrevista ("De un viajero"), el boletín noticioso ("Astronomía"), la cláusula y el epigrama ("Doxografías") y el cuento fantástico ("Historia de los dos ¿qué soñaron?"). El tono confesional permea muchos de estos textos, veintiuno de los cuales utilizan la primera persona narrativa.

Dos terceras partes de los textos estudiados (cuarenta y seis de las sesenta y dos cuartillas) vuelven a emplear la anécdota, procedimiento técnico muy común de la primera época y de muchos de los trozos de La feria. La descripción reaparece en algunos textos de los minirelatos o microtextos colocados al final de la primera parte del libro, bajo el título "Variaciones sintácticas". Se describen, fundamentalmente, situaciones o procesos mentales y físicos; ha desaparecido la descripción de animales. Como en la segunda etapa, estos textos están llenos de alusiones que, en general, funcionan del mismo modo que antaño. Hay momentos alusivos al carácter irónico, "perdonavidas", de la obra de Papini ("Tres días y un cenicero"), al problema de la veracidad del Nuevo Testamento ("Starring All People"), al relativismo filosófico que informa gran parte del pensamiento

contemporáneo ("Botella de Klein"), a la literatura mexicana ("Historia de los dos ¿qué soñaron?"). Hay también alusiones a la propia obra de de Arreola: a)"—Y pensar que me pasé la vida yendo al aguaje de Cofradía... está a un paso de Tiachepa [se trata de una de las dos fincas rentadas por el agricultor-zapatero de La feria], donde yo sembraba..." ("Tres días y un cenicero", Palindroma, p. 19); b)"Marcel Bataillon me descubrió mediante Antonio Alatorre, la existencia de Francisco de Sayavedra, el fraile aquel que mencioné en La feria, el que puso su iglesia de Zapotlán aparte" ("Tres días y un cenicero", Palindroma, p. 20). El texto siguiente ("Tome en sus brazos a la mujer amada y extiéndala con un rodillo sobre la cama...") de "Para entrar al jardín", sigue estilística y conceptualmente el segundo párrafo de "Dama de pensamientos": "Toma una masa homogénea y deslumbrante, una mujer cualquiera (de preferencia joven y bella), y alójala en tu cabeza" (Bestiario, p. 75). En "El himen en México" hay dos pasajes que recrean el estilo de otros dos de "Hizo el bien mientras vivió" y "Teoría de Dulcinea", respectivamente:

Antes de cerrar esta nota, séame permitida una confesión orgullosa que despertará la envidia de los lectores bibliográficos ("El himen en México", Palindroma, p. 55).

Ya en el umbral de una vejez viuda de ilusiones, pienso dedicar las horas que me quedan... ("El himen en México", Palindroma, p. 55).

Compárese el estilo de estos trozos con el de los siguientes:

Antes de cerrar mis ojos a las vulgaridades del mundo y de entregarlos a la sola contemplación de la belleza, séame permitido hacer una pequeña aclaración de carácter económico ("Hizo el bien mientras vivió", Varia invención, p. 16).

En el umbral de la vejez, una mujer de carne y hueso puso sitio al anacoreta en su cueva ("Teoría de Dulcinea", Bestiario, p. 76).

Véanse también las semejanzas estilísticas y conceptuales entre los siguientes pasajes, el primero de "Duermevela" (Palindroma) y el segundo de "El encuentro" (Bestiario):

Un cuerpo claro se desplaza limpiamente en el cielo. Usted enciende sus motores y despega vertical. Ya en plena aceleración, corrige su trayectoria y se acopla con ella en el perigeo ("Duermevela", Palindroma, p. 59).

Las gentes caen en brazos de otras sin detallar la aventura. Cuando mucho, avanzan en zigzag. Pero una vez en la meta corrigen la desviación y se acoplan ("El encuentro", Bestiario, p. 74).

Las primeras dos terceras partes de los relatos estudiados en Palindroma, se caracterizan por cierta berosidad y cierta grandilocuencia típicas, en general, de la primera etapa. Los últimos textos, sin embargo, reducen cada concepto al mínimo, eliminando, como en la mayoría de los relatos de la segunda época, todo lo superfluo. En general, podría decirse, sin temor a equivocarse, que si bien desde el punto de vista de la temática, esta colección continúa elaborando o presentando, en situaciones distintas, temas de la segunda etapa, desde el punto de vista de las formas literarias, las técnicas y el estilo empleados, se mueve entre dos mundos ya conocidos para el lector: el de la primera y el de la segunda etapas de la obra de Arreola.

Notas

¹Macario Matus, "J.J. Arreola: sólo me reconozco como un autor de frases", Revista Mexicana de Cultura, núm. 249 (4 de noviembre de 1973), 2.

²Ernesto Flores, "Arreola y su Palindroma", El Informador, Guadalajara (26 de noviembre de 1972), 1.

³Theda M. Herz, "Satire in Three Contemporary Latin-American Short Story Writers: R. Arévalo Martínez, A. Monterroso and J.J. Arreola", Tesis University of Illinois 1972, 105.

⁴Herz, p. 109.

⁵Herz, p. 122.

⁶Dante Alighieri, La divina comedia: Inferno (Brescia: Officine Grafiche La Scuola, 1967), 74.

⁷Enmanuel Carballo, "Conversaciones con J.J. Arreola", La Cultura en México, núm. 10 (25 de abril de 1962), IV.

⁸María A. Domínguez, Qué es la fábula (Buenos Aires: Colección Esquemas, 1969), 78.

⁹Jorge A. Ojeda, Antología de J.J. Arreola (México: Ediciones Oasis, S.A., 1969), 15.

¹⁰Mariano Baquero Goyanes, Qué es el cuento (Buenos Aires: Colección Esquemas, 1967), 65.

¹¹Mauricio de la Selva, "Autovivisección de J.J. Arreola", Cuadernos Americanos, año XXIX, vol. CLXXI, núm. 4 (julio-agosto de 1970), 74.

¹²Carballo, "Conversaciones", p. IV.

¹³Jaime Alazraki, La prosa narrativa de J.L. Borges (Madrid: Gredos, 1968), 176.

¹⁴Alazraki, p. 177.

¹⁵John Middleton Murry, El estilo literario (México: Fondo de Cultura Económica, 1971), 81-82.

- ¹⁶Middleton Murry, p. 82.
- ¹⁷Carmelo M. Bonet, La técnica literaria y sus problemas (Buenos Aires: Editorial Nova, 1968), 85.
- ¹⁸Marlene Gottlieb, No se termina nunca de nacer: la poesía de Nicanor Parra (Madrid: Colección Nova Scholar, 1977), 35.
- ¹⁹Gottlieb, p. 35.
- ²⁰Gottlieb, p. 35.
- ²¹Bonet, p. 94.
- ²²Enmanuel Carballo, Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX (México: Empresas Editoriales, S.A., 1965), 363.
- ²³Gerardo de la Torre, "J.J. Arreola, el escritor, habla de J.J. Arreola, el pintor", Revista Mexicana de Cultura (diciembre de 1969), 4.
- ²⁴Raúl H. Castagnino, El análisis literario (Buenos Aires: Editorial Nova, 1974), 311.
- ²⁵Michael Riffaterre, Ensayos de estilística estructural (Barcelona: Seix Barral, 1976), 74.
- ²⁶Riffaterre, p. 76.
- ²⁷Juan José Arreola, Palindroma (México: Joaquín Mortiz, 1971), 40. (En adelante se escribirá el título de la colección y la página a la que pertenece la cita, ambos datos entre paréntesis.)

Capítulo VII

La feria (1963)

A) TEMAS

En esta novela, que resume básicamente, la trayectoria temática de la obra de Juan José Arreola, algunos de aquellos temas predilectos durante la primera etapa y el primer momento de la segunda, han pasado a un segundo plano; mientras que otros secundarios, ocupan ahora un primer lugar. Temas como el de la expropiación de las tierras del indio, la miseria general que sufren el indígena y el campesinado, y las injusticias sociales producidas por un sistema de explotación aparentemente inamovible, se convierten en coordenadas temáticas permanentes del fluir de la novela. El menosprecio del indio o el abierto racismo se dan la mano con el fracaso general de la gestión campesina y las aparentes ansias de reivindicación de la llamada Revolución Mexicana. El tema religioso, "leitmotiv" de muchos de los relatos de la primera etapa, aunque prácticamente ausente del primer momento de la segunda, reaparece con nuevos bríos y bajo nuevas formas. Sin embargo, desaparecen casi por completo temas como: la batalla sexual, la mujer como trampa, el matrimonio como experiencia infernal, pasatiempo de sado-masoquistas, la necrofilia y la antropofagia emocional, la deshumanización total, la autodestrucción, el

peligro del uso puramente "materialista" de los avances tecno-científicos.

El tema de la expropiación o usurpación de las tierras de los indios, por parte de hacendados y clérigos de la colonia y de los siglos XIX y XX, es uno de los que inspira cantidad de páginas desde el comienzo hasta el fin de la novela. "Antes —dice el narrador del primer trozo— la tierra era de nosotros los naturales. Ahora es de las gentes de razón. La cosa viene de lejos"¹. De acuerdo con esta voz anónima, los problemas del indio se remontan al periodo colonial y al de la independencia, extendiéndose incluso hasta después del "triumfo" de la Revolución Mexicana. La narración en primera persona plantea el problema actual, mientras que el documento oficial se encarga de iluminar ciertos aspectos de los viejos problemas de las sociedades semif feudales latinoamericanas. "Denuncio a Vuestra Majestad —dice un documento oficial del período colonial— las maldades y las mil ventas y reventas de que son objeto estas tierras"(4/10). Las "gentes de razón" son los colonizadores del pasado, a los que se suman los hacendados y clérigos de los siglos XIX y XX. Todos, individual o colectivamente, han obligado al indio a aceptar los horrores de la eventual esclavitud colonial o la miseria de la excesiva dependencia actual. Para lograrlo han utilizado la mentira, piadosa o cruel, el fraude, la coerción, la cárcel y el genocidio (directo o indirecto). Ni las voces anónimas que en el pasado se alzaron en favor

de los indios "Tengo gran lástima de ver que su Majestad y los del consejo y los frailes se han juntado a destruir estos pobres indios..." (34/26), ni la expropiación que llevó a cabo Benito Juárez de tierras que el clero había arrebatado a los indios, ni el agrarismo del siglo XX, cambiaron la precaria situación del campesino en general y del indio en particular. Este último sólo ha "visto pelear a los hacendados y a los agraristas que algo salen ganando unos y otros. Pero de la Comunidad Indígena nadie se acuerda, y nosotros somos los meros interesados, los primeros dueños de la tierra..." (37/28). Los indios son siempre víctimas de hacendados injustos, abogados sin escrúpulos y gobiernos parcial o totalmente aliados con aquellos. Las autoridades les dan siempre la razón, pero jamás la tierra. A los indígenas no se les olvida "y cada que podemos, sacamos los papeles, los antiguos y los nuevos que dicen siempre lo mismo: que tenemos razón y que somos dueños de la tierra..." (45/31).

En señal de protesta por todo lo anterior, la estatua de Benito Juárez le da la espalda a la Parroquia de Zapotlán, pueblo donde se desarrolla la trama de esta novela. Esta falta aparente de respeto enfurece a los beatos, a quienes "se les olvida que ellos se aprovecharon de la situación comprando barato lo que se llamaba bienes de manos muertas" (31/35). Todo —dice una voz anónima— pasó a manos de estos señores (y señoras), que a la hora de la verdad se creen dueños por mandato divino. De vez en cuando, alguien, por razones siempre muy personales, se pone de parte de los

indios. De nada valen, sin embargo, sus buenas intenciones, pues las mismas se estrellan contra el muro de la lucha de clases, el racismo, la ignorancia y el afán de lucro personal de los constructores de un nuevo orden semifeudal. Las voces anónimas de la novela no lo son tanto en la sociedad real. Allí están muy bien definidas, lanzando constantemente lugares comunes como los que atraviesan el siguiente pasaje: "... lo más chistoso es que si les dieran las tierras, digo, es un decir, se vendría abajo toda la agricultura de la región. ¿Se imagina usted la crisis? ¿De dónde iban a sacar para hacer las labores si no tienen ni para taparse el fundillo?" (208/147). La violencia y el insulto no se detienen ahí; no basta, parece decir la novela, con esto: la calumnia y las falsas acusaciones están a la orden del día.

Alguna que otra vez, una voz anónima se queja, denuncia la situación por la que atraviesa el indio, voz que se convierte, sin embargo, en eco de sí misma, regresando al punto de partida, al vacío de donde surgió. La poderosa Junta de Agricultores suspende formalmente el juicio que se seguía en contra de los hacendados. Para poner punto final a las actividades "subversivas" de los miembros de la Comunidad Indígena, el señor Cura debe —sugieren los miembros de la Junta—, "como se ha hecho en otros lugares de la República, amenazar con la excomunión a los miembros de la Comunidad que se manifiesten más rebeldes y obcecados" (241/171). La inutilidad, el fracaso, el fraude y el desencanto, marcan esta lucha por la tierra, la cual culmina en un día-

logo revelador, último de la feria:

—Y las tierras ¿se las van a devolver a los indios?

—El año de la hebra y el mes del cordón...

—Primero me cuelgan del palo más alto.

—Pa eso hay arriba y abajo.

—Dios Nuestro Señor dispuso que nosotros fuéramos
arriba y que los indios cargaran con las andas...

—Al fin y al cabo que ellos también se divierten por
debajo...

—Ahora les hemos parado todos los pleitos y juicios...

—¿Y el día del Juicio Final?

—Ya tenemos todos nuestros papeles arregalados, con la
debida anticipación..." (284/196-197).

El refrán, el doble sentido, el coloquialismo y la hipocresía, apenas logran esconder la demagogia de patronos y hacendados. Esta minoría no permite el cese de la lucha por la tierra, pues tendrían que estar muertas las víctimas de tamaña injusticia social para no protestar ante la misma. Arreola plantea esta trágica situación sin afanes reivindicatorios. Es sencillamente testigo de la misma y artista re-creador de un mundo convertido en una feria evocadora.

El "naufragio" de la Revolución Mexicana está íntimamente ligado al fracaso de la lucha por la tierra. En tiempos de la "refulugia" -nombre despectivo dado a la Revolución Mexicana—, Zapotlán fue la capital del Estado de Jalisco. Este hecho no cambió la situación general del pueblo, que sólo veía fusilados y ahorcados a diario. Carrancistas y vi-

llistas entraban y salían del pueblo, dejando a su paso una retahíla de muertos y heridos: "ni siquiera nos daban permiso de bajar a los ahorcados que estaban allí cada quien con su letrero, para escarmiento del pueblo" (5/10-11). De acuerdo con ciertas voces anónimas, el horror, el sufrimiento, el saqueo y el aniquilamiento de la "gente de paz", marcan la trayectoria de una revolución que enarboló la bandera de la emancipación de los humildes y la eliminación de la injusticia social reinante en el México de Porfirio Díaz. Balanceándose entre la ficción y la verdad, la Cuesta de Zayula, que separa este pueblo de Zapotlán, es escenario de "muchas muertes y desastres, sobre todo dos: el descarrilamiento y la batalla de 1915" (28/22). Francisco Villa en persona ganó la batalla y le otorgó "a sus yaquis de premio quince días de jolgorio en Zapotlán, a costilla de nosotros" (28/22). El descarrilamiento lo perdió Diéguez; causó tantos muertos que nadie pudo contarlos:

Nos habían saqueado bien y bonito; y los carros repletos de botín se desparramaron por el barranco. Para qué le cuento, todo aquel campo estuvo un año negro de zopilotes. Y hubo gente de buen ánimo, de por aquí nada menos, que se entretuvieron desvalijando a los muertos. Ladrón que roba a ladrón... (28/22).

Estas versiones artísticas de la realidad coinciden en muchos aspectos con los estragos reales causados por los excesos de la Revolución Mexicana, los cuales no se limitaron a segar vidas o a saquear pueblos y gentes indefensas. Una vez institucionalizada, la Revolución recreada por esta novela detiene el pleito de las tierras. Los indios y los campesinos en general no vieron pasar la verdadera revolución.

por sus tierras y vecindarios. "Quién se iba a acordar —dice una voz anónima— de los indios de Zapotlán en todo este tiempo" (45/31). Eso sí, la Revolución sirvió los intereses de los poderosos o en vías de serlo. El señor don Cristóbal, por ejemplo,

...valiéndose de la Revolución, pidió al señor Juez que lo pusieran en posesión. Y visto él que no le impedimos nada, nos cerró la entrada de la laguna, y reconoció años de rentas de tierras de nuestras propiedades. Se valió del gobierno actual diciendo que nada nos debía, y nos hizo infelices sin tener de qué echar mano (46/32).

¿Excesos de un proceso supuestamente revolucionario? ¿Ceguera de los que se supone velan por la justicia y el bienestar de los desposeídos? ¿Incapacidad del indio y del campesinado para organizar una verdadera revuelta? De todo, parece decir la novela: es todo y no es nada, es todo el pueblo y no es nadie.

La situación presentada en los párrafos anteriores produce, lógicamente, un mundo caracterizado por la perenne injusticia social. Para orquestar la injusticia, se unieron, durante el período colonial, el rey, los miembros del Consejo y el sacerdocio. En el siglo XIX se organizan con el mismo propósito hacendados, agricultores y clérigos. A todos ellos se suma la superestructura de una revolución institucionalizada a partir de los años treinta del presente siglo. Juntos despliegan una fuerza avasalladora, reforzada por la mentira oficial, los dolos, la represión y el insulto sistemático. La Junta Repartidora de Tierra, por ejemplo, arregla todo a puerta cerrada, aunque siempre cita a los

indios. Escoge sólo dos o tres de los más analfabetos, debidamente "entrenados" por la Junta, y los hace colocar su crucecita precisamente en lugar donde no debió ser puesta, oficializando así la miseria y la neoesclavitud del indio. Estas crucecitas sirven de punto de apoyo a un sistema que, como los problemas del indio, viene de lejos, pues "lo que pasa ahora ha pasado siempre. Las autoridades de arriba nos dan la razón y las de abajo nos la quitan, ya ven ustedes, siempre han sido más bravos los tenajales que la cal ..." (39/28).

El clero no deja de tener culpa de los desmanes de esta superestructura represiva. Durante el período colonial se aprovechó de la división comunal exigida por el Rey de España. Cada comunidad debía contar con su santo y su capillita, aunque a la hora de la Reforma las capillas pasaron a formar parte de las tierras; "resultó que las tierras eran de las capillas, y por lo tanto del clero" (50/35). Por tal razón, los pobres indígenas siguen muy devotos, acusados de revolucionarios y con las manos levantadas en alto pidiendo justicia. La devoción, las manos levantadas, los puños cerrados y los gritos, se desvanecen, de modo permanente, frente al sistemático contrapunto orquestado por los detentores del poder:

¿Justicia -grita la voz anónima de uno de ellos-? Yo les voy a dar justicia a todos estos indios arquenderos ... Ellos lo han perdido todo por güevones, borrachos, gastadores y fiesteros. Aunque les volvieran a dar todo lo que piden (...) le aseguro que en dos o tres años ya se les habría acabado en azucar, pólvora y alcohol (51/35).

Como el problema de las tierras, esto de las injusticias sociales también viene de lejos. Durante la Colonia, los indios fueron tratados como lo que no se suponía fuesen ante el Rey, esclavos, "y para lo que te truje, ponte a trabajar hasta que te mueras..." (54/37). El refrán y el arcaísmo llaman la atención sobre una realidad profundamente marcada por la injusticia y el abuso del poder: en ella, no importa lo que pueda suceder, el indio resulta siempre formalmente culpable, aunque no se le haya probado nada en contra suya. El producto de tamañas desigualdades sociales es un pueblo deshumanizado, un indio marginado de los demás y de sí mismo, borracho, fiestero e indolente. Al terminar La feria, la voz anónima que cierra la novela se queda sola, sola "porque los demás estaban tirados en el suelo, dormidos y borrachos, aquí y allá, como los muertos de un falso campo de batalla" (288/199).

Los temas estudiados anteriormente no recibieron atención especial durante la trayectoria de la cuentística arreoleana. La única excepción es "El cuervero" de 1949, en el que se plantean ya algunas de las injusticias sociales formuladas con más detalles en la novela. Al tema religioso, sin embargo, Arreola dedicó por lo menos tres relatos importantes: "El silencio de Dios", "El canverso" y "Pablo". En ellos se planteó, entre otras cosas, el problema de la salvación del alma y la relación del ser humano con Dios. Se aprecia en ellos una falta de distancia reflexiva, pero también el impulso abstraedor del pensador. Estos relatos no

tuvieron sus continuaciones análogas en el primer momento de la segunda etapa, período en el cual se abandona, casi por completo, el tema religioso. El tema surge con nuevos bríos; unido al tema de la tierra, recorre esta novela del comienzo hasta el final. Ahora no se trata de intelectualizar en torno a Dios, el laberinto personal y la santidad. No se trata tampoco de replantear los problemas de la teología cristiano-católica de los siglos II, III y IV del Cristianismo. Esta vez el acento cae sobre las relaciones históricas de una Iglesia con un grupo humano que está muy cerca y muy lejos de ella: el indio (y los pobres, en general) de la América Latina. No se trata, sin embargo, de la simple o mal intencionada denuncia; aquí la única tesis es la de la verdad, aunque cualquier lector avisado puede encontrar las implicaciones que siempre están contenidas en la verdad. Se trata, pues, de la presentación de la Iglesia que ha dirigido la vida (y la muerte) de la mayoría de los pueblos del continente.

La Iglesia de esta novela comenzó su labor apostólica enviándoles el fraile Juan de Padilla a los zapotlenses, para que les enseñara el catecismo, durante los primeros años del período colonial. Inmediatamente después les arrebató, gracias a los oficios de la contradictoria y "Santa" Inquisición, a don Francisco de Sayavedra, "porque puso su iglesia aparte en la Cofradía del Rosario y dijo que no les quitaran las tierras a los tlayanquenques" (1/8). Desde el comienzo de la historia de Zapotlán, la Iglesia se alía con

los poderosos —parece decir la novela— para aplastar física y espiritualmente a los desposeídos en general y al indio en particular, aunque a todos les promete el cielo. Trabaja sólo para el bienestar de los ricos a costa de la ignorancia y la superstición de los pobres. Ella fue la que oficializó, por ejemplo, el culto a Señor San José en 1747, un arriero enfermo llegado al pueblo en 1745, no se sabe de dónde, y muerto inmediatamente después, sin saberse de qué. Se lo convirtió en Santo Patrón contra los terremotos: "En el pueblo de Zapotlán —dice un documento oficial— en catorce días del mes de Diciembre de mil setecientos cuarenta y nueve años..." (22/18). Estas proclamaciones y ceremonias oficiales escondían la verdadera naturaleza detrás de la labor de una Iglesia muy preocupada por el "reino de este mundo"; tan preocupada que apenas le sobra tiempo para dedicarlo a la labor realmente apostólica. Una voz anónima afirma, refiriéndose al período colonial, que existe un grave error "entre estas personas religiosas y clérigos, de notable perjuicio para sus conciencias y para los vasallos miserables de Vuestra Majestad, que es en muriendo el indio, le llevan un testamento ordenado por su fiscal, que contiene solamente lo que debe o le deben, y la hacienda que deja, que cuando mucho es un caballo o mula o dineros todo lo cual manda que se le digan de misas, sin mención de hijos ni mujer" (40/29).

El fracaso de la Iglesia no reside, sin embargo, en lo anterior, ya de por sí lamentable, sino más bien en su aparente incapacidad para cambiar el estado de ignorancia en que vive el pueblo. Todavía en pleno siglo XX un médico de

la región puede exclamar, con lástima, que "da coraje ver aquí tanta gente tan devota y tan ignorante. Es para no creerse" (49/34). El descrédito y el desencanto rodean a una institución religiosa que vive de la ignorancia y la superstición de los creyentes, mientras sus clérigos pierden el tiempo amonestando a los feligreses, acusándolos de cobardes y pecadores. La novela no parece abrigar muchas esperanzas sobre un cambio, que estaría dirigido, si surgiera en el seno de la iglesia, por un grupo de viejos decrepitos, semi-paralíticos física y mentalmente. Ilumina al respecto el grito de una voz anónima al final de la novela, grito que es casi una consigna: "¡Adelante con la superestructura, pueblo de Zapotlán! ¡Animo, cansados cirineos, que el anda se bambolea (...) como una barcaza en el mar agitado..." (280/195).

Cuando la Iglesia no está envuelta en situaciones algo dudosas dentro de la colectividad a la que se supone sirva, se dedica a condenar o absolver a seres miserables que se autoinculpan de las trivialidades más absurdas:

Me acuso Padre de que el otro día adiviné una adivinanza (18/16); Me acuso Padre de que también leí los versos del Anima de Zayula...(33/26); Me acuso Padre de que aprendí una cánción (56/38); Me acuso Padre de que se me ocurrió un verso (62/42); Me acuso Padre de que tengo novia (84/54); Me acuso Padre de que en la imprenta donde trabajo también hacemos el periódico de don Terencio (105/66); Me acuso Padre de que corrieron a Luis Gómez de la escuela, nomás que se me olvida cuando me confieso (112/73-4); Me acuso Padre de todo (135/90).

Esto es como no acusarse de nada, razón por la cual el Padre debe preguntarle: "¿Cómo que de todo?... Yo no puedo absolverte así nomás de todo... Parajéamela más despacio... Pues ahí le va. Me acuso Padre de que..." (135/90). Se con-

fiesa todo el pueblo y no se confiesa nadie; el automatismo de las relaciones entre el Padre y el confesado se hace evidente una vez más. El confesor está más interesado en ciertas peripecias ajenas al verdadero problema que abate la conciencia de un adolescente, enfrentado al interrogante de una sexualidad mal explicada y peor entendida.

Los tres temas más importantes de esta novela (la lucha por la tierra, el fracaso de la Revolución Mexicana y la precaria situación de la Iglesia en su relación con el ser cotidiano), dan paso a subtemas como el de las relaciones amoroso-sexuales, coordinada temática a la que tanto tiempo dedicó Arreola, especialmente durante el primer momento de la segunda etapa. En general, la visión sigue siendo la misma: la verdadera felicidad y el verdadero placer, inspirados ambos en la igualdad de los cónyuges, están ausentes de las relaciones amorosas. En la novela, sin embargo, Arreola no carga la pluma demasiado; su pintura es más fresca y entendible, menos grotesca o esperpéntica. Se suavizan el drama, el dolor, el rencor y el odio ciego que caracterizan las mejores piezas de la segunda época. Las relaciones descritas en la novela son más del aquí y del ahora; faltan en ellas el desgarramiento o el intelectualismo que llenaron muchas de las páginas de la cuentística de su segunda etapa. Posiblemente la frase que mejor sintetice la nueva actitud sea "Hojarascas, le están pegando a dar", única exclamación de un marido engañado. Dicho esto, decidió abandonar su casa; en lugar de matar, "agarró su arpa y se fue

con la música a otra parte. Mejor dicho, siguió con su música por todas las calles del pueblo y toca por lo que le dan, un cinco, un diez, una copa, un plato de caldo, un taco de birria" (41/29). Nada de esto se parece a la ironía, al rencor y al odio solapados de "La vida privada", "El faro" y "Apuntes de un rencoroso", para mencionar sólo algunos.

La mujer sigue siendo un ser extraño, incomprendible, lejano:

...se echó en pos de una hembra que se le fue corriendo, esquiva como todas (47/33). Ellas tienen la culpa. Yo la mera verdad no entiendo a las mujeres: en vez de darles miedo, les gusta que se les pare por enfrente (152/107); Todas se le entregan y se le desvanecen, pero Chayo se le resiste a las tres de la mañana, y el sultán solitario se duerme pensando en ella...(153/108).

Pero existe también la joven insustituible, la Virginia del comienzo de "Hizo el bien mientras vivió": "Viéndola y oyéndola [el narrador habla de la poetisa Alejandrina] paso las horas. Nunca se me había hecho tan evidente la presencia del espíritu en su condición carnal..." (190/134). Este ser "angelical", todo "espíritu", es el mismo que lo abandona sin despedirse siquiera, después de vender en el pueblo una crema para la juventud y su propio libro de poesía, ambos patrocinados por una famosa marca de automóviles. El idealismo del narrador de este trozo (190) sirve de puente entre el protagonista de "Hizo el bien mientras vivió" y el autor del diario amoroso de La feria. Una visión simplona, ingenua y hasta medio infantil, dirige el quehacer "amoroso" de ambos protagonistas. El personaje "novelesco" es más dramático que el de aquel relato primerizo, pero también se

enamora, como el protagonista de "Hizo el bien mientras vivió", de una muchachita muy seria, demasiado seria. Pura cursilería pueblerina, pura bobaliconada de un personaje que sufre solitarios ataques de furor sexual, provocados a veces por una simple lectura, y complacidos de modo aparentemente pecaminoso, según el mismo personaje sugiere: ¿masturbación física? ¿relaciones con prostitutas?

Son claras las semejanzas entre los problemas que pueblan la adolescencia de este personaje y las confesiones del niño. Un latente sentimiento de culpabilidad anula a ambos, los paraliza para la verdadera expresión del ser y de la vida. El joven poeta ha conocido a varias chicas y todavía no ha podido enfrentarse directamente a ninguna de ellas, ni plantear la cuestión amorosa de modo lógico, objetivo y sincero. Su preocupación fundamental es la dominación de la otra. Como todos los amantes arreoleanos, este enamorado no entiende que el verdadero amor no surge de relaciones unilaterales, marcadas por el carácter dominante de uno de los amantes o de ambos. Por tal razón, su rápida y prematura alegría desaparecerá frente al sufrimiento causado por la incertidumbre de no saber qué hacer: "Como todos los enamorados, vivo en la incertidumbre. Sé de ella muy pocas cosas, y sin embargo ya me he hecho muchas ilusiones. A la hora que compare la realidad con lo que sueño puede ocurrirme un desastre" (158/110-1). Allá va el sentimentaloides y cursi, lleno de ilusiones sobre una realidad que apenas sabe manejar, dirigido por la agobiante y miserable ne-

cesidad de controlar o enjaular a la otra: "Me enamoré de María Helena —escribe más adelante— antes de tener algún dominio sobre ella, creyendo que como tiene catorce años y yo diecisiete, todo iba a ser mucho más fácil" (176/123).

Frente a tanta cursilería y eufemismo se "alzan" el contrapunto y la verdad: Odilón. Esta grotesca imagen de don Juan provinciano no posee algunas destrezas o carece de ciertos conocimientos manejados por el "héroe" español, pero lo aventaja en dinamismo, fuerza brutal y sexismo:

Con perdón de Dios, yo les hago el favor a todas las que se dejen. Sin ir más lejos, a esa que está ahora en casa de Leonilla. ¿La conoce? Esa que todos se pelean por ella, imagínatela hace quince años, a los quince. Se creía la divina envuelta en huevo y yo le quité el orgullo del zalate... (163/112).

Antes y después hubo, y hay, otras, todas manejadas del mismo modo socarrón, violento, sexista e inhumano:

Como no podía meterse a la tienda con todo y caballo, ni tenía ganas de bajarse, Odilón, medio borracho, gritó desde la banqueta frente a la tienda:

—Te vengo a decir que me voy...

Chayo, roja y avergonzada, se quedó como si no oyera, dándole vueltas a una bola de estambre.

—No te pongas así. Me voy pero vuelvo. Dime adiós, pero con gusto, para que me acuerde mucho de ti... (169/116).

La pobre hija de don Fidencio el cerero había sido víctima del terremoto. Pero no del sismo ocurrido en Zapotlán el 15 de mayo del año en que supuestamente se ubican los hechos de La feria, sino de otro peor: de la fuerza volcánica de un hombre apoyado por las estructuras sexistas de una sociedad en la que la mujer, como el indio, sale formalmente culpable, aunque no se haya podido probar nada en su contra.

En ese tipo de sociedad, el padre de Chayo, "que tanto se enfurecía porque la gente le manoseaba las velas, no dijo ni pío cuando supo que le desgrejaron la hija" (238/162). Se limitó a hacer "un monumento silencioso a la humillación, y consumió en ella todas sus reservas de cólera. Al día siguiente mostró al mundo otra cara, transfigurada por la injusticia" (238/163). No todos se quedan callados: el día en que Odilón se jacta de hacerle "el favor a todas las que se dejan", su interlocutor improvisa lo que podría tomarse como una defensa, aunque modesta, de la mujer, víctima del don Juan provinciano: —"La mera verdad, contigo no se puede decir, y párale de contar. Con perdón tuyo, eres un burro manadero..." (163/112). Existe otro momento de la novela en que por primera vez en la obra de Arreola, se describe al hombre común y corriente, enfermo de miseria, de dominación y mucho egocentrismo. Desaparece por un momento el macho-entelequia débil y pusilánime, víctima de una hembra fuerte y terriblemente escasa. Una hija anónima habla con su padre ídem:

- Me trata muy mal, padre, anda con otras mujeres y cada que le reclamo me dice 'vete al carajo'.
- No te preocupes, hija. El carajo es un árbol grande adonde uno va a descansar después de muerto.
- Pero yo no quiero morirme, padre.
- Entonces aguántate. Todos los hombres somos así, hijos de la mala vida. Yo hice sufrir mucho a tu madre, casi puedo decirte que se murió de las mortificaciones que yo le daba. Siempre la mandé al carajo. Pero ella me dijo Dios te perdone y me echó la bendición antes de irse (60/41).

He aquí la otra cara de la moneda, el macho que Arreola se había cuidado de presentar anteriormente. Por fin

se pone al descubierto las verdaderas motivaciones rectoras de la vida de la mayoría de los protagonistas masculinos de la obra de Arreola.

La prostitución, aunque sea un subtema, aparece tratada por primera vez en la novela. Se dedican dieciséis trozos a ella. Todo comienza con la creación de la "zona de tolerancia", con el beneplácito de las autoridades correspondientes y el visto bueno del Cura. Se le llama hombre progresista al presidente municipal, por haber permitido el establecimiento de dicha zona. Todos estos trozos están llenos de sarcasmo, ironía y mala fe: las mujeres como tales no han ganado nada. Se les sigue considerando "mujeres de mala nota" y son arrestadas como cualquier otro desposeído.

El homosexualismo masculino y el lesbianismo son dos temas también ausentes de la cuentística arreoleana. En La feria son vistos a través del lugar común y la ironía producidos por la incomprensión social. Arreola ha hecho declaraciones tajantes en torno al homosexualismo. Piensa, por ejemplo, "que todo lo que no se dirige a la procreación es perversión; lo que no lleva ese rumbo es anormal y perverso"². Las voces anónimas de la novela no se apartan mucho de esta concepción general:

- ¿Y qué me dice usted de los otros?
- Los tú me entiendes...
- Los de yo "no" sabía.
- (...)
- A mí me daban miedo las mujeres.
- ¡Ay Dios tú, a mí me dan asco! Puchi.
- (...)

—Deberían de caparlos.

—Ponerlos a todos a vender tamales en la plaza, con mandiles blancos manchados de mole (138/95).

¿Qué otra cosa podía esperarse en boca de personajes que actualizan, de una forma u otra, la visión del mundo de una sociedad que ha cambiado muy poco, si es que ha cambiado algo?

La homosexualidad —continúa Arreola, haciéndose eco de consignas matusalénicas— sí la rechazo de plano y totalmente... en el mundo masculino no tolero al homosexual; no quiero que se le persiga, pero tampoco que se le fomente o se le facilite el ejercicio de su condición ?

El lesbianismo recibe un tratamiento más humorístico, menos irónico o mal intencionado: "¿Las márfulas? Esas la mera verdad me divierten. Los que las han visto dicen que son muy ardientes y desesperadas. A mí me gustan tanto las mujeres que no les tomo a mal que se gusten unas a otras, se me hacen chistosas, y lo que es más no lo creo. Son cuentos de la gente" (140/96). Una ola de juego con la tradición y el buen humor recorre estos trozos, que se apartan de la tensión y el rencor constantes del amante del cuento arreoleano.

Dentro del hilo temático que gira en torno a las relaciones hombre-mujer o varcoso-sexuales, faltan ciertos matices violentos, ciertas tonalidades grotescas, cierto afán de herir gratuitamente. No se encuentra en esta novela la imagen del matrimonio como "un apasionado ejercicio de neuróticos, un increíble pasatiempo de masoquistas". Faltan también formulaciones, directas o indirectas, sobre la su-
puesta inferioridad intelectual de la mujer. Por el con-

trario, aparece, por primera vez, una intelectual en la obra de Arreola, Alejandrina, la poetisa visitante del Ateneo Xaputlatena. El rencor, el odio y la frustración se suavizan en una novela caracterizada más por la frescura conceptual y la nostalgia poética que por el afán de intelectualizar en torno al vivir humano. Están ausentes también matices y tonalidades de otras coordenadas temáticas. No se registra, por ejemplo, el ataque al carácter extremadamente mercantilista de ciertos sectores de las sociedades contemporáneas. Falta, además, la crítica, directa o solapada, de las superestructuras totalitarias. No se plantea directamente el carácter supuestamente mediocre de una gran parte de la humanidad. El hombre aquí no es "una bomba a punto de explotar", ni una criatura sádica y necrófila. La crítica de ciertos aspectos de las ciencias y el carácter deshumanizante de ciertos avances tecnológicos, también brilla por su ausencia.

No falta, sin embargo, una buena dosis del desencanto creado por la situación del arte en general y del artista en particular, realidad muy bien planteada durante el primer momento de la segunda época. La serie de textos que analizan la situación del arte y el artista, comienza señalando la falta de comunicación que padecen los escritores de provincia. Para poner coto a dicha situación, el Ateneo Xaputlatena, "islote incomunicado en este archipiélago del sur de Jalisco..." (155/109), invitará, por lo menos cada quince días, a algún poeta o escritor de la región. La primera

visita fue la del poeta Palinuro, "que publica en Guadalajara lo más granado de su producción poética" (167/114). En la primera reunión en casa de don Alfonso (el Ateneo no tiene sede propia, ni fondos establecidos), hubo una asistencia récord de dieciocho personas. Palinuro, por su parte, prestó más atención al coñac que le obsequiaron que a su poesía. Se emborrachó, "cayó en una somnolencia profunda, como el piloto de la Eneida, y se quedó dormido con sus hojas de papel en la mano" (167/115). A la segunda sesión asistió un historiador de Sayula, el cual les dijo, a los pocos zapotlenses reunidos, que desde la colonia hasta el presente "Zapotlán no había sido en toda su historia más que un semillero de cobardes y de traidores" (174/122). Se suprimieron inmediatamente después las visitas de escritores y poetas "ilustres". Pero se acepta la visita espontánea de la poetisa Alejandrina, que desde hace años "esparce las flores de su jardín a lo largo del territorio nacional, patrocinada por una marca de automóviles" (186/131). La vida novelesca del Ateneo termina con una entrega de premios a la que no asistió nadie; "sólo unos desbalzados que nos preguntaron si iba a haber peleas de gallos" (274/190). Esta lúgubre, sombría y, en cierto sentido, trágica verdad, no logra, sin embargo, aniquilar el espíritu del arte: "Al margen del regocijo populachero y de las pompas litúrgicas, nosotros mantuvimos vivo el culto a la belleza durante este holocausto a las musas..." (274/191). Palabras que recuerdan la atmósfera y el tono general de

"Parturient montes" y "El discípulo": "No seré un gran pintor... Pero sigo creyendo en la belleza" ("El discípulo", Confabulario, p. 41).

B) FORMAS LITERARIAS

El mundo ficcional arreoleano se distinguió siempre por la variedad de formas literarias empleadas, desde el cuento fantástico hasta el epigrama, pasando por el cuento ensayo, la alegoría, la fábula y el poema en prosa, entre otras. La feria vuelve sobre la mayoría de estas formas literarias, que verificaban en su cuentística el afán de emplear la forma que más se ajustaba al concepto. Estas formas literarias atestiguaban también sobre la versatilidad de un autor que no se proponía deslumbrar, sino ser fiel a llamados o exigencias expresivas muy profundas. Muchas de esas formas (el diario, la confesión, la elegía, el poema en prosa, la epístola y el sermón), se reúnen ahora en una unidad ficcional, proporcionándole a la misma un carácter extremadamente lírico. La feria es, fundamentalmente, lo que Ralph Freedman ha llamado novela lírica. Este tipo de creación ficcional es básicamente, el disfraz de la lírica, un rótulo prestado que el autor utiliza para expresar sus sentimientos y nostalgias del yo y del mundo que lo rodea y lo transforma. Arreola introduce elementos líricos en un género basado en la casualidad y en el tiempo, revelando así nuevas posibilidades para la novela.

Hablar de novela lírica —dice Ralph Freedman— resulta algo paradójico, pues la novela tradicional se re-

laciona, generalmente, con el relato de una historia: el lector busca personajes con quienes identificarse, acción en la que pueda comprometerse, o ideas u opciones morales que pueda ver dramatizadas. La lírica, por otro lado, sugiere la expresión de sentimientos o temas en figuras musicales o pictóricas. Combinando aspectos de ambos mundos, Arreola desvía la atención del lector, de los hombres y acontecimientos hacia un diseño formal. La escenografía de la novela tradicional se transforma en una textura de imágenes. No se trata, sin embargo, de un estilo esencialmente poético o de una prosa refinada, pues toda novela puede elevarse a tales "alturas" poéticas del lenguaje o contener pasajes que reducen el mundo a imágenes. La feria, por el contrario, asume, como la novela lírica, una forma original que trasciende el movimiento causal y temporal de la narrativa tradicional. Balanceándose de modo pendular entre la lírica pura y la ficción tradicional, La feria es un género híbrido que utiliza la novela para aproximarse a la función del poema.

Esencialmente —señala Freedman—, lo que distingue la escritura lírica de la no lírica es un diferente concepto de "objetividad". Es un axioma que la novela es siempre realista en el sentido de ser una representación "verdadera" de la vida externa. Pero su tradición principal (...) separa el yo que experimenta del mundo experimentado por ese yo... La novela lírica, por contraste, busca combinar hombre y mundo en una forma objetiva, extrañamente oculta pero siempre estética⁴

Arreola no abandona del todo la cuestión de la conducta humana y el contar anecdótico, pero aborda estas coordenadas desde un punto de vista distinto al empleado por la novela

tradicional, no lírica. Los escenarios de La feria, por ejemplo, no son aquellos en los que actúan los protagonistas de la novela tradicional, "sino diseños independientes en que la conciencia de la experiencia humana se funde con sus objetos"⁵. La feria no intenta objetivar hombres y tiempos, sino una experiencia y unos temas. En esta novela, la utilización de unos seres-imagenes, de lugares y acontecimientos más simples, responde al afán de plasmar, de modo artístico, la nostalgia, la añoranza y el recuerdo de un pueblo que, como su laguna, "viene y se va como un delgado sueño" ("De memoria y olvido", Confabulario, p. 7).

Siguiendo las directrices generales de la novela lírica, La feria no está determinada por ninguna forma particular, sino por la manipulación poética de formas literarias existentes ya dentro del desarrollo de la novela tradicional. El conflicto interno de estas formas, el precario equilibrio de técnicas a veces antitéticas, crea un efecto poético. El conjunto de estas formas, en aparente lucha o en reunión armoniosa, intenta dar la sensación de realidad instantánea, característica de la lírica. Esta especie de juego con las distintas formas literarias ayuda a crear la impresión de simultaneidad que distingue al hecho lírico: el lector ve yuxtapuestos detalles complejos y los experimenta como un todo. Arreola logra dar esta sensación de unidad, de conjunto, sin abandonar del todo el proceso narrativo. Como en el caso de la novela lírica, la peculiar tensión de La feria radica en esta deliberada ambigüedad. La misma división en trozos aparentemente

aislados entre sí, tiende a dar la sensación de autosuficiencia que caracteriza la lírica. En ésta, a diferencia de la narrativa, que "es una irrupción hacia aquello que no existe todavía"⁶, los sucesos se contienen uno a otro. Alejándose lo bastante de este afán de la narrativa tradicional y abandonando un tanto la idea de que el mundo exterior es sustancia, La feria construye su "mundo" no como un universo en el que los hombres exhiben sus acciones, sino como un conjunto de formas regidas y unidas por la visión del poeta nostálgico, preocupado más por un diseño que por la historia y los acontecimientos narrados de modo estrictamente lineal. El mundo se aproxima así a un "punto de vista lírico", el equivalente del "yo" del poeta Arreola.

En la mascarada de la novela —afirma Ralph Freedman refiriéndose al novelar puramente lírico—, este punto de vista es la máscara del poeta así como la fuente de su conciencia, ya aparezca disfrazada como una o más "personae" o en la función más directa del diarista, del confesor, o del narrador en primera persona !

Quizá sean estas razones las que impulsen a algunos críticos a dudar de la estructura de La feria, de su innegable unidad: "Quien sea capaz de unirlos [E. Carballo se refiere a los trozos supuestamente aislables de la novela]...armará una novela que esconde tras su cobertura 'dislocada' un orden lógico y armonía clásica"⁸; "La feria parece un conjunto de caótico de postales o acuarelas"⁹. Siempre que un obra narrativa se acerca demasiado al lirismo, los críticos vacilan: no saben si aceptarla como una novela propiamente dicha o tratarla como un extenso

poema en prosa.

El carácter aparentemente caótico de La feria provocó reacciones negativas y positivas; reacciones que, por otro lado, no eran enteramente nuevas ni aisladas. En general, la nueva novela hispanoamericana sufrió la pérdida del lector (y, en muchas ocasiones, del crítico) "hembra" (de Cortázar). Dicha pérdida se debió (por lo menos al comienzo, si bien el público se ha ido acostumbrando a la "nueva" modalidad, descubriendo al mismo tiempo los logros de ésta) al fragmentarismo que caracteriza (y dificulta) la novela contemporánea. La feria forma parte, pues, de una "tradición" de ruptura con la exposición lineal de los hechos, característica esta última de la novela "clásica". Esa tradición de la ruptura con los moldes de la novela tradicional produjo obras de la calidad de El Señor Presidente (novela de Miguel Angel Asturias, publicada en 1946 pero comenzada en 1922); Hijo de ladrón (1951) de Manuel Rojas; Pedro Páramo (1955) de Juan Rulfo; La muerte de Artemio Cruz (1962) de Carlos Fuentes; Rayuela (junio de 1963 -La feria se publica en noviembre de ese mismo año-) de Julio Cortázar. Todas estas obras, indudablemente influidas por lo mejor de la narrativa contemporánea occidental (Proust, Joyce, Huxley, Camus, Hemingway, Faulkner), abundan en monólogos interiores, yuxtaposición de relatos, "flashbacks", contrapunto, ruptura del tiempo cronológico (el tiempo a veces avanza y otras retrocede), perspectivismo múltiple, afán de simul-

taneidad y fragmentarismo. La feria se acerca a todas estas obras, aprovechando gran parte de estos logros técnicos, a excepción, quizá, del verdadero monólogo interior. Arreola no complica la lectura de su novela, no dificulta la ya difícil tarea del lector con procedimientos técnicos característicos de la narrativa contemporánea. La novela de Arreola está más cerca, quizá, y sin que él mismo se lo propusiera (Arreola no maneja el inglés ni la literatura en lengua inglesa, como domina la francesa y la italiana), de dos novelas del mundo anglosajón: Manhattan Transfer (1925) de John dos Passos y The Waves (1931) de Virginia Woolf. El soliloquio que conduce a una forma especial y peculiarísima de diálogo, reúne lo mejor de estas tres novelas, tan parecidas entre sí y a la vez tan distintas.

Sobre la estructura de las novelas hispanoamericanas mencionadas anteriormente se han escrito diferentes trabajos que demuestran, entre otras cosas, la importancia de estas obras y el carácter inusitado de su estructura interna: 1) "Análisis de El señor Presidente",¹⁰ "La estructura de Pedro Páramo",¹¹ "Un aspecto de la estructura de La muerte de Artemio Cruz",¹² "La estructura de Rayuela de Julio Cortázar",¹³ "La feria de J.J. Arreola: tema y estructura".¹⁴ El examen de La feria ha demostrado, sin embargo, que su textura novelesca aprovecha de las expectativas de la técnica narrativa, sin dejar de apuntar constantemente hacia la dimensión lírica del lenguaje, el material y la disposición estructural de éste. El

mundo narrativo afecta así directamente las técnicas líricas y les impone el peso de su complejidad. Las relaciones son estrechas, contagiosas; la bidimensionalidad marca este proceso de interdependencia técnica. El sello de calidad no está en las formas narrativas o literarias empleadas, sino en la manera en que son utilizadas. Formas tradicionales como el diario y la carta, originalmente medios para suscitar la idea de verosimilitud, sirven al propósito de exponer voces anónimas, todas unidas por la sensación del retrato (fotografía espiritual de pedazos de la infancia del autor, vivencias de antaño, biografía espiritual). Arreola cumple con ciertas voces que no querían apagarse en él. La salida a lo que es él "debajo del literato aparente: el payo jalisciense, el niño que fui y que pasó su vida en el campo viendo las labores agrícolas y escuchando los dichos y las canciones de los campesinos"¹⁵

Dos formas literarias tradicionales, apoyadas por la técnica del soliloquio, sostienen el entramado lírico de La feria. La novela, compuesta, básicamente, de cinco o seis series (las labores agrícolas, la lucha por la tierra, las veladas de los miembros del Ateneo, los amores del joven poeta, las confesiones del niño y los soliloquios en torno a la feria) emplea sesenta y dos trozos entre el diario y la confesión. La primera de estas dos formas se subdivide en dos series: las labores agrícolas (veinte y nueve trozos) y los amores del joven poeta (veinte y tres

trozos). La primera de estas dos series es, quizá, una de las más anadas por Arreola. Se observa en ella una compostura excepcional del personaje y un tono altamente lírico. No cabe duda de que la serie se alimenta directamente del cariño que experimenta Arreola por el protagonista de la misma. Ese hombre es, según confesión personal hecha a Beatriz Espejo, su padre. El "yo", aunque transmutado en el "él" del protagonista, apoya esa visión subjetivo-lírica que alienta esta serie, y que unida a otras series confesionales o íntimas, sostiene la estructura lírica de La feria. Para ayudar a crear el mundo subjetivo-lírico, Arreola se aparta del contar puramente anecdótico de la narrativa tradicional, sustituyéndolo por la descripción. Casi la mitad de esta serie (catorce trozos) describen alguna realidad relacionada con las labores del campo: la parcela del agricultor (3/8); los procedimientos relacionados con el contrato laboral (7/11-12); el guango (9/13); el chicalote (11/13); el deslome y la comida del peón (27/21); el cruce e arar en sentido contrario al de los surcos (30/24); el arado del terreno destinado a la siembra (44/31); las jornadas de la siembra (59/40); el mal comienzo en la labor de Piachepa (61/41); la escarda (106/67 y 108/71); la fiesta del acabo (151/104); el abandono de las labores agrícolas (257/179).

El diario del joven poeta está íntimamente ligado a las confesiones del niño, no sólo por el tono subjetivo-lírico que impregna los trozos que describen el mundo interior de ambos protagonistas, sino por la obvia rela-

ción del "yo" de éstos con el "yo" del autor. Ese niño que confiesa los "pecados" más risibles y festivos, sus maldades de niño "malo", su confusión de adolescente, es Arreola: "el niño afligido por el drama de la conciencia y del erotismo que despierta y que en mí no ha acabado de abrir los ojos"¹⁶. Es el niño que busca las explicaciones a los interrogantes que le plantea su sexualidad en los lugares menos indicados: en el confesionario "tradicional" y en la cantera del juego con el doble sentido y el lugar común. Esa cantera de "sabiduría" popular distorsiona en lugar de aclarar. La confesión se hace risible y trágica:

—Me acuso Padre de que aprendí una canción.
 —¿Cómo dice?
 —Me da vergüenza...
 —¿En dónde te la enseñaron?
 —Los de la imprenta.
 —¿Cómo dice?
 — Soy como la baraja... Y luego una mala palabra.
 —¿Cuál?
 —Caraja...
 —¿Qué sigue?
 — Como que te puse una mano en la frente, tú me decías—no seas imprudente...
 —¿Y luego?
 —Otra vez soy como la baraja...
 —¿Y luego?
 — Como que te puse una mano en la boca, tú me decías—por ahí me provoca...
 —¿Y luego?
 —Otra vez soy como la baraja...
 —Sí, pero ¿después?
 — Como que te puse una mano en el pecho, tú me decías—por ahí vas derecho...
 —¡Válgame Dios! (56/38-39).

"¡Válgame Dios!" es la única respuesta de un cura que no está preparado para lidiar con situaciones como éstas. El trozo confesional habla tanto del niño como de su confesor, víctima de un autor que quizá se burla del prurito

de la supuesta infalibilidad (por lo menos en cuestiones eróticas) de los curas. La reticencia del niño aumenta la curiosidad del cura, que se "tortura" -parece sugerir la novela- con las peripecias de la confesión. Estos textos se salvan gracias no al trabajo conceptual que suponen, sino al juego literario que articulan: Arreola ha recreado una serie de conflictos infantiles y adolescentes confundiendo la "verdad" con la literatura, la anécdota con la poesía, los hechos con la nostalgia y el recuerdo.

El hilo confidencial culmina en una gigantesca confesión en la que los "yos" zapotlenses podrían ser tomados como el microcosmos de un "yo" universal. Todos los conflictos del hombre aparecen resumidos en esa confesión total, orientada por el lirismo y la poesía centrados en el "yo" del confesado que se acusa de timo, adulterio, poligamia, obscenidades, usurpación de tierras, promiscuidad, incesto, avaricia, homicidio, mentira, ateísmo, deshumanización, necrofilia, aborto, lujuria, ninfomanía, sexomanía, injusticia, planificación de la familia, superstición, prostitución, alcoholismo, maltrato del cónyuge. "...Perjuran, mienten, matan, adulteran, oprimen y las sangres se suceden a las sangres... Bueno Padre, ya le dije que me acuso de todo... ¿De todo? Me acuso Padre de que me robé una peseta..." (135/93). La resonancia de la última frase (usada también al comienzo de esta confesión) sugiere la idea del eterno retorno, la serpiente que se muerde su propia cola. Los pecados son recurrentes; el sentimiento de culpabilidad del hombre

es permanente. El juego, el carácter festivo, humorístico, de estos textos confesionales y, sobre todo, el lirismo que los alimenta, evitan el cansancio de una prosa que depende muchísimo de unas coordenadas limitadas y de un volverse sobre sí misma, sobre su propio eco, sobre sus propias resonancias, para lanzarse hacia adelante; en un viaje marcado por el desencanto de creer siempre que el resultado es infinitamente inferior a la aspiración que le dio vida.

El diario del poeta adolescente es el diario del propio Arreola; como "Hizo el bien mientras vivió", éste también le "salió del corazón". Es un producto natural de su nobleza adolescente, de sus creencias en la bondad, las buenas intenciones y el amor. Siguiendo la tradición de la novela epistolar y la confesión rousseauiana del siglo dieciocho, el diario arreoleano tiene un doble propósito: preservar la apariencia de verosimilitud y jugar a la vez con el recurso de la mentira consciente. Formula la experiencia más íntima y personal sin pedir nada del mundo exterior. El diario, forma literaria dependiente exclusivamente de la primera persona narrativa para su formulación, no sólo da sentido de intimidad, sino que proporciona un "escenario interno" en la novela. "El diario -afirma R. Freedman- representa la plataforma en la que la subjetiva deformación que el yo hace de la realidad puede ser representada".¹⁷ El lirismo se produce cuando se enfrentan estos dos mundos posibles: el mundo interior del

Arreola que escribe la novela en los años sesenta con el mundo del Arreola perdido (pero recuperable gracias al poder evocador de la palabra) de los años treinta. El "yo" unificador de ambos mundos se transmuta en una serie de "yos"; voces anónimas evocadoras de mundos reales o probables. El diario es el recuento de la adolescencia de ayer y de hoy: las calamidades y las nostalgias del joven que decide lanzarse hacia los misterios de las relaciones amoroso-sexuales con una rudimentaria, cuando no primitiva, conciencia de lo que éstas significan y deparan. El lirismo, la poesía y la nostalgia que permean la novela, salvan estos trozos llenos de ingenuidad, cursilería y buena fe provinciana.

La poesía que cruenta la novela lírica dirige la trayectoria de otras formas literarias empleadas en La feria. La novela aprovecha la "vena" lírica de la canción popular convertida ahora en recurso estilístico y devuelta al pueblo dentro de un contexto que la hace parecer nueva. A la canción popular se le une la copla, que reúne el doble sentido, el juego, la festividad y la nostalgia de unas voces anónimas muy vivas. Por el mismo lado están la fábula (107/67-70 y 200/142), los cuentos populares (225/161, 226/162, 227/162, entre otros), la décima (252/176-7) y el sermón (273/190). Estas formas se vuelven poéticas gracias al subjetivismo de la voz que las evoca y al contexto novelesco en el que se producen. Un "yo" único se subdivide, convirtiéndose en imágenes

evocadas y evocadoras a su vez de otras imágenes o esencias novelescas; todas inspiradas por un afán de recrear la poesía de un mundo que se niega a desaparecer.

El poema en prosa (97/62 y 131/88) o simple y llanamente la prosa poética apoyan el entramado lírico de esta novela. Obsérvese, por ejemplo, el excelente aliento poético que nutre este recuerdo de infancia:

Si camino paso a paso hasta el recuerdo más hondo, caigo en la húmeda barranca de Toistona, bordeada de helechos y de musgo entrañable. Allí hay una flor blanca. La perfumada estrellita de San Juan que prendió con su alfiler de aroma el primer recuerdo de mi vida terrestre: una tarde de infancia en que saí por vez primera a conocer el campo. Campo de Capotlán, mojado por la lluvia de junio, llanura lineal de surcos innumerables. Tierra de pan humilde y de trabajo sencillo, tierra de hombres que giran en la ronda anual de las estaciones, que repasan su vida como un libro de horas y que orientan sus designios en las frases camciantes de la luna...Tierra donde hay una laguna soñada que se disipa en la aurora. Una laguna infantil como un recuerdo que aparece y se pierde, llevándose sus juncos y sus verdes riberas... (97/62).

O el misterio y la sorpresa que resume el recuerdo del terremoto:

Después del último sacudimiento, todo quedó extraordinariamente inmóvil, como si se pararan las cosas, silenciosas y atemorizadas. Los vientos dejaron de soplar y no se movió hoja alguna de los árboles. Los seres se habían abismado en la quietud, azorados y estupefactos (131/88).

A través de la evocación, la sugerencia y el sueño, el subjetivismo arreoleano se convierte en la arena lírica en la que tema y contenido se muestran en constelaciones de símbolos e imágenes. El poema en prosa tiene aquí un carácter ideal. Reduce la sustancia, el material de la

novela, mediante el juego metafórico: se las arregla para contener en su pequeño mundo un estado de materia, revisitiéndose de un poder de supresión de pasajes analíticos, de material anecdótico, cambiando todo esto por el símbolo, la imagen y la poesía. Arreola evoca situaciones, experiencias propias y ajenas, lugares y costumbres, encapsulándolos en distintas formas literarias, a través de un punto de vista muy personal, como perspectiva bien definida del mundo exterior.

El documento oficial (2/3,4/10,16/15,52/36 y 225/197, entre otros), la noticia periodística (172/119) y el anónimo (213/151, 214/152, 215/152, por ejemplo), completan esa textura subjetivo-lírica, en la que el recuerdo y la nostalgia se imponen. El soliloquio, recurso permanente de esta novela, apoya estas formas literarias. Arreola no está preocupado por llegar al meollo de las condiciones externas que rigen la vida de sus protagonistas. No lleva a cabo una investigación y puesta en escena de todos los detalles que pasan por la mente del personaje. Por tal razón, el monólogo interior o fluir de la conciencia está ausente. Movién dose siempre dentro del mundo de la novela lírica, La feria emplea una variación técnica más usual, el soliloquio. "En una narrativa directa -señala R. Freedman- (...) distintos aspectos de un drama pueden ser es-
pectados [sic] por varios narradores en primera persona cuyas versiones de circunstancias idénticas aumentan la complejidad de la novela"¹⁸ En La feria se contrastan o

se aparean varios soliloquios en modelos de imágenes trabadas. La serie en torno a la vida y la muerte del Licenciado es un ejemplo perfecto de este juego con el soliloquio, para plasmar la abigarrada realidad detrás de la máscara y la apariencia. Cada uno de estos soliloquios es una visión única del mundo del hombre y del medio social en que le ha tocado vivir. Como los soliloquios de las novelas de Virginia Woolf, los de La feria "son de necesidad interior, pero como poesía sirven a un propósito adicional. Son las 'formas' en que los momentos —el encuentro de la asociación y la memoria con los hechos del mundo exterior— son captados para reflejar el contenido y la coherencia en la narrativa lírica".¹⁹ Actúan como unidades, tanto líricas como dramáticas, para suplir las instancias de percepción y reconocimiento que componen la novela. La estructura de la novela ha sido lograda a base de una pauta de secuencias que actúa tanto a través del movimiento acumulativo del proceso lírico, como a través de varios niveles de conciencia yuxtapuestos. Las formas literarias empleadas en La feria transparentan un "yo" caleidoscópico, que, en general, se "existencia" utilizando formas en sí mismas ejecuciones auto-conscientes de una posición determinada frente a la literatura. Existe, pues, una actitud paradójica de parte del autor: por un lado se confiesa, pero por el otro miente; la "verdad" y la "mentira" yacen como base del problema de la sinceridad literaria. La objetividad de las formas literarias es aparente. Tanto el diario como el documento

oficial, la confesión y la epístola, son producto de una convención artística en la novela, y por tanto "artificiales" en el mejor sentido de la palabra. Representan, eso sí, distintas maneras de descubrir análogos formales para la experiencia subjetivo-lírica. Las formas literarias de La feria están, pues, dominadas por la tensión resultante de la lucha entre una holgada concepción simbólica de la novela y una rigurosa adhesión a las formas literarias tradicionales. La necesidad arreoleana de reconciliar dichas formas con su familiar tendencia a la confidencia, la confesión e "identificación" con sus personajes, lo condujo a la creación del mosaico conceptual y estilístico que estructura La feria.

C) RECURSOS TECNICOS Y ESTILISTICOS

1) TECNICAS

El diseño estructural de La feria está profundamente marcado por el fragmentarismo. Arreola pensó originalmente "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"²⁰ Optó entonces por la fragmentación; no sabe si inclinado por su "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. Al espigar lo mejor entre lo escrito me quedé con un puñado de fragmentos. Algo así como un archipiélago de pequeños islotes que al fin y al cabo supongan bajo la superficie

de los hechos narrados una masa continental. Esto es, la novela probable de la cual sólo he querido dar, finalmente, una serie de puntos o de situaciones agudas".²¹ Lo anterior, que explica muy bien el procedimiento general usado al construir la novela, no dice mucho sobre cómo se logró esa fragmentación exigida por la "índole" de la obra misma. El análisis del abigarrado mundo de La feria demuestra que su autor se valió, fundamentalmente, de tres tipos de composición y dos recursos técnicos para lograr la fragmentación de su "novela probable".

La novela tradicional utiliza, principalmente, la composición lineal: desarrollo lógico de un asunto, alternando clímax y anticlímax. Utiliza también la composición "individual": la novela se acomoda a la trayectoria, andanzas o aventuras de un protagonista cualquiera. La feria, que no es una novela tradicional aunque se sirva de recursos tradicionales, se aparta de la misma tradición a la que recurre. En lugar de un asunto, se sugieren treinta mil; en vez de seguir paso a paso las aventuras de un personaje, el foco narrativo se mueve vertiginosamente, captando sólo momentos límites de más o menos treinta mil protagonistas. La arquitectura novelística se complica exigiendo, en primer lugar, la "composición en rosetón", en la que hay siempre un "yo" narrador (perspectivismo). La novela que utiliza este tipo de composición "se desarrolla por ondas concéntricas alrededor de las sensaciones, los recuerdos que éstos despiertan y los cam-

bios que ha ocasionado el paso del tiempo".²² La feria es fundamentalmente eso: una serie de ondas concéntricas que se desarrollan en torno a las sensaciones producidas o inspiradas por la nostalgia, la memoria y el recuerdo de un mundo que se niega a morir. Arreola presenta seis series fundamentales, que a su vez dan paso a otras series posibles, como en el juego de la Caja de Pandora. Dentro y fuera de estas series surgen miles de voces anónimas tratando de mostrar una situación crítica. Funcionan a modo de trozos nostálgicos, evocadores de situaciones, lugares y personas: "son como esos rostros y pedazos de diálogos que se perciben cuando uno atraviesa la masa pululante de una feria".²³

Una lectura apresurada de La feria puede producir una impresión negativa. El lector puede creer que se enfrenta a una estructura altamente caprichosa, por incoherente o "dislocada". Sin embargo, si se lee detenidamente, se descubren, bajo esa masa abigarrada, coordinadas temáticas y estilísticas, conexiones entre cada una de las series y entre los trozos aparentemente aislados. Es una novela en que la memoria intelectual y afectiva de autor y lector se ven obligadas a cooperar para introducir la necesaria coherencia. A excepción de la serie en torno al Licenciado, las demás se desarrollan de manera lineal. A pesar de las interrupciones entre una serie y otra, existen conexiones internas, conceptuales y estilísticas. El trozo 3/9, por ejemplo, termina así: "Tal parece que esta

tierra, antes de llegar a las mías, ha pasado por muchas manos. Y eso no me gusta". El trozo siguiente (4/10), que toma la forma del documento oficial, comienza echando luz sobre el paso de las tierras de unas manos a otras:

"Denuncio a Vuestra Majestad las mil maldades y las mil ventas y reventas de que son objeto estas tierras". En el 21/18 Zapotlán aclama a Señor San José como su Patrón contra los terremotos. En el siguiente (22/18) ya se habla de la certificación oficial de dicho Señor San José. El trozo 37/27 se estructura a partir de la frase "en el remoto caso de pleito", utilizada en el anterior. La usurpación de las tierras durante los siglos XIX y XX tiene su origen en la situación colonial, hecho muy bien expuesto en el trozo 52/36, ampliado al máximo por el 54/36. Las "aclaraciones" (algo así como las acotaciones del teatro) se dan a través de toda la novela; el lector avisado tropieza con ellas constantemente. A estos nexos más o menos individualizados se les une otro de carácter más general: la feria misma. Este concepto permite al autor salidas desde y hacia Zapotlán. En este pueblo en vísperas de feria se dan cita millares de personas y situaciones, en ocasiones diametralmente opuestas. Aquí todo puede suceder y sucede: todos lanzan su voz al viento, seguros de que la anonimidad total anulará la propia. Los nexos están ahí, dentro de esa masa pululante de asistentes al gran festín del recuerdo, llenos de nostalgias por la probable vida, "dormidos y borrachos, aquí y allá, como los muertos de

un falso campo de batalla" (288/199).

La elaboración del personaje "masa" es un recurso técnico que ayuda a crear los nexos necesarios en la composición tipo rosetón. En La feria el personaje masa comienza a desarrollarse desde el principio de la novela, desde el primer trozo, "pasaje que condensa el espíritu del libro..."²⁴ La primera persona plural resume la atmósfera de este texto que introduce a "más o menos" treinta mil personajes: toda una masa doliente, pecadora, esclava de las pasiones más bajas o sublimes, atribulada por la conciencia del mal y del bien. La primera persona plural refuerza, pues, el concepto de unidad creado por los nexos individuales y el concepto de feria: "Somos más o menos treinta mil" (1/7); "Y en tiempos de la refulufia fuimos la capital del estado" (5/10); "Estamos haciendo la limpia con guango" (10/13); "Y nosotros salimos ganando" (26/20); "...hemos procedido a cruzar..." (30/24); "Vámonos echando la otra..." (65/44); "Tomemos la cosa con calma" (100/63). Este personaje masa se cristaliza en una confesión iniciada por un narrador en primera persona, el cual se transmuta en una especie de gigantesco pólipo, una masa viviente con más o menos treinta mil tentáculos chocando unos con otros, retrocediendo o avanzando en todas direcciones.

El recurso del personaje masa sirve de puente entre la composición tipo rosetón y la que suele llamarse "composición sinfónica", "basada en el entrecruzamiento de historias"²⁵ De no haber sido por este tipo de composición,

Arreola no hubiese podido ni siquiera acercarse a ese tejido vivo en que se entrecruzan millones de hilos, para formar el mundo interior y exterior de cada uno de sus probables treinta mil personajes. La composición sinfónica le permite acercarse a un mundo habitado por otros mundos y sugerir la posibilidad de miles de historias. El continuo entrecruzamiento de probables historias, situaciones y recuerdos, marca el tejido novelesco de La feria. El indio Juan Tepano abre la novela (1/7), planteando de inmediato el problema de la lucha por la tierra y la relación de la Iglesia con la comunidad. El 2/8 retrocede en el tiempo, mediante el documento oficial, para iluminar los antecedentes de esta lucha. Se regresa al presente mediante el diario del agricultor sobre las labores agrícolas en el trozo siguiente. El recuerdo se alza para plasmar una imagen positiva de Zapotlán, unida a otra negativa sobre la Revolución Mexicana (5/10). La novela continúa hasta el fin este ir y venir de un lugar a otro, estos saltos espaciales y temporales, este movimiento perpetuo. Algunas de estas historias son tratadas de manera especial, pero en el fondo el proceso de entrecruzamiento e interrupción las une de modo particular a todas.

Para consolidar la estructura de su novela, Arreola recurre también a la composición contrapuntística. Este tipo de composición se encarga de proveer otros nexos, ciertas coordenadas conceptuales, aparentemente antagó-

nicas, pero en el fondo parte integrante del mundo de La feria. Con ella se logra mantener al lector continuamente sobresaltado, pendiente de cualquier movimiento contrapuntístico, aclarador, iluminador de ciertas zonas oscuras de la novela. El trozo 9/13, por ejemplo, termina diciendo que la semilla del moco de guajolote es signo de fecundidad y de abundancia. El próximo, que apenas llega a los dos renglones, es un contrapunto perfecto del anterior:

—Abundancia, ¡madre! Somos un pueblo de muertos de hambre (10/13). El mismo tipo de relación contrapuntística se establece en los siguientes textos, que son sólo algunos de los ejemplos estudiados: ...alivia en su tiempo la miseria de las clases menesterosas... (11/14), —Alivia, ¡madre! Este hombre no sabe lo que dice (12/14); Y aquí tiene usted ahora a estos pobres indígenas, que siguen muy devotos, acusados de revolucionarios y con las manos vacías, levantadas en alto, pidiendo justicia... (50/35), —¿Justicia? Yo les voy a dar justicia a todos estos indios argüenderos, despachando al otro barrio a dos o tres de los más alebrestados (51/35); Nunca se me había hecho tan evidente la presencia del espíritu en su condición carnal... (190/134), —¿Ha visto usted semejante cosa? Este hombre que parecía tan serio, allí lo tiene usted de la seca a la meca, cargándole el tembache de menjurjes y de versos inmorales a esa sinvergüenza (191/134); Y esa noche, antes de acostarse y después de hacer sus oraciones, hizo [don Salva] un firme propósito que le ayudó a dormirse en cuanto puso la cabeza en la almohada: Mañana mismo le voy a pedir [a Chayo, la hija de don Fidencio] que se case conmigo... (246/173) —Mañana mismo le voy a avisar a don Salva que ya no vas [habla don Fidencio con su hija Chayo] a trabajar con él. Te encierras en la casa para que nadie te vea. Tú misma les dices a tu madre y a tus hermanas que vas a tener un hijo. Anda hoy mismo a confesarte y aquí no ha pasado nada. No llores (247/173-4).

Este juego contrapuntístico se extiende al centro de las historias mismas. Se entrecruzan en perpetuo contrapunto: las productivas labores del Tacamo con las fracasadas ges-

tiones en la Tiachepa; la buena voluntad, la ingenuidad y la falta de poder del indígena con el carácter rapaz y el poder de los hacendados; la fe y las buenas intenciones de la Iglesia con la maldad y el solapado ateísmo de muchos de los feligreses; el carácter pusilánime, blandón e idealista de personajes como el narrador de la serie en torno al Ateneo, el joven poeta y don Salva, con el pragmatismo, el dinamismo y la desfachatez de personajes como la poetisa Alejandrina, la novia del joven poeta y Odilón.

La composición contrapuntística le da la mano a la técnica de la perspectiva múltiple, muy frecuente en La feria. En términos generales, casi todos los ejemplos contrapuntísticos lo son también de perspectivismo. Pero hay algunas series que se plantean casi exclusivamente a base de la visión polifacética de la realidad. La lucha por la tierra es una de estas series; se pasa del período colonial al presente y de éste al XIX, tratando de iluminar facetas distintas del problema de las tierras en la zona rural de México. Los diálogos en torno a la situación general del indio son también ejemplos de la perspectiva múltiple; en ellos se presentan versiones distintas del por qué de la miseria de este grupo humano. Hay, además, otros momentos de la novela creados a base de perspectivismo: los trozos en torno a la zona de tolerancia, el homosexualismo y el lesbianismo; los que giran en torno a la mujer; aquellos que tienen que ver con los preparativos de la Función de la feria. En estas series o coordenadas temáticas se manifiesta un relativismo psicoló-

gico e histórico. Se prueba una vez más en la novela la ausencia de una sola directriz conceptual. No existe en esta novela —como tampoco en gran parte de la narrativa contemporánea— "la realidad como un bloque compacto de signo claro y evidente. Lo que existen son miles de impresiones. Varían según el sujeto, según el momento, la luz, el ambiente, el talante afectivo"²² La máxima expresión de relativismo y perspectiva múltiple de la novela se da en la serie en torno al Licenciado. Su muerte está presentada desde varios ángulos. Para don Fidencio, es la oportunidad de eliminar la deuda que había contraído con aquél. Don Cuco y don Federico expresan su indiferencia con las palabras siguientes: "Vámonos echando la otra, al fin que ya pasó el entierro y la vida tiene que seguir adelante" (65/44). Doña María la Matraca guarda un recuerdo placentero del Licenciado, pero una voz anónima contrapuntea con la actitud anterior: "Viejo jijo de la pescada, a todos no dejaste temblando... Una sanguijuela que traímos pegada en las costillas, y que ahora va a chuparnos más recio, por boca del hermano..." (68/45). Cuando se acercaba el entierro, Francisco el carpintero le dio más duro al serrucho; para él, el Licenciado "se murió nomás por no hacerle la Función a Señor San José" (71/47). La actitud de don Abigail, hermano del muerto, es la del avaro, pendiente sólo de salvaguardar la herencia. Chonita se refiere al muerto como el "pobre Licenciado"; una voz anónima pide que se deje en paz a los muertos. A lo

anterior responde otra voz: "Pues yo, me perdona usted, pero sí hablo. Y el que la tiene que pagar, pues que la pague, y si no la pagó aquí, pues que la pague allá. Y si el Licenciado se va al infierno, pues que los diablos le aticen leña, que al cabo para eso están " (76/49).

Todas estas actitudes contrapuntísticas parecen reunirse en el texto siguiente: "A la hora de bajar el cajón, todos se acercaron para echarle al Licenciado su puñito de lodo" (83/53).

Una vez superados los problemas relacionados con el análisis de la composición novelesca, el material de la novela se hace más accesible y se observan otros recursos en uso antes de La feria. Se registra el regreso al contar anecdótico, tan frecuente en la primer época, pero prácticamente ausente del primer gran momento de la segunda etapa. Las distintas series que desarrolla la novela se llenan de argumentos: los problemas del agricultor-zapatero y poeta; las distintas peripecias que rodean el quehacer del indio en su lucha por la tierra; el desarrollo de las veladas del Ateneo; la miseria y la injusticia que atraviesan ciertas familias como la de don Fidencio y Chayo; las vicisitudes por la que atraviesa el joven poeta enamorado; las aventuras de Odilón, el "burlador" de Zapotlán, etc. En ocasiones, el contar anecdótico se interrumpe para dar paso a la estampa (14/14), al cuadro (29/23), al poema en prosa (97/62) y a la descripción. Este último recurso, muy harto frecuente durante el primer momento

de la segunda época, ofrece ahora variedad a la textura de la novela. Es también responsable de ciertos momentos líricos producidos por el recuerdo y la nostalgia.

Los soliloquios, también de la segunda época, vienen a ser uno de los puntales más importantes sobre los que se levanta la estructura y la atmósfera lírica de La feria. Contrario a lo que sucedió en la primera época y durante el primer momento de la segunda etapa, en que el diálogo estaba parcial o totalmente ausente, en esta novela se combina muy bien este recurso con el soliloquio. En muchas ocasiones, los diálogos son algo así como soliloquios potenciales, por el carácter anónimo de las voces que los sostienen. La ausencia del desarrollo del carácter individual de los personajes economiza la estricta diferenciación de los dialogantes, confundiendo el diálogo con el soliloquio. Arreola lo quiso así y por tal razón hizo de las personas "marionetas, monigotes entregados a una danza entre macabra y grotesca".²⁷

La feria, como la cuentística de la segunda época, aprovecha las ventajas, las sugerencias y las resonancias de las alusiones. Ahora se trata sólo de las literarias y bíblicas; desaparecieron aquellas relativas a la filosofía, las ciencias y la cultura en general. Se limita también el campo recorrido por las alusiones literarias, pues la mayoría de ellas alude a la obra anterior de Arreola. La primera página de la novela se inicia con dos epígrafes, uno bíblico y el otro literario: el primero de El libro de

Isaías y el segundo del poema "Calendau" de Federico Mistral (1830-1914), poeta provenzal representante más ilustre del grupo de los felibres, premio Nóbel en 1904. El trozo 3/9 alude directamente a los zapateros Belarmino y Apolonio (literato uno y filósofo el otro) de la novela homónima de Pérez de Ayala. El agricultor de La feria manifiesta su preocupación por la aventura agrícola. En su familia nunca ha habido gente dedicada a las labores agrícolas: "Todos hemos sido zapateros. Nos ha ido bien el negocio desde que mi padre, muy aficionado a la literatura, hizo famosa la zapatería con sus anuncios en verso. Yo heredé, y me felicito, el gusto por las letras" (3/9). El trozo 28/22 es algo así como un homenaje al Rulfo de "La Cuesta de las Comadres". "La Cuesta de Sayula —explica una voz anónima de La feria— es un lugar muy funesto. Zapotlán y Sayula no se llevan muy bien, desde que tuvieron un pleito de aguas en 1542. Entre un pueblo y otro está la cuesta, un enredijo de curvas, paredones y desfiladeros que son la suma de nuestras dificultades..." (28/22). "Los difuntos Torricos —señala el narrador de "La Cuesta de las Comadres"— siempre fueron buenos amigos míos. Tal vez en Zapotlán no lo quisieran mucho; pero, lo que es de mí, siempre fueron buenos amigos, hasta tantito antes de morirse. Ahora eso de que no los quisieran en Zapotlán no tenía ninguna importancia, porque tampoco a mí me querían allí, y tengo entendido que a nadie de los que vivíamos en la Cuesta de las Comadres nos pudieron ver con buenos ojos lo de Zapotlán. Esto era desde viejos tiempos".²⁸ Uno de los tres protagonis-

tas del relato rulfiano, Odilón Torricos, lleva el mismo nombre del "burlador" de La feria. Odilón fue asesinado en Zapotlán, incidente que cuenta el narrador de "La Cuesta de las Comadres":

Me acuerdo que eso pasó allá por octubre, a la altura de las fiestas de Zapotlán. Y digo que me acuerdo que fue por esos días, porque en Zapotlán estaban quemando cohetes, mientras que por el rumbo donde tiré a Remigio se levantaba una gran parvada de zopilotes a cada tronido que daban los cohetes"²⁹

Es realmente en octubre cuando se celebra la feria de Zapotlán: "Todos los años, es costumbre que los zapotlenses que viven fuera del pueblo se unan de alguna manera con nosotros en las celebraciones de octubre (221/156).

De aquí en adelante, las alusiones literarias provienen directamente de la cuentística de Arreola. El trozo 31/25, por ejemplo, repite la frase "cuyo nombre no viene al caso", famosa ya en "Teoría de Dulcinea". En este mismo relato aparece la frase "se echó en pos, a través de páginas y páginas, de un pomposo engendro de fantasía", parafraseada en el trozo 47/33: "...uno de estos serviciales animalitos se echó bruscamente en pos de una hembra que se le fue corriendo, esquivando como todas". La laguna que describe el trozo 97/62 ("...una laguna que se disipa en la aurora. Una laguna infantil como un recuerdo que aparece y se pierde, llevándose sus juncos y sus verdes riberas..."), es la misma que retrató Arreola en "De memoria y olvido": "...una laguna que viene y se va como un delgado sueño" (Confabulario, p. 7). Layo, uno de los personajes del trozo 107/67-70, es el protagonista de "El cuervero". El trozo 129/85 vuelve sobre el tucero Layo, a quien (como en "El

cuervero") le gritan (esta vez en medio de un terremoto) lo siguiente: "Allá está la tuza ¡tírale, pendejo...! A Layo se el cae la escopeta de las manos y se dispara ella sola". El tema central de "La trampa" reaparece en la gigantesca confesión del niño: "Me acuso Padre... de que soy una trampa para todos los espíritus que se me acercan..." (135/92). Las relaciones estilísticas y temáticas entre el texto siguiente y "Homenaje a Otto Weininger", son marcadamente obvias: "Por el rumbo del Panteón se cayeron algunas bardas viejas el día del temblor. Al pasar, alguien oyó bajo un montón de adobes unos lastimeros quejidos. Se puso a remover los escombros y halló el cadáver de un perro sarnoso, que ha sido en realidad la única víctima del terremoto. Cosa curiosa, resultó que muchas gentes de por allí lo conocían, y le tenían cierto cariño porque estaba casi ciego y no se movía de su lugar, esperando la muerte al pie de la barda, donde había hecho un socavón, rascándose la sarna..." (143/97-98). El trozo 153/108 vuelve sobre el estilo y el tema de "Apuntes de un rencoroso": "Allí está otra vez don Salva caído en el insomnio, como sapo en lo profundo de un pozo, golpeándose la cabeza en su almohada de piedra, casándose y descasándose, enviudando y volviéndose a casar con todas las muchachas de Zapotlán, con las de ahora y con las que conoció hace mucho..." Compárese el texto anterior con este otro de "Apuntes de un rencoroso": "El joven desaparece melancólico por las desiertas calles, pero yo estoy aquí, caído

en el insomnio, como sapo en lo profundo de un pozo. Me golpeo la frente contra el muro de la soledad, y distingo a lo lejos la disforme pareja inoperante" (Bestiario, p. 121).

El trozo 198/141 es la cita más extensa y sostenida de un texto anterior: "Aquí las Fiestas Patrias no son más que pretexto para divertirse y alboratar en nombre de la Independencia y de sus héroes". El texto anterior ha cambiado ligeramente el concepto expuesto ya en "La vida privada": "Aquí, donde las fiestas patrias no eran ya sino un pretexto anual para divertirse y alborotar a nombre de la Independencia y de sus héroes" (Varia invención, p. 54). El texto de La feria se interrumpe pero regresa al de "La vida privada": "Esa noche los cohetes, la algarabía y las campanas..."; "Los colores de nuestra Enseña Nacional parecían teñirse..."; "Allí en la Plaza de Armas fuimos efectivamente los miembros de la gran familia mexicana..." (198/142). Las diferencias son mínimas; una coma aquí y otra allá, alguna palabra suprimida o añadida y el uso de letras mayúsculas en el texto de La feria, para términos como "Fiestas Patrias" y "Enseña Nacional". "La vida privada" provee también el estilo y la atmósfera general de este extracto del trozo 238/168:

De esa noche, don Fidencio hizo un monumento silencioso a la humillación, y consumió en ella todas sus reservas de cólera. Al día siguiente mostró al mundo otra cara, transfigurada por la injusticia. Puso sobre el mostrador toda su existencia de velas de cera blanca y dejó que las gentes del pueblo las manosearan a su antojo, les clavaran la uña y se fueran sin comprarlas...

La relación entre este texto y el siguiente es muy clara: "Lealmente, he tomado mi vida privada y la he puesto sobre el mostrador, como cuando cojo una pieza de tela y la extiende para el detenido examen de los clientes" (Varia invención, p. 64). Para finalizar el trozo 274/191, Arreola recurre al tono general de "El discípulo", extrayendo de este relato la esencia del siguiente texto de La feria: "Al margen del regocijo populachero y de las pompas litúrgicas, nosotros mantuvimos vivo el culto a la belleza, durante este holocausto melancólico a las musas..." (274/191). "No seré un gran pintor —afirma el narrador de "El discípulo"—, y en vano olvidé en San Sepolcro las herramientas de mi padre. No seré un gran pintor, y Gioia casará con el hijo de un mercader. Pero sigo creyendo en la belleza" (Confabulario, p. 41). Desde el punto de vista conceptual, estas alusiones a su propia obra prueban una vez más el carácter nostálgico de la novela. La feria se vuelve así un archivo de recuerdos, una "caja de resonancias", un documento oficial de "memoria y olvido". Se afianza, además, el proceso íntimo, lírico, que caracteriza la obra en su totalidad. Las imágenes se repiten a sí mismas, el recuerdo evoca el recuerdo, el autor sueña que sueña que sueña. Julio Ortega —excelente catador del proceso creador arreoleano— captó muy bien la esencia de estas resonancias y resumió su visión de la manera siguiente: "...Arreola escribe esta novela desde el hecho de escribirla; es decir, su opción por todos esos

niveles textuales sugiere otro modo de asediar un material narrativo, una construcción novelesca: la permanente presencia de esas formas escritas implica la re-estructura constante de esta novela, su renuncia al tratamiento discursivo, su formulación poética"³⁰

Las alusiones bíblicas están directamente relacionadas con la atmósfera de culpabilidad, arrepentimiento y confesión general que rodea la vida de este Zapotlán-Leviatán novelesco. Ese pequeño Leviatán —muy bien descrito por Mauricio de la Selva— está "integrado por los chismes, los fraudes, la ingenuidad, el amor, la soltería, el estupro, la juventud, la prostitución, la vejez, la muerte; en fin, todo lo bueno y todo lo malo de un pueblo atrasado, expuesto por las voces anónimas de quienes gozan o sufren..."³¹ Todo este laberinto terrenal caracterizado por el sentimiento de culpabilidad, la conciencia del pecado, el espanto producido por la sensación del más allá, el tono confesional y la angustia de intuir el fracaso personal, está impregnado de un tono profundamente bíblico. La novela se abre con un epígrafe de El Libro de Isaias (Isaias, 49-2,8), al que le siguen otras alusiones, ya dentro de la novela: "...Habéis devorado la cosecha, y del despojo de los pobres están llenas vuestras casas" (Isaias, 15-3); "Ha caído, ha caído Babilonia, aquella grande ciudad, porque ella ha dado a beber a todas las naciones del vino del furor de su fornicación..." (Apocalipsis, p. 14-8). El trozo 233/165 parafrasea otro texto bíblico, alterándolo de modo juguetón:

"Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo, líbranos del chagüiste..." El parafraseo y el juego con las Sagradas Escrituras se repite en el texto siguiente, que gira en torno al tono general de El Libro de Ezequiel, especialmente los capítulos cinco y seis: "Iré a lugares secretos y haré obra de abominación. Orita vuelvo" (253/177). El tono apocalíptico impregna el trozo final de la novela:

Nadie podía haber previsto lo que sucedió esta noche, última de la feria, a las doce en punto... En cosa de instantes, bañaron de petróleo la base de las cuatro torres que sostenían la plataforma desde donde se alzaba el castillo principal, y les prendieron fuego... La gente cercana huyó despavorida porque el combustible se desparramó por el empedrado. La llamada pronto se levantó al cielo, más alta que la Farroquia... y sobre la multitud cayó una verdadera lluvia de fuego por fortuna artificial... Dejé de mirar en el momento en que se desprendió de su base de ceniza donde ya no quedaba nada por arder (288/198-9).

En general, las técnicas empleadas por Arreola en La feria habían sido ensayadas ya en su cuentística. El único procedimiento técnico no practicado anteriormente es el "flash-back", con el cual se estructura la serie en torno al Licenciado. Algunos otros recursos poco usados en la obra anterior, pasan ahora a un primer plano. Es el caso del diálogo, muy escaso durante la primera etapa y el primer momento de la segunda, pero muy frecuente en la novela. El procedimiento anecdótico también cobra mucha importancia aquí. Los tipos de composición utilizados en la construcción de esta obra tienen que ser distintos debido a la naturaleza misma de la novela. A todo lo anterior se ha añadido el recurso de la perspectiva

múltiple, que, en cierto sentido, había sido ensayado anteriormente, especialmente en relatos en los que Arreola aborda el mismo tema desde ángulos o perspectivas distintos. El tema del marido "engañado", expuesto de tres maneras distintas en "La vida privada", "El faro" y "Pueblerina", es un ejemplo de ese incipiente perspectivismo en la cuentística.

2) ESTILO

En términos generales, la condensación, la poda y la brevedad, caracterizan el estilo de La feria. Como en los relatos de la segunda época, Arreola somete la prosa de su novela a un exigente procedimiento reductivo, en el que brillan la concentración y el freno. Se limita, por ejemplo, el uso de los adjetivos; ni siquiera las formas binarias, tan frecuentes durante la trayectoria de toda su cuentística, tienen la importancia de antes. Lo mismo sucede con el adverbio, el gerundio y las formas nominales. La elipsis, recurso muy propio de gran parte de su cuentística, se deja sentir también en la novela. Esta especie de logocidio está marcada en la novela por medio de los suspensos léxicos; apenas se encuentra un trozo en que no se utilicen. El carácter lírico de la novela hace posible el uso de la metáfora y el símil, frecuentes también en los relatos de la segunda etapa. Vale la pena dar algunos ejemplos de estos tropos, que demuestran una vez más la veta eminentemente poética de la prosa arreoleana:

Entre un pueblo y otro está la cuesta, un enredido de curvas, paredones y desfiladeros que son la suma de nuestras dificultades...(28/22); 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..., ...nuestro Ateneo... es un islote incomunicado en este archipiélago del sur de Jalisco(155/109); La recién parida que estaba en su cuarto se levantaba como una vaca degollada con su hijo en los brazos(129/86); ...cayó en una somnolencia profunda, como el piloto de la Eneida... (167/115); ... los demás estaban tirados, borrachos o dormidos, como los muertos de un falso campo de batalla(288/199). La frescura, la sencillez y la precisión caracterizan esta imaginería que, en lugar de adornar, condensa, especifica, aclara, dando como resultado un sereno lirismo.

La feria también emplea el "disfemismo" como una de las formas más certeras de falta de respeto y burla de las creencias y actitudes de su Zapotlán novelesco. Por primera vez en la obra de Arreola, el lenguaje escatológico y el doble sentido abiertamente obsceno en ocasiones caracterizan gran parte del vocabulario de la novela. La copla del trozo 62/42 dice así: "Vamos juntando virutas/en casa del carpintero,/las cambiamos por dinero/y nos vamos con las p..." Hay todavía cierto disimulo, aunque baste a veces con la intención. Otros trozos son más directos, más explícitos:

Ya veremos si descansa en paz con todas las mentadas de madre que te vamos a echar por tus cochinas letras de cambio...¿Usted cree que alguien va a estar a gusto en el otro patio mientras aquí en este mundo siguen jodiendo a la gente por su cuenta? (77/50); -En lugar del presidente, yo me las habría llevado al cerro para joder a este atajo de disolutos (124/82); ¡Me lleva la chingada, está temblando! (129/84); ...son como los pájaros prietos, pendejos y desconfiados (208/148); Me dijeron que si le escribían mi nombre. Yo les dije: Mejor póngale una mentada de madre (256/178).

Este lenguaje abiertamente escatológico está apoyado por los medios tonos y el doble sentido:

Pedazo de hombre era fontanero y no salía de la casa... Tu madre lo mandó llamar una vez para que le compusiera la puerta del horno, porque le gustaba hacer pan. Cosas que pasan. ...Pedazo de hombre estuvo tres días conmigo, y me arregló de balde todo lo que yo tenía descompuesto. Era un hombre muy ocurrente. Pero entre tu madre y yo se acabó la amistad (58/40); Bien recuerdo el paraje/donde me burló el infame,/ a la orilla de un aguaje/ y al pie de un verde tepame... (154/109); Preguntado Salomón,/ respondió como el recluta:/no es defecto ser carbón/cuando la mujer es fruta(216/152); Y yo ando por aquí de huida porque pisé una gallina. No sé ni para qué le cuento. ¿Usted ha visto a los herreros cuando se ponen a golpear entre dos un solo pedazo de fierro? Así éramos aquél y yo... Soy herrero y me gusta golpear el fierro dulce, bueno, usted me entiende. Saca uno el fierro de la pragua casi blanco y lo vuelve a meter cuando se va poniendo color de hormiga. Al fierro hay que trabajarlo en caliente. Mientras más caliente, mejor. (248/174).

El tratamiento del vocabulario sigue fundamentalmente las directrices generales que marcaron su trayectoria en la cuentística. Se emplean ciertos diminutivos (tantito, cerquitas, milpitas, pescuecito); se vuelve sobre el habla del campesino, como en el caso de "El cuervero" y "Corrido" (méndigo, cuete=cohete, se endroga=se droga, ái le va=ahí le va, vites=viste). Se registran algunos arcaísmos (nacencia=nacimiento, truje=traje) y uno que otro ejemplo de voces poco comunes (acémila=mula, asno bestia de carga; tenor=contenido, composición (en un escrito); morrál=saco o talego; besana=labor de surcos paralelos que se hace con el arado; estropicio=destrozo, rotura estrepitosa). Sin embargo, lo que más abunda en esta prosa es el regionalismo, el colo-

quialismo y el lugar común. "En lo que se refiere al lenguaje —afirma Arreola—, mi tarea fue la de recordar, recordar simple o intensamente los giros lingüísticos de la gente de Zapotlán"³² Aquí no se registran el rebuscamiento y el castigo de la prosa que sí estuvieron presentes en su cuentística, especialmente en el primer momento de la segunda época.

Como yo me he "prostituido" con la literatura universal —continúa Arreola—, me cuesta mucho trabajo volver a hallar la inocencia de mi voz natural. Y ahora la busco por los vericuetos de la canción popular, del corrido, de la anécdota, de la interjección, del insulto, del diálogo callejero en las aceras de Zapotlán el Grande, en el mercado, en la propia familia?³³

El lenguaje tremendamente articulado de los protagonistas de sus relatos da paso en la novela a un español altamente coloquial, lleno de regionalismos y lugares comunes. Del primer recurso son ejemplos éstos: refulufia, tacamo, paliacate, escoleta, derriengue, artisela. Los pasajes coloquiales y el lugar común apoyan de principio a fin la estructura de la novela. Regionalismos, coloquialismos y lugares comunes han sido cuidadosamente escogidos, celosamente recordados. Por ello no está tan lejos de la esencia de esta novela Angelina Nuñez cuando afirma que la misma "reside en el dominio del lenguaje, pulido en lo popular y en lo poético, sin ninguna palabra que distraiga o desarmonice el fluir de las demás. Un agradable río de palabras en busca de sí mismas, de su propia cadencia y de su único sentido"³⁴

Todos los procedimientos lingüísticos empleados en La feria se alzan, se organizan y se acoplan para llevar a cabo un movimiento perpetuo, destinado a crear la oralidad que caracteriza su prosa. Arreola había ensayado también este recurso en dos relatos anteriores ("El cuervero" y "Corrido", de 1949 y 1952, respectivamente). En el primero de ellos, por ejemplo se acumulan, en uno de esos pasajes reveladores de la maestría de Arreola, los rasgos del relato folklórico oral: "repetición de la conjunción y para hilvanar los hechos; fórmulas conclusivas ("y eso es todo"); comentarios del sentir coincidente de hablante y oyente ("claro"); señales pautadoras del relato ("y ya nomás", "luego").³⁵ En la novela, la copla, el sermón, el documento oficial —pasado éste por el "filtro" de la tradición oral, pues el pueblo ya no lo lee más, sino que lo escucha y lo repite dos o tres siglos después— y la confesión, por ejemplo, son formas caracterizadas por su peculiar sensación de oralidad. Arreola hace uso de ellas a través de toda la novela, reforzando la ya evidente oralidad de la misma. A estas formas literarias se unen ciertas fórmulas lingüísticas, entre las que se encuentran distintos matices del verbo decir: "Dicen que aquí, dicen que allá" (1/7); "Este hombre no sabe lo que dice" (12/14); "Alguien le dijo que ya no estaba en el pueblo". Alguien le dijo que se había enfermado. Alguien le dijo..." (252/176). Aparecen también fórmulas como: "Denuncio...", "Me acuso..." , "Para no largarle el cuento...", "Y oí así como una voz de

trueno...", "Cállese..." Este procedimiento tiende a crear la impresión de que la novela no ha sido escrita, sino dicha o contada al lector; que éste no la ha leído, sino que la ha escuchado. El recurso busca establecer un diálogo permanente con el lector. Las formas coloquiales ayudan a lograr la impresión del diálogo: "Somos más o menos treinta mil. Unos dicen que más, otros que menos. Somos treinta mil desde siempre..." (1/7). Lo anterior parece haber sido escuchado y no leído en la primera página de la novela. Los textos siguientes son buen ejemplo del cuidado que puso Arreola al utilizar ciertos procedimientos marcadamente orales: a) la exclamación, el grito ("¡Ya soy agricultor!" (3/8); b) la oralidad, la resonancia y el eco de la canción popular, la copla o la décima:

Voy a contarte Aniceta/lo que hizo Fierro de Villa:/
 en Tuxpan dejó el caballo y en Zapotiltic la silla
 (5/10); A damas y caballeros/los calzamos como reyes,/
 porque no buscamos bueyes/perdidos en los potreros
 (111/73); En hambre, peste, temblores,/guerra, inun-
 dación, sequía,/Zapotlán de noche y día/a José pide
 favores./El le responde: "No llores;/porque me in-
 vocas con fe,/tus angustias guardaré"./Por eso tan
 juntos van:/él José ... y el Zapotlán de José (252/176-7);

c) el llamado directo al público lector para que preste atención, mediante el uso de ciertos verbos clave:

Miren, respiren, éste es el viento que les digo...
 (15/15), —La estatua de don Benito Juárez le da
 la espalda a la Parroquia desde el parque. Mírela
 usted (31/25), El Licenciado que les hizo la docu-
 mentación a los interesados, fiense lo que son las
 cosas, a la hora de la hora... (35/27), ...ya ven
 ustedes, siempre han sido más bravos los tenajales
 que la cal... (39/28), Ahora estamos vigilados, se los
digo para que sepan donde se andan metiendo (42/30),
 Luego me preguntaron que qué había pasado y yo les
conté esto que les estoy contando (88/57), Allí se

daban unos elotes así de grandes... (95/61); Para no agrandarles el cuento, era yo el último de los pinches... (113/74-5); ...estuvo tocándome en la puerta así, pum pum, hasta que me habló (228/163).

El trozo siguiente reúne una gran cantidad de llamados al lector para que preste oído, e incluso vista, a lo que cuenta y describe el narrador. Se ha establecido ya un diálogo entre éste y el lector, diálogo que aquél se encarga de animar mediante el uso de ciertas frases clave:

—¿Saben qué es en realidad lo que viene a ver todo ese gentío a la feria de Zapotlán? Pues eso que están viendo ustedes ahorita... Vean a Judith, frente a la tienda de Holofernes... Vean a la hija de Faraón que recoge la cesta... En fin, veánlos todos, si tienen paciencia, son veintitantos... Fíjense en todas esas muchachas tan guapas... ¿Ya los vieron todos? Pues ahora viene el principal... Como ustedes pueden ver, el anda es... Ahora asómense para abajo. ¿Qué es lo que ven? Sí, son ellos, los miembros de la Comunidad... (280/193-5).

Las alusiones literarias y, especialmente, las bíblicas, aportan también el aspecto oral que las caracteriza, una vez han pasado a ser patrimonio de la "sabiduría" popular (generalmente oral, pues muchos de los poseedores de esa sabiduría no manejan la lectura, prefiriendo y aceptando los recursos orales. La cita bíblica rejuega con la oralidad presente en gran parte de las Sagradas Escrituras, oralidad que se redobla si se piensa que en la mayoría de los casos el conocimiento del texto bíblico se ha llevado a cabo mediante el recurso oral del sacerdote. Por otro lado, cuando Arreola se cita a sí mismo, está jugando con el *ecc* de su propia obra, convirtiendo la novela en una caja de resonancia. La feria parte, pues,

de aquellas formas vivientes en la memoria del autor, y se mueve en retroceso hacia ella para servir de contrapunto y eco. Se crea así una especial "oralidad que en esta novela equivale a una plenitud de la expresividad, a la creación de un mundo mítico en la riqueza de la realidad hablada".³⁶

Arreola juega con relaciones humanas típicas, con el lugar común conceptual, con la anécdota recurrente, con un "yo" que se transforma en "nosotros" y viceversa, afirmando en la práctica que el material de su novela no se propone como cosa nueva: casi todo lo que en ella acontece reconoce ya un antecedente escrito o un lugar común hablado. Sin embargo, la invención está allí y radica en el hecho de que Arreola, "con la pareja capacidad de re-jugar las formas dadas que revelan sus relatos, se plantea esas recurrencias y tópicos como un problema técnico por reformular: asume su material desde la elaboración literaria en una secreta alegría creacionista, combinatoria, que finalmente encuentra su plenitud expresiva en la oralidad".³⁷

Por tal razón, los breves fragmentos de La feria suponen un fino y permanente juego contrapuntístico; no son una suma de ellos mismos, sino un sereno mosaico de voces anónimas que se sostienen por sí solas, participando en una especie de orgiástico juego verbal. Las voces entran y salen del mundo de la novela con una morosa lentitud, seguras de su función y de su necesidad en la obra.

La feria está, pues, profundamente marcada por la recurrencia, la reelaboración de materiales típicos y tópicos,

el juego con formas documentales, confesionales, orales, el empleo acertado de alusiones literarias y bíblicas, creándose así una suerte de milagro poético sostenido por un eterno recurrir a los misterios de la lengua oral. La novela es en sí un hecho oral: personajes, cosas, lugares y hechos, se transforman en un coro gigantesco de voces que se antojan anónimas, pero que en el fondo están sometidas a los designios de una poderosa memoria unificadora. Las voces se recuerdan a sí mismas, saben de donde parten y hacia donde se dirigen. La aparente quietud y el perpetuo movimiento coral las unifica en un tejido extremadamente lírico, reuniendo dos mundos (el lírico y el narrativo) aparentemente irreconciliables.

Notas

¹Juan José Arreola, La feria (México: Joaquín Mortiz, 1970), 7. (Para facilitar la labor de referencia, este trabajo sigue la división en 238 trozos que la misma estructura de la novela provee al lector. En adelante, cualquier cita de la obra irá seguida por el número del trozo correspondiente; éste a su vez seguido por el de la página ambos datos entre paréntesis.)

²Roberto Ortega y Miguel Morales, "J.J. Arreola: la salvación erótica", Su Otro Yo, vol. III, núm. 3 (enero de 1977), 29.

³Ortega y Morales, p. 29.

⁴Ralph Freedman, La novela lírica (Barcelona: Barral Editores, S.A. 1972), 14.

⁵Ortega y Morales, p. 15.

⁶Ortega y Morales, p. 20.

⁷Ortega y Morales, p. 21.

⁸Enmanuel Carballo, "Cada quien habla de La feria según lo que leyó en ella", La Cultura en México, núm. 108 (11 de marzo de 1964), XIX.

⁹Clara Passafari, "El realismo metafísico de Juan José Arreola", Revista de la Universidad de Guadalajara, núm. 1 (enero de 1972), 14.

¹⁰Enrique Anderson Imbert, "Análisis de El señor Presidente, Homenaje a Miguel A. Asturias, ed. Helmy F. Giacomán (New York: Las Américas Publishing Co., 1971), 125-131.

¹¹Luis Leal, "La estructura de Pedro Páramo", La narrativa de Juan Rulfo: interpretaciones críticas, ed. Joseph Sommers (México: Sep Setentas, 1974), 44-54.

¹²Nelson Osorio, "Un aspecto de la estructura de La muerte de Artemio Cruz", Homenaje a Carlos Fuentes, ed. H.F. Giacomán (New York: Las Américas Publishing Co., 1971), 125-146.

¹³Ana H. Barrenechea, "La estructura de Rayuela de Julio Cortázar", Textos hispanoamericanos: de Sarmiento a Sarduy (Caracas: Monte Avila, 1978), 195-220.

¹⁴Luis Leal, "La feria de J. J. Arreola: tema y estructura", Nueva Narrativa Hispanoamericana, vol. 1, núm. 1 (1971), 41-48.

¹⁵E. Carballo, "Arreola: sobre la feria", La Cultura en México, núm. 117 (13 de mayo de 1964), XVI.

¹⁶Carballo, "Arreola: sobre", p. XVI.

¹⁷Freedman, p. 214.

¹⁸Freedman, p. 29.

¹⁹Freedman, p. 261.

²⁰Carballo, "Arreola: sobre", p. XVI.

²¹Carballo, "Arreola: sobre", p. XVI.

²²Andrés Amorós, Introducción a la novela contemporánea (Salamanca: Ediciones Anaya, S.A., 1971), 125.

²³Carballo, "Arreola: sobre", p. XVI.

²⁴E. Carballo, Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX (México: Empresas Editoriales; 1965), 406.

²⁵Amorós, p. 126.

²⁶Amorós, p. 85.

²⁷Carballo, "Arreola: sobre", p. XVI.

²⁸Juan Rulfo, "La Cuesta de las Comadres", El llano en llamas (México: Fondo de Cultura Económica, 1970), 21.

²⁹Rulfo, p. 30.

³⁰Julio Ortega, "La feria", La contemplación y la fiesta (Caracas: Monte Avila, 1969), 56.

³¹Mauricio de la Selva, "Autovivisección de J.J. Arreola", Cuadernos Americanos, año XXIX, vol. CLXXI, núm. 4 (julio-agosto de 1970), 77.

³²Carballo, Diecinueve protagonistas, p. 405.

³³Ernesto Flores, "Arreola y su Palindroma", El Informador, Guadalajara (26 de noviembre de 1972), 1.

³⁴Angelina Nuñez, "La serie del Volador", Diorama de la Cultura (México: n.d.), 7.

³⁵Ana M. Barrenechea, "Elaboración de la 'circunstancia mexicana' en tres cuentos de Arreola", Textos hispano-americanos: de Sarmiento a Sarduy (Caracas: Monte Avila, 1978), 236-237.

³⁶J. Ortega, p. 53.

³⁷J. Ortega, pp. 53-54.

CONCLUSIONES

El estudio de los temas de la primera etapa de la obra de Arreola revela la presencia de una serie de personajes inspirados por el idealismo y dirigidos por la ingenuidad, la buena fe y la creencia en la bondad "natural" del ser humano. El idealismo se estrella, sin embargo, contra la infranqueable pared formada por la realidad histórico-objetiva y la aparente inferioridad natural del ser humano. Como resultado de lo anterior, los personajes se llenan de una marcada "ontofobia": la realidad los aterroriza. Abundan los soñadores en esta narrativa primeriza; la cursilería y el espíritu provinciano pueblan su mundo. Una exagerada fe en las fuerzas individuales destruye a estos personajes, quienes se la pasan golpeándose contra el muro de la incomprensión, la mala fe de los demás y la demagogia generalizada. En algunos de los relatos de la primera etapa ("El silencio de Dios", "Parábola del trueque", "La vida privada") aparece, sin embargo, la marca de una incipiente ironía, resultado de la pérdida de la fe. La desilusión, la inseguridad y el laberinto, comienzan a pautar la conducta del protagonista arreoleano. El dolor ha comenzado a horadar los muros de la bondad. El sentimiento de culpabilidad, la conciencia

de la mediocridad personal y el descontento consigo mismo, responden al llamado de una estructura mental atormentada por la autocrítica. Dios no ha servido de mucho a un ser que busca una tabla de salvación, una guía, un asidero, condenado a la soledad, victimizado por un Dios caprichoso o inútil.

El idealismo de esta primera etapa también dirige las relaciones amoroso-sexuales, caracterizadas por el paternalismo filantrópico, la sensiblería, la afectación, la pose y la teatralidad del varón arreoleano. La mujer de estos relatos primerizos es un ser distanciado de los demás y de sí misma, reflejo de un hombre que ocupa siempre el primer plano, convencido de la inferioridad biológico-espiritual de aquélla. Colmada de "bienes" espirituales, pero despojada de su verdadera existencia, la mujer es siempre un proyecto, un plan de los demás. La progresiva desaparición del idealismo va dando paso a la puesta en escena de una batalla "real" entre los sexos. La soledad, el abandono, el resentimiento y el rencor comienzan a poblar el mundo, cada vez más precario, de las parejas arreoleanas.

La escasez de referencias al arte y, sobre todo, al proceso creador, tiene su explicación lógica o por lo menos entendible: Arreola está viviendo en esos momentos una etapa de aprendizaje. Su preocupación mayor es escribir; no hay tiempo para reflexionar sobre

el proceso y sus complejidades. Esto vendrá más tarde, cuando, ya seguro de su dominio de las formas, sienta la necesidad de expresarse en torno a su propia obra y al arte en general. Todavía no ha sido atacado por ese sentimiento de nulidad para la creación, el cual sí tomará forma en un número considerable de relatos de la segunda época.

Para conseguir las formas literarias que mejor expresaran sus vivencias, Arreola comenzó desde el primer momento, a luchar con lo más representativo de los modelos genéricos del pasado y del presente. Titubea al comienzo con el relato fantástico ("Un cuento de Navidad"), pero luego logra un excelente ejemplo, "Un pacto con el diablo". Su poderosa imaginación, sus fantasmas interiores y su serio trabajo con los moldes literarios, le permiten crear textos en los que la realidad y la fantasía se confunden, subyugando y sorprendiendo al lector, quien regresa incesantemente al texto en busca de claves siempre huidizas. De esta forma tan contemporánea y cerebral, Arreola da un salto a otras tan antiguas e íntimas como el diario, la epístola, la confesión y la parábola, las cuales sirven a la expresión de la interioridad, al despliegue del caótico y tambaleante mundo de unos protagonistas inseguros, incapaces de dar respuestas últimas a los interrogantes

que la vida les plantea. Cierta distancia crítica, visible a partir de 1945-1946, lo conduce al cuento-ensayo ("Pablo"), en el que, sin abandonar totalmente el ámbito del relato, Arreola excursiona dentro del mundo del ensayo, moviéndose, como un exiliado de los géneros literarios, en las fronteras entre una forma y otra, para tender un puente que reúna la poesía con la exposición.

La narración supera cualquier otro procedimiento técnico o estilístico empleado por Arreola durante esta primera época. El afán de contar cosas exige, casi, el uso de la forma narrativa, que reemplaza la descripción, aunque ésta no se encuentre totalmente ausente. Ayuda también el carácter íntimo, confesional, confidencial, epistolar de esta prosa. La primera persona singular, que dota o lo narrado de un peculiarísimo carácter verídico, acortando la distancia entre el lector y el mundo de lo narrado, articula el mundo argumental de la prosa de esta etapa. Resaltan la calidad y la corrección de la lengua empleada por estos narradores en primera persona, despojada de regionalismo y coloquialismos.

El diálogo, aunque no totalmente ausente, cede espacio al soliloquio, reforzando así el entramado subjetivo-confesional de la prosa arreoleana. La lógica con que hablan estos personajes evita, por otro lado, el empleo del monólogo interior, directo e indirecto. El rechazo arreoleano del juego puramente técnico, le

ahorra también los saltos temporales y espaciales y los llamados "flash-backs" o trozos en retrospecto.

La variedad de recursos expresivos y la consecución del ritmo caracterizan el estilo de esta prosa primeriza. El adjetivo -casi siempre en respuesta al estilo nominal o al carácter solemne de gran parte de esta prosa- tiene una importancia enorme ahora. Se prefiere la adjetivación bimembre, en la que cada uno de los miembros apunta hacia zonas distintas, aunque relacionadas, de la realidad, ampliando la capacidad de sugerencia y de belleza del texto. Se revelan, simultáneamente, aspectos puramente físicos y facetas subjetivas, abstractas, de la realidad. El adverbio modifica, de modo solemne, la acción verbal, solemnidad muy entendible si se toma en cuenta el carácter categórico, un tanto arrogante, "doctoral", de esta prosa. El verbo se reúne con su modificador para crear cierto ritmo particular. Aparecen, además, ciertos conatos de antítesis y de oxímoron, recurso, éste último, frecuente en la segunda etapa.

Se encuentran también otros recursos estilísticos, aunque empleados con menos frecuencia. Llama la atención, por ejemplo, el uso del símil y la metáfora en una prosa que tiende, por lo general, a prescindir de ella. Se asoma el disfemismo, sobre todo al final de esta etapa, como señal del distorsionamiento de la realidad que comienza a operarse. Comienzan los ataques a las

"buenas conciencias", iniciándose así cierto desdén por la "retórica" tradicional, la grandilocuencia, la cursilería y el sentimentalismo. El ablativo absoluto, todavía incipiente, tiene dos funciones fundamentales: a) evita ciertos rodeos verbales, prescinde de ciertas explicaciones, en busca de la brevedad; b) sirve como especie de "plataforma de lanzamiento" lingüística desde donde se ensayará el ritmo "tensivo-distensivo" y viceversa. El cliché, generalmente excluido de la "buena literatura" por su supuesta "docilidad" o mimetismo, se remoja en esta narrativa, especialmente cuando se estudia el macrocontexto estilístico y conceptual en el que se inserta.

En la creación del ritmo, la narrativa arreoleana hace uso de ciertos procedimientos generales (la imitación del proceso articulatorio "intensivo-distensivo-tensivo" y sus posibles combinaciones) y particulares (la aliteración, la repetición, la enumeración, el suspenso léxico, el paréntesis y los paralelismos). Combinados, eslabonados, excelentemente acoplados, dan a la prosa de Arreola una exclusiva dimensión rítmica de rara belleza e intención.

SEGUNDA EPOCA

El pesimismo, la desilusión, el cinismo, el humor "negro" y la ironía marcan, de manera absoluta, el mundo

de los protagonistas arreoleanos de la segunda etapa. Arreola, y junto a él sus protagonistas, ha crecido; los años, la cultura y la disciplina del creador honesto consigo mismo, han producido una obra artística que, sin abandonar la esencia de la primera época, se distingue en muchos aspectos de aquélla. Desaparece el titubeo conceptual y se inicia una trayectoria mucho más sólida. Se ha eliminado, por ejemplo, el paternalismo del varón; en su lugar se ha situado un "macho" abiertamente sexista en "demasiadas" ocasiones, taimadamente en muy pocas. En esta narrativa la mujer es un ser vil e inexorablemente abocado a la traición, objeto de placer, permanente y mediocre coqueta. Es una lamentable entelequia, intocable, remota e inalcanzable, o hembra extremadamente terrenal, dirigida por una forma particular de canibalismo exclusivamente antimasculino, dueña de una insaciable ninfomanía, mujer-migala devoradora de hombres-víctimas irre recuperables e irredimibles. El tedio, el aburrimiento, el resentimiento y el rencor pueblan el mundo de los cónyuges o amantes, absolutamente viciados por la venganza o la actitud extremadamente dominante de uno de ellos. Enjaulados en el matrimonio (apasionado ejercicio de neuróticos, increíble pasatiempo de masoquistas), acorralados por el temor o la angustia permanentes, los varones arreoleanos se pasan la vida eludiendo a la mujer concreta, posándose sobre un quimérico lecho conyugal, acompañados por "uno de esos vagos fantasmas femeninos,

hechos de virtudes y faldas superpuestas" (Bestiario, p.76) oscilando entre la precariedad y la abundancia, la búsqueda y el rechazo, la adoración y la blasfemia.

La injusticia social y la miseria económica y espiritual distinguen el microcosmos de "El cuervero" y "Corrido", relatos estilística y temáticamente distintos al resto de esta cuentística. Fuera ya del localismo y la estrechez temática de estos dos relatos, Arreola sondea realidades más universales, burlándose, en no pocas ocasiones, de mitos, mitificadores e instituciones del mundo contemporáneo. Son objeto de su crítica: a) el carácter marcadamente mercantilista de ciertas investigaciones tecno-científicas; b) la ingenuidad de un público consumidor, maniatado, víctima aparente de su propia parálisis mental o de la deshonesta propaganda de los "mass-media"; c) la ausencia de un verdadero sentimiento religioso que sirva de antídoto a tanto desequilibrio y a tanta esquizofrenia; d) los sistemas totalitarios en cuya base se encuentra la minoría necrófila que obliga a la mayoría al sacrificio o al suicidio, físico o espiritual, en aras de los intereses de aquella élite, y sus armas, símbolos de la decadencia espiritual por la que han atravesado las sociedades del pasado y del presente.

Marioneta llevada y traída por "dirigentes" altamente egocéntricos, el hombre se dirige "en fila solemne

hacia la muerte espantosa". La absurdidad, el laberinto y la represión caracterizan un mundo envenenado o corrompido por el aguijón del odio, la envidia y el rencor. Todo se desarrolla a ras del suelo; han desaparecido los propósitos trascendentes: el ser humano ha fracasado, convirtiéndose en víctima y victimario, "el que pega y el que recibe las bofetadas". Lanzado, sin su permiso, al centro de un torbellino, el ser humano se siente constantemente acorralado, perseguido, marginado. Víctima de una obsesiva conciencia de su precariedad; arrinconado por el autoanálisis y en retirada cada vez más inútil, este ser aplaza el resultado de una batalla ya de antemano perdida. El cuadro no puede ser más sombrío, para completarlo se añade la ausencia del diálogo con Dios, frecuente en la primera etapa. La iglesia de esta cuentística se ha detenido; nada crece en su seno a excepción de la abulia, el cansancio, la decrepitud y la blasfemia.

Esta segunda época cuenta con una serie de situaciones que giran en torno al artista y a su papel dentro de una sociedad que tiende a prescindir de él, en aras del poder y las riquezas materiales. Como el resto de las actividades humanas, el proceso artístico está viciado por el desencanto, el odio y el rencor. Aparece, por primera vez en esta narrativa, cierta burla del afán embellecedor que obsede al artista y del prurito de

exclusividad que lo anima. "Parturient montes" es, quizá, la metáfora más bien articulada sobre el desencanto y la desilusión que invaden el alma del artista verdadero: "es la confesión de la imposibilidad casi absoluta de seguir siendo escritor". No debe olvidarse, sin embargo, que estas manifestaciones de desencanto aparecen en una obra que, por otro lado, abunda en homenajes a diferentes figuras (del pasado y del presente) del arte y la cultura occidentales.

El virtual abandono en esta cuentística del proceso argumental es, quizá, responsable por la pérdida de formas literarias como el diario, la epístola, la parábola y el cuento fantástico. Estas dan paso a la confesión que, en cierto modo, se ajusta más al carácter confidencial, íntimo de gran parte de esta prosa. No se ha abandonado, sin embargo, el cuento-ensayo, el cual reaparece, sin sufrir cambios notables, para servir de marco a unas coordenadas temáticas que crecen y se agigantan: las relaciones amoroso-sexuales, la creación artística, el sentimiento de persecución, la ausencia de una verdadera conciencia humana.

Se amplía el registro de formas literarias empleadas, unas dieciocho: desde el cuento criollo-neorrealista ("El cuervero" y "Corrido") hasta el mundo de la ciencia-ficción ("Alarma para el año 2000", "Flash"). Entre estos dos extremos se halla una serie de géneros o "subgéneros"

literarios, muy contemporáneos algunos (la entrevista, el boletín noticioso), muy antiguos los otros (la fábula, el bestiario, la elegía). Antiguos y contemporáneos, todos muestran una extraordinaria vitalidad, sirviendo de hermosa "válvula de escape", de marco formal a una variadísima corriente temática: la soledad radical de los amantes; la risible posición del artista decadente; las contradicciones de un mundo que se deshumaniza cada vez más; el aparente carácter animalesco del ser humano.

En esta segunda etapa de la obra de Arreola se asiste, pues, al compás del desarrollo de la literatura del presente siglo, a la negación de las fronteras explícitas entre los géneros. Se trata fundamentalmente de la continuación de una ruptura, que ha estado dándose desde siempre en el transcurso de la historia del arte y del hombre; esa ruptura asegura, por otro lado, la supervivencia del arte en general y de la literatura en particular. En Arreola se trata de un rompimiento, producto de una intensa búsqueda de nuevas formas narrativas que desempeñan un triple papel en relación con la conciencia que de la realidad tiene el hombre. Esa búsqueda es denuncia de viejos moldes limitadores; es exploración y ensayo de nuevas vías de expresión poética y narrativa; y, finalmente, adaptación de éstas. Es decir, utilización de las nuevas formas literarias surgidas de la combinación de fronteras: algo así como un "internacionalismo" de las formas literarias.

La descripción, ensayada sólo en escasos momentos de la primera época, supera la técnica narrativa. Se describen realidades externas e internas, procesos físicos y mentales, objetos y animales, olvidándose, aunque no sea totalmente, del hilo anecdótico. La rica imaginación de Arreola salva estas descripciones del puro "pastiche" imaginativo o del "remiendo" lingüístico gratuito, convirtiéndolas en estructuras poéticas imprescindibles, superando así las dificultades que presenta la técnica descriptiva dentro del cuento tradicional. Surgen el poema en prosa, la estampa, el cuadro, formas que reducen al mínimo el número de cuartillas de esta época, que gusta del "minicuento". El otoño llegó a la prosa arreoleana para limpiar de hojas prescindibles el árbol de esta narrativa; de hojas, pero no de ramas.

Para compensar la falta del proceso argumental del relato, Arreola emplea técnicas como la cita (literaria, bíblica, cultural), directa o indirecta, procedimiento que enriquece su prosa y la llena de misteriosas y raras sugerencias. Utiliza también la ampliación (de textos propios o ajenos) como recurso técnico; al que añade la falsificación y la manipulación. Se simplifica el argumento o la trama, se sintetiza, se condensa el material, logrando, muchas veces, excelentes "compendios" ("Elegía", "Teoría de Dulcinea"). En otras ocasiones, parte de un texto menor y, aplicando el procedimiento contrario,

amplía las posibilidades temáticas y expresivas del texto ("De balística", "Anuncio", "El rinoceronte" de 1959). Las imágenes de animales refuerzan el proceso técnico de esta prosa, en la que el varón es un perro, un buitre, un ave de rapiña, un "zángano". La mujer es un avestruz, una víbora, una hiena, una trampa devoradora, una perra. Hombre y mujer son todos halcones, águilas o buitres que "repanan como frailes silenciosos su libro de horas aburridas".

Siguiendo el patrón establecido en la primera etapa, Arreola no recurre a las llamadas técnicas modernas (el monólogo interior, los "flashbacks", los saltos temporales y espaciales). Continúa empleando la primera persona narrativa, pero añade un uso consistente de la tercera, producto, quizá, del distanciamiento conceptual que se opera en esta época. La primera persona narrativa se emplea, casi exclusivamente, en los textos de carácter confesional, convirtiéndolos en apretados soliloquios, que, lógicamente, niegan el diálogo.

Estilísticamente hablando, Arreola llega a su segunda etapa con un serio problema solucionado: ha logrado resolver una serie de influencias, de métodos, de maneras, en una forma personal. Su labor de ahora se caracteriza, fundamentalmente, por la máxima condensación, por la poda, casi absoluta en ocasiones. Surge una prosa producto del dique y la contención, el freno y la concentración, recursos

tendientes a reducir el relato a su dimensión más pequeña, el minicuento. El adverbio, por ejemplo, tiende a desaparecer, llevándose consigo cierta grandilocuencia que otrora lo caracterizó. De las distintas fórmulas adjetivas utilizadas en la primera etapa, sobrevivió sólo la binaria, apuntando siempre hacia la bidimensionalidad conceptual. Además de servir también a los propósitos rítmicos, el adjetivo se reviste aquí de un carácter metonímico, como el que definiera Jaime Alazraki al estudiar la prosa borgeana. En lugar de describir el objeto o el proceso mental, el autor presenta las reacciones que éstos causan en el personaje, quien a su vez las lanza, matizadas, como descripción de aquello que las causó. La metáfora y el símil, escasos en la primera etapa, aparecen con mucho mayor frecuencia ahora. No funcionan, sin embargo, como simple adorno, detalle de orfebre, pasatiempo de virtuoso; por el contrario, este procedimiento imaginativo-metafórico limita o acorrala al concepto, logrando que éste precise y especifique.

El deseo de abreviar y comprimir exige el logocidio, que a su vez libra a esta prosa de la abundancia verbal gratuita: frente a la perífrasis o el circunloquio, la elipsis profundamente sugestiva. Esto y gran cantidad de tecnicismos, ciertos regionalismos y formas del habla campesina, complican, por primera vez, algunos momentos clave de la lectura de esta prosa, la cual crece y se agiganta una vez superado este escollo. El disfemismo también

evita la perífrasis, eliminando, simultáneamente, la grandilocuencia y la solemnidad. La parodia, la ironía y la sátira impregnan una narrativa que se dedica, entre cosas, a estremecer las fibras más profundas del lector.

La armonía y el ritmo, interno y externo, sostienen la perfecta cadencia de la prosa arreoleana, engalanada por la sonoridad y la melodía bien medidas. Se vuelve sobre el uso equilibrado de aliteraciones, repeticiones sintácticas, paralelismos, suspensos léxicos, reticencia, paréntesis, el ablativo absoluto y el gerundio. Reunidos todos estos procedimientos o sólo algunos de ellos, logran efectos particularísimos de ritmo y sonoridad.

LA FERIA

Muchos de los temas secundarios de la cuentística arreoleana de la segunda época reaparecen ahora en primer plano: la expropiación de las tierras del indio, la miseria de las clases menesterosas, la injusticia social, el racismo y la religiosidad. Se denuncia al sector dominante de la campiña mexicana, cuyos miembros (defendidos por abogados, leguleyos, escribanos, sacerdotes, comisarios, soldados y policías), individual o colectivamente, consciente o inconscientemente, han obligado al indio a aceptar los horrores de la eventual esclavitud colonial o la excesiva miseria de la dependencia actual. Se plantea el fracaso total de las sociedades campesinas de México: fracaso del indio, del patrono, del hacendado, del juez,

del sacerdote, del gobierno federal y de la Revolución Mexicana. El producto de todo este laberinto de injusticias es un ciudadano de segunda clase, arrinconado por una estructura social parcializada en contra suya, marginado de los demás y de sí mismo, víctima paralizada por la acción conjunta de una acuciante memoria y una desesperante realidad.

Ciertos temas principales de la primera etapa se convierten en la novela en subtemas. Desaparecen el tono violento y la pincelada esperpéntica que caracterizaron la visión de la mujer, aunque en el fondo ésta siga siendo un ser extraño, ausente, inalcanzable, ente fronterizo o totalmente exiliado. El idealismo, la cursilería y la ingenuidad que marcan algunas de las "relaciones amorosas" de esta novela, recuerdan gran parte de la cuentística de la primera época ("Hizo el bien mientras vivió", "Un pacto con el diablo", "La vida privada"). Como dato curioso, habría que señalar la aparición, al menos en ciertos momentos y por primera vez en la narrativa arreoleana, de un varón fuerte, atrevido y donjuanesco, alejado del estereotipo débil y pusilánime, víctima de una hembra-trampa. Tratados también por primera vez, surgen subtemas como el de la prostitución, el homosexualismo y el lesbianismo, vistos a través del lugar común y la ironía, producidos por la incompreensión social.

La frescura, la nostalgia y la sonrisa detrás del recuerdo, evitan los furibundos ataques a diferentes as-

pectos del mundo contemporáneo, característicos de la cuentística de la segunda época: el mercantilismo, las sociedades totalitarias, la deshumanización general, la rampante mediocridad, el sadismo y la necrofilia generalizados, los aspectos negativos de los avances tecno-científicos. No falta, sin embargo, una buena dosis del pesimismo creado por la precaria situación del arte en general y del artista en particular.

La feria vuelve sobre muchas de las formas literarias de la cuentística (el diario, la confesión, la elegía, el poema en prosa, la epístola y el sermón), reuniéndolas ahora en una unidad ficcional particularísima, enriquecida por el carácter extremadamente lírico que transmiten estas formas. La feria es, esencialmente, una novela lírica, un disfraz arreoleano para expresar sus sentimientos y sus nostalgias del "yo" y del mundo que lo rodea y que, para bien o para mal, lo transforma. Siguiendo los lineamientos generales de la novela lírica, La feria no emplea una forma literaria determinada, sino que manipula "poéticamente" formas ya existentes en la tradición novelística.

La técnica del fragmentarismo caracteriza el diseño estructural de La feria, archipiélago de pequeños "islotos" reunidos por la nostalgia y el empleo de una serie de recursos técnicos. La "composición en rosetón" satisface la

necesidad de articular las series de ondas concéntricas que forman la novela y obligan a la elaboración del personaje masa, representado por el empleo de la primera persona plural. El desarrollo del personaje masa refuerza el tipo de "composición sinfónica" basado, fundamentalmente, en el entrecruzamiento de distintas historias. Para consolidar el entramado de su novela, Arreola recurre al tipo de "composición contrapuntística", el cual se encarga de proveer otros nexos, ciertas coordenadas conceptuales, aparentemente contradictorias. La técnica de la perspectiva múltiple, frecuente en la novela, juega con el carácter polifacético del material de La feria.

En la novela se regresa al empleo de diferentes recursos técnicos utilizados en distintos momentos de la cuentística: el contar anecdótico, característico de la primera etapa; la descripción, muy frecuente durante la segunda; combinación del diálogo y el soliloquio; las alusiones (literarias —éstas giran, casi exclusivamente, en torno a la obra anterior de Arreola— y bíblicas). Por primera vez en la narrativa arreoleana, se registra un modesto uso del "flash-back", recurso con el cual se estructura la serie en torno al Licenciado.

Como la cuentística de la segunda época, la prosa de La feria se caracteriza, en términos generales, por la poda, la condensación y la economía verbal. Limita, por

ejemplo, el uso de adjetivos, adverbios, gerundios y formas nominales; en su lugar, la elipsis y el suspenso léxico. El símil y la metáfora se organizan para conseguir la especificidad que busca esta prosa; en lugar de adornar, condensan, aclaran, precisan. Se registra, por primera vez, el empleo del lenguaje escatológico o el doble sentido, abiertamente obsceno en ocasiones. Abundan, por otro lado, el regionalismo, el coloquialismo y el lugar común lingüístico. Arreola busca su voz "natural" en la región de la canción popular, el corrido, la anécdota, la interjección, el insulto y el diálogo callejero. De ahí la creciente sensación de oralidad que transmiten las páginas de la novela, profundamente marcada por la recurrencia, la reelaboración de materiales, el juego con formas documentales, confesionales, orales, el empleo acertado de alusiones literarias y bíblicas, creándose así una suerte de milagro poético sostenido por un eterno recurrir a los misterios de la lengua oral. La novela es en sí un hecho oral: personajes, cosas, lugares y hechos, se transforman en un coro gigantesco de voces que se antojan anónimas, pero que en el fondo están sometidas a los designios de una poderosa memoria unificadora. Las voces se recuerdan a sí mismas, saben de donde parten y hacia donde se dirigen. La aparente quietud y el perpetuo movimiento coral las unifica en un tejido extremadamente lírico, reuniendo dos mundos (el de la lírica y el de la narración) aparentemente irreconciliables.

APENDICE

SEMBLANZA DE ARREOLA

Excesivamente delgado, bajo de estatura, de ojos saltones, lúcidos y brillantes; dueño de una cara sonriente o contraída, en perpetua consonancia con el fluir de su conciencia expresiva; magistralmente dotado para la actuación en las tablas; de ademanes sencillos pero altamente sugestivos; incansable conversador; manejador de una cultura y una memoria sólidas; capaz de asombrar a muchos y de hacer a Alfonso Reyes afirmar que sus influencias, al igual que las de su compañero jalisciense, Juan Rulfo, hay que buscarlas en los dos mil años de literatura occidental; buen amigo; excelente anfitrión e inmejorable huésped, Arreola es una de esas pocas personas con quienes se pasa el tiempo muy bien y a quienes se desea como amigos permanentes. Recuerdo bien muchas de las horas que pasé como parte del auditorio de varias de sus conferencias-charlas ("León Felipe", "Ciudad Satélite", "Alfonso Reyes"), como alumno en su Taller de Creación Literaria, o sencillamente como participante entusiasta de la reunión familiar o amistosa. Nunca me enfrenté a un Arreola unidimensional; por el contrario, siempre me cautivó su capacidad de transformación. De ese modo tuve la oportunidad de conocer al erudito, al literato

puro, al crítico apasionado por la literatura, al lector voraz, al enamorado de las formas y del lenguaje, al pesimista, al bromista, al ajedrecista, al jugador de tenis, al padre, al hermano, al hijo, al marido, al amante de las juventudes del mundo, al eterno romántico, al kafkiano, al proustiano, al sufriente "catador" de las injusticias que se cometen en contra de las más elevadas manifestaciones del espíritu, "desde Isafas hasta Kafka", al que a pesar de lo anterior también sufre como él mismo, desviviendo su existencia como sólo puede hacerlo un ser que es a la vez actor y espectador de su propio drama, en fin, al auténtico ser humano que hay detrás del Arreola cultivador de las formas literarias.

Nació el 21 de septiembre de 1918 en Zapotlán el Grande, "entre pollos, puercos, chivos, guajolotes, vacas, burros y caballos"¹. Podrían decirse tantas cosas para tratar de revivir ante el lector tal nacimiento, pero nada superaría los comentarios del propio Arreola:

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 me persigue y siento que mis pasos tiemblan como los del troglodita perseguido por una bestia mitológica"².

A los cuatro años aprende de memoria "El Cristo de Temaca". Según Arreola, con este poema comienza su vida de dedicación a la literatura. Poseyó desde niño una memoria fantástica, con la que se defendió durante los pocos

años que estuvo en la escuela. Huelga señalar que Arreola careció, posiblemente para fortuna propia, de una educación formal. Su autodidactismo ha sido exaltado por el crítico Antonio Alatorre de la manera siguiente:

¡Admirable Juan José Arreola!... No es muy frecuente que digamos, ni en Jalisco ni en otros lugares, el fenómeno de un muchacho pueblerino y sin certificado de sexto que llega a ser, en cierto momento por lo menos, el escritor más sofisticado y más cosmopolita de su patria?

A los ocho años conoce a José Ernesto Aceves, maestro de segundo año de primaria. Gracias a este excelente educador y fiel amigo de las letras, Arreola supo "que había poetas en el mundo, además de comerciantes, pequeños industriales y agricultores"⁴. Durante el período comprendido entre los años 1926-29, y bajo la dirección de Aceves, lee vorazmente: Baudelaire, Papini (éste es, junto a Marcel Schwob, uno de los principales fundadores de su estilo), Walt Whitman, Selma Langerlöff, Teófilo Gautier, Knut Hamsun, "junto con medio centenar de otros nombres más y menos ilustres..."⁵. Antes de finalizar este período de su vida, comienza su interés por los toros. De los diez a los quince años (1928-1933) fue un especialista en tauromaquia; hecho que no le impedirá afirmar, un poco más tarde en su vida, lo siguiente en relación a dicho deporte: "...lo deploro como un delito civil"⁶.

La infancia de Arreola transcurrió en medio del caos provinciano de la Revolución Cristera. Cerradas las iglesias y los colegios religiosos, Arreola, sobrino de señores

curas y de monjas escondidas no debía ingresar a las aulas oficiales so pena de herejía. Su padre, siempre dispuesto a salir del laberinto lo puso sencillamente a trabajar. Y así, a los doce años entró como aprendiz al taller de don José María Silva, maestro encuadernador, y luego a la imprenta del Chepo Gutiérrez.

De los trece a los catorce años, comenzó a ser invitado como declamador a distintos lugares de su ciudad natal. Según sus propias palabras, ésta fue su primera manifestación real de actor.

Cuando vienen los triunfos del recitador —afirma Arreola resumiendo este período— de "Brindis del bohemio" de "La hija del Gaitero", de "Violín de Yanko" —que por fortuna empieza luego a conocer a López Velarde y a Nervo y a González Martínez— la vida me brinda una experiencia muy importante: el conquistar el alma femenina no mediante las trovas y los cortejos infantiles pueblerinos, sino convirtiéndose en una especie de niño en evidencia, que trata a un gran número de muchachas mayores?

A los quince años tiene su primera relación amorosa formal. Los padres de la novia toleran el noviazgo, pero los suyos se opusieron. La madre de Arreola intervenía constantemente, arrancándolo de las reuniones en casa de su novia. Arreola mismo interrumpió violentamente ese noviazgo. A raíz de este fracaso amoroso escribe un cuento para liberarse, el cual conserva inédito. Un año después, 1934, e instalado en Guadalajara, escribe tres textos breves: "Los buitres", como una anticipación de su Bestiario; "La muerte", en torno a un cadáver femenino reposando a la orilla de un sendero que bordea la

laguna de Zapotlán, aquella "que viene y se va como un delgado sueño"; "El feto", producto directo de la penetrante observación de un feto colocado en un frasco, visto en uno de sus viajes a Guadalajara. Hablando acerca de estos textos, Arreola ha dicho lo siguiente:

Esos son los tres textos ya literarios, escritos en una etapa de convalecencia amorosa. Cuando estoy enamorado me olvido de todo y realmente no necesito escribir más que las cursilerías habituales que se escriben en las cartas, los versos que uno hace cuando está enamorado... Sólo la desdicha... como que me devuelve la razón. El golpe de la separación me hace lúcido.

En 1936 regresa a Zapotlán. A fines de ese mismo año viaja a la ciudad de México. Vende los dos últimos objetos que le quedaban (una escopeta de retrocarga y una máquina de escribir Oliver) para costearse el boleto de viaje. Allí conoce al famoso dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli, y al poeta y pensador Xavier Villaurrutia. Durante este período (1937-1940), se aventura con otros textos literarios. Se trata de "algunos poemas deplorables y tres farsas en un acto, escritas en los primeros meses de 1940 y venturosamente inéditas"¹⁰.

En 1940 deja la capital para regresar primero a su pueblo y luego a Manzanillo, llevándose consigo la ruina de un amor que había durado tres años. En ese mismo año escribe lo que es en realidad su primer cuento, que dicho sea de paso, no aparece en ninguno de sus libros. Ese texto, "Un cuento de Navidad" —al que posteriormente llamará "El barco", para quitarle lo de Dickens—, fue

publicado el primero de enero de 1941, en un periódico local llamado El Vigía. Se observa en el relato la influencia del estilo y la atmósfera de ciertos pasajes de Sacha Yegulev del novelista ruso, Leonidas Andreiev. A partir de entonces, no habrá año en que no escriba, pero siempre, y según confesión propia, en respuesta a lo que la vida le niega, a lo que no recibe de la vida: "Todos mis amores, desde el primero hasta el último, han sido destrozados por mí. Y luego viene la voluntad de escribir". Ese mismo año vuelve a recuperar la fe en Dios, la cual había perdido en 1937. Vive lo que él mismo ha llamado una etapa mística que se extiende hasta 1944.

El año 1941 marca también el inicio de su trayectoria literaria propiamente dicha. Esta comienza con la aparición de "Hizo el bien mientras vivió", producto directo de sus creencias en Dios y en el amor. Ese mismo año enseña en la escuela secundaria de Zapotlán. Descubre que ésta es su verdadera vocación: "Los maestros, Florencio, no son apóstoles, sino seres escénicos, actores del conocimiento. Podría verse originalmente en mí el actor. Represento el papel del hombre que sabe y, para eso, no se requiere saber en realidad"¹¹. A "Hizo el bien mientras vivió" le sigue "Un pacto con el diablo", escrito en 1942. Este marca el surgimiento de una nueva tendencia del cuento mexicano, que perdura hasta nuestros días: la literatura fantástica.

En 1942 llega a Zapotlán Pablo Neruda, invitado por un amigo mutuo. Fue el primer trato de Arreola con una persona de la estatura artística e intelectual de Neruda, a quien admiraba profundamente. Neruda lo trató muy afectuosamente. Quiso llevárselo como secretario personal, pero compromisos previos de Arreola no se lo permitieron.

En 1942 Arreola conoció a Sara, su mujer, con la que vivió por veinticinco años.

En ese tiempo —ha dicho Arreola—, escribí textos que expresan de manera ingenua y magnífica lo que era mi consistencia moral de entonces. Lo digo ahora con dolor: era el hombre todavía bueno, el muchacho soñador y con grandes intenciones de pureza personal. Incluso pasé por una etapa mística, en la que produjo poemas de tal carácter. El mayor defecto que podrían tener los cuentos de entonces sería la bondad.²

De 1943 a 1945 colabora sin cesar en El Occidental, diario de la ciudad de Guadalajara. Traba también amistad con Antonio Rivas Sainz, con Adalberto Navarro Sánchez y, en especial, con Antonio Alatorre, muy joven entonces. Funda, junto a Rivas Sainz, la revista Eos; en ella aparece publicado por primera vez el cuento que lo dio a conocer como escritor, "Hizo el bien mientras vivió". Letras de México, dirigida por Octavio Barrera, le publica dos de sus cuentos: "Un pacto con el diablo" y "El silencio de Dios", este último escrito en 1943. En esa revista, sus compañeros de profesión, José Luis Martínez, Ángel Acevedo Escobedo y Octavio Barrera, saludan con muy bellas frases los textos iniciales de Juan José Arreola.

Según Arreola, esas frases son su "acto de nacimiento a la literatura".¹³

Durante ese período, 1943-45, conoce a Juan Rulfo. Se establece una profunda amistad entre ambos, que durará hasta el presente. Junto a él y a Antonio Alatorre, Arreola participa en la revista Pan; en ésta se publica el primer cuento de Rulfo, "Nos han dado la tierra", a instancias de su compañero Juan José Arreola.

El 15 de febrero de 1945, contrajo, en Morelia y gracias a una intoxicación, una enfermedad neurovegetativa que lo ha acompañado hasta el presente. Conoce, también en 1945, al actor y director teatral francés, Louis Jouvet, quien lo llevó a Francia, becado por el Instituto Francés de América Latina. Considera que este viaje tuvo la tremenda importancia de dividir su vida en dos épocas: antes y después del viaje. La neurastenia lo hace regresar a la ciudad de México en 1946. Ingresó como corrector de pruebas en la casa editorial Fondo de Cultura Económica. Después de tres años de corregir pruebas de imprenta, traducciones y originales, pasó a figurar en el catálogo de autores: Varia invención, su primera colección de cuentos, apareció en Tezontle, en 1949. Sobre su estadía en el Fondo, Arreola añade lo siguiente:

El Fondo fue mi universidad. Los reducidos conocimientos que poseía y la dispersión de mis lecturas desordenadas y caóticas se organizaron, bruscamente, con la corrección de pruebas, la lectura obligatoria de libros de historia, de filosofía, de economía, de sociología y de sabe Dios cuántas cosas!¹⁴

Se realiza un cambio en su visión del mundo, a la vez que comienza lo que podría llamarse su etapa culta: ordena, sistematiza y pule los conocimientos adquiridos hasta ahora. Todo lo anterior es la antesala de su entrada a El Colegio de México, como miembro de la Facultad de Filosofía y Letras de dicho centro docente. Sobre su estadía allí, el propio autor ha dicho lo siguiente: "...Arreola sin El Colegio de México se hubiera quedado en el pastiche imaginativo o en la descripción costumbrista"¹⁵ Esta institución lo becó, gracias a los buenos oficios y recomendaciones del maestro Alfonso Reyes, para que se dedicara a escribir y organizar su primer libro, Varia invención.

Su primera colección de cuentos reúne dos etapas caracterizadas por el contraste entre el ingenuo optimismo de los primeros cuentos y el incipiente pesimismo de lo que comienza a escribir a partir de 1946. Se aprecian dos zonas evidentes: la primera es la de los cuentos juveniles, iniciales, saturados de idealismo, de optimismo y de esperanza en la posibilidad de que el ser humano pueda trascender la aparente miseria que caracteriza gran parte de su existencia terrena. Estos cuentos revelan las nobles aspiraciones del joven de provincia, lleno de fe en la justicia y la honestidad humanas. La segunda etapa es la del Arreola desilusionado. Aparecen ya las primeras señales del cinismo, el humor y la ironía que caracterizan los mejores momentos de su obra narra-

tiva. Aquí se manifiesta el Arreola de la ingenuidad perdida. En esta colección de cuentos "se aglomeran las variantes de la invención en materia literaria, especialmente en el relato; es la demostración que hace un autor de su capacidad para asimilar las formas, corrientes o estilos dominados por los grandes maestros del relato".¹⁶

Con su Varia invención, Arreola hace un llamado a la conciencia literaria y estética. Es una lección sobre el arte de escribir cuentos, que, en más de un caso, sigue siendo válida para la narrativa mexicana de los últimos veinte años. Varia invención

restableció una tradición olvidada casi en nuestra literatura [Enrique González Casanova se refiere a la literatura mexicana], la de la prosa precisa, al mismo tiempo que creaba los temas y modos comunes de escribir contagiado por los mejores escritores de América y Europa, todos ellos ligados con una tendencia imaginativa, fantástica, humanística: Borges, Schwob, Kafka. Pero como sustrato se hallaban las resonancias de los cuentistas clásicos: Poe, Maupassant, Chejov, y a su lenguaje no eran ajenos los hechos literarios de Nervo, Urbina, Reyes, Silva y Aceve, Torri, López Velarde; como no era ajena a su contemplación creadora la circunstancia mexicana del campo, de la moral provinciana, de los afanes cosmopolitas de la gran ciudad.¹⁷

A la colección anterior le sigue Confabulario, publicado en 1952.

Confabulario es —ha dicho el propio Arreola— la tentativa de resolver una serie de influencias, de maneras, en una fórmula personal. Este es, dicho de una forma lata, la condensación, la poda de todo lo superfluo, que me ha llevado a castigar el material y el estilo hasta un grado que, en dos o tres piezas, puede calificarse de extremo.¹⁸

En este libro, Arreola conserva las variantes de la invención a la vez que reduce cada concepto hasta donde lo

permite la elasticidad de la estructura lingüística. Se observa de inmediato un enriquecimiento, por adelgazamiento, del nivel connotativo de las palabras, y el reflejo de una economía verbal que concuerda con la intención de sugerir acepciones al término propuesto en el texto.

Confabulario logró, por otro lado, propusiéraselo o no el autor, echar más combustible a la tradicional polémica sobre el valor de la llamada literatura "escapista" frente a la "comprometida". Clara Passafai ha resumido las críticas al autor de Confabulario:

La aparición de este libro (...) renovó las críticas contra su autor de parte de aquellos comentaristas que reclamaban un mensaje social, una palabra comprometida, un grito de protesta, una denuncia y sólo encontraban —a su juicio— metáforas, fantasmas, primores de orfebrería y porcelana, en suma el arte¹⁹ de un estilista consumado, de un virtuoso de la forma.

La búsqueda iniciada en su Varia invención da sus frutos: consigue su propio estilo, condensa, evita lo superfluo, y logra la concisión y la densidad conceptual deseadas, con el menor derroche lingüístico.

El año 1952 es también el de la fundación de la colección Los presentes, dedicada a diseminar la labor literaria de los escritores más jóvenes. En ella se estrenan autores como Emmanuel Carballo, Carlos Fuentes y Emilio Carballido, entre otros. Un año después, Arreola recibe el Premio Jalisco por su Confabulario. Dos años más tarde, recibe el Premio del Instituto Nacional de Bellas Artes por su pieza teatral La hora de todos, publicada en 1954,

gracias al patrocinio del Centro Mexicano de Escritores.

Arreola continúa de una manera u otra con su labor en pro de las letras de su país: colabora, junto a Héctor Mendoza, en el programa radial "Poesía en Voz Alta", en 1956. Dos años más tarde, aparece su Bestiario, publicado originalmente bajo el título de Punta de Plata. Funda, también en ese mismo año, los Cuadernos del Unicornio. Cuatro años después, 1960, se publica Prosodia: una serie de textos desolados y breves que tienden a violentar la concepción tradicional sobre aspectos supuestamente sagrados de la existencia. Durante ese mismo año, la Revolución Cubana le extiende una invitación, que Arreola acepta, para viajar a Cuba y dirigir allí un seminario para escritores cubanos.

En 1963 aparece la primera edición de La feria, publicada por la casa editorial Joaquín Mortiz. Los personajes de ésta, la única novela publicada por Arreola, y que recibiera el Premio Xavier Villaurrutia, reconquistan aquella fe y aquella ingenuidad perdidas en los relatos de los cincuenta. Abandonan, en gran medida, el odio y el rencor en contra de la mujer, de las relaciones amorosas, del matrimonio, de todo tipo de relación humana, para reconciliar la nobleza adolescente con el escepticismo de la madurez. La novela es la ingenuidad reconquistada a través del dominio absoluto de la forma: "un lapso de vida arrebatado al olvido gracias al poder de la palabra". Temática y estilísticamente, La feria es

síntesis de la obra de Arreola conocida hasta el momento de su publicación. Lo que publica posteriormente no añade elementos formales y conceptuales fundamentalmente nuevos.

Arreola creó un curso universitario al que llamó Taller Literario, una forma particular de seminario o taller de creación literaria que ha dirigido hasta el presente —1981—. De ese modo la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México cuenta siempre con la dinámica personalidad de Juan José Arreola. Gracias a él, se publicó en 1964 la revista Mester, vocero de ese Taller Literario. Mester recogió parte de la labor literaria de la generación del sesenta: José Agustín, Gustavo Sainz, Jorge Aguilar Mora, Ulises Carrión, Manuel Echeverría, Parménides García Saldaña, Carlos Montemayor, Jorge Arturo Ojeda, Orlando Ortiz y Esther Seligson, entre otros.

En 1971 aparece el último libro de Juan José Arreola, Palindroma. Este no resume ni añade nada, desde el punto de vista conceptual o estilístico. En la actualidad, Arreola continúa dirigiendo su Taller literario, al que tuve la oportunidad de asistir durante la primavera de 1974 y el verano de 1976. La revista Vuelta, dirigida por Octavio Paz, publicó en su número doce, de noviembre del 77, un cuento de Arreola titulado "Ejercicio en diminutivo", algo así como un homenaje a su propio taller literario. Los siguientes momentos de dicho texto, podrían servir de ejemplo a lo anterior:

Estamos en clase, somos pocos y no hay textos para leer. Alguien pregunta por qué no estoy en los Juegos Florales de Tabasco, tal como lo había prometido?²⁰ ...Estamos en el aula 304 de la Facultad de Filosofía y Letras (Seminario de Creación Literaria, todos los viernes hábiles, de cinco a siete p.m.). Poseído ya por el espíritu familiar y en plena libertad de cátedra, yo soy quien pide a los oyentes: —Déjenme seguirles contando y no se olviden que para la semana próxima todos ustedes deben traerme para calificarlos debidamente, un ejercicio en diminutivo.²¹ Veo con tristeza que ustedes no han leído una página mía que se refiere al asunto y a ese texto los remito si quieren más información.²² Y termina de la manera siguiente: —¿Pero de veras vivió su papá? Ante la pregunta iluminada, desciendo ostentosamente de la cátedra para confundirme entre los alumnos. Y cuando estoy cerca de Amparo, la interpelo en voz muy baja: ¿Acaso no estamos usted y yo en este mundo, aquí en esta sala de clases? Y le estrecho ambas manos dentro de un silencio que todos los circunstantes hicieron de pronto respetuoso y solemne.²³

Unido a la labor en el Seminario, está su trabajo como conversador principal del programa televisivo "El mundo: a los ojos de Arreola", que trasmite el Canal 13 de México a las diez de la noche. Allí Arreola habla sobre los temas más diversos: estética, arte en general, filosofía, religión, ciencias políticas, problemas urbanos, la juventud, la mujer, y hasta de la televisión misma ("A pesar de 5,000 años históricos, no estamos maduros culturalmente para utilizar la televisión... Hay un avance técnico monstruoso. Es un prodigio. Pero es un prodigio abominable que no corre parejo al progreso ético y humano").²⁴ Arturo Melgoza Paralizábal, coautor, junto a Arreola, de la entrevista de la cual se ha extraído esta cita, habla acerca de la relación actual de Arreola con la televisión:

Uno de los más destacados juglares de la literatura mexicana contemporánea, Juan José Arreola, se incorpora al mundo mágico de la televisión. Su rostro —una abrupta geografía ósea que emerge violentamente entre su espeso y profundo bosque capilar— sobresale todas las noches durante breves minutos a través de las minúsculas pantallas. Su voz enérgica, clara, dramatiza con técnicas histriónicas los comentarios. Y se teme que la vida del escritor se transforme, ahora, en muchas palabras acompañadas con la imagen y pocas letras impresas.²⁵

Notas

¹J.J. Arreola, "De memoria y olvido", Confabulario (México: Joaquín Mortiz, 1972), 8.

²Arreola, "De memoria", pp. 8-9.

³Antonio Alatorre, "La lengua de México", copia mimeografiada de una conferencia presentada en la Universidad Autónoma de Guadalajara, 11 de marzo de 1974, 10.

⁴Arreola, "De memoria", p. 9.

⁵Arreola, "De memoria", pp. 9-10.

⁶J.J. Arreola, "Arreola por sí mismo", Los narradores ante el público (México: Joaquín Mortiz, 1966), 39.

⁷Fernando Díez de Urdanivia, "En busca del Arreola perdido", El Gallo Ilustrado (7 de noviembre de 1971), 2-8.

⁸Arreola, "De memoria", p. 7.

⁹Díez de Urdanivia, p. 4.

¹⁰Arreola, Los narradores, p. 45.

¹¹Florencio Sánchez-Cámara, "El proceso de Arreola", La Onda, suplemento de Novedades, núm. 6 (22 de julio de 1957), 23.

¹²Díez de Urdanivia, p. 5.

¹³Arreola, Los narradores, p. 29.

¹⁴E. Carballo, "Conversaciones con J.J. Arreola", La Cultura en México, núm. 10 (25 de abril de 1962), III.

¹⁵E. Carballo, Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX (México: Empresas Editoriales, S.A., 1955), 376.

¹⁶Mauricio de la Selva, "Autovivisección de J.J. Arreola", Cuadernos Americanos, año XXIX, vol. CLXXI, núm. 4 (julio-agosto de 1970), 74.

¹⁷Enrique González Casanova, "El cuento de nunca acabar: los cuentistas", La Cultura en México, núm. 120 (3 de junio de 1964), XVIII.

¹⁸Carballo, "Conversaciones", p. IV.

¹⁹Clara Passafari, "El realismo metafísico de J.J. Arreola", Revista de la Universidad de Guadalajara, núm. 1 (enero de 1972), 8.

²⁰J.J. Arreola, "Ejercicio en diminutivo", Vuelta, vol. 1, núm. 12 (noviembre de 1977), 5.

²¹Arreola, "Ejercicio", p. 5

²²Arreola, "Ejercicio", p. 5.

²³Arreola, "Ejercicio", p. 7.

²⁴Arturo Melgoza Paralizábal, "Juan José Arreola: la IV provoca la muerte moral y la muerte del alma", Revista de Revistas, núm. 98 (17 de abril de 1974), 33.

²⁵Melgoza Paralizábal, p. 33.

Bibliografía

A) Obras de Juan José Arreola

- Arreola, Juan José. "Arreola por sí mismo". Los narradores ante el público. México: Joaquín Mortiz, 1966, 29-48.
- . Bestiario. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- . "Compañeros estudiantes". Revista de la UNAM, vol. XXI, núm. 1 (septiembre de 1966), 17-20.
- . "Ejercicio en diminutivo". Vuelta, núm. 12, vol. 1 (noviembre de 1977), 5-7.
- . "Imagen de Pablo Neruda con palabras de P. Neruda". Los Universitarios, núm. 12 (15 de octubre de 1973), 8-9.
- . La feria. México: Joaquín Mortiz, 1970.
- . "La implantación del espíritu". Imagen y realidad de la mujer. México: Sep Setentas, 1975, 44-61.
- . "La mujer abandonada". Conversaciones con escritores. Ed. Federico Campbell. México: Sep Setentas, 1972, 37-57.
- . "López Velarde, al inventar el nombre de las cosas, creó nuestro primer dialecto literario". Excelsior (1ro. de junio de 1971), 3.
- . Mujeres, animales y fantasías mecánicas, Selección y notas de Jorge A. Ojeda. Barcelona: Tusquets Editores, 1972.
- . Palíndroma. México: Joaquín Mortiz, 1971.
- . "Sobre el lenguaje". El Rehilete, núms. 30 y 31 (abril de 1970), 3-8.
- . "Sueño de Navidad". El Vigía (1ro. de enero de 1941), 1.
- . Varia invención. Joaquín Mortiz, 1971. (En la

bibliografía anterior aparecen sólo las obras de Arreola extensamente consultadas para los fines de esta tesis. Para una bibliografía completa de su obra, véase el trabajo ya citado en las notas de la "Introducción", preparado por Fern L. Ramírez.)

B) Otras obras consultadas

- Abréu Gómez, Emilio. "La feria de Arreola". La Cultura en México, núm. 875 (5 de enero de 1964), 5.
- Acker, Bertie. "Themes and World View in the Contemporary Mexican Short Story: Rulfo, Arreola and Fuentes". Tesis University of Texas 1971.
- Alatorre, Antonio. "La lengua de México". Copia de una conferencia presentada en la Universidad Autónoma de Guadalajara. 11 de marzo de 1974.
- Alazraki, Jaime. La prosa narrativa de Borges. Madrid: Gredos, 1968.
- Alvarez, Federico. "La feria". Siempre, núm. 101 (22 de enero de 1964), XVIII.
- Amorós, Andrés. El comentario de textos: de Galdós a García Márquez, vol. 2. Prólogo de Andrés Amorós. Madrid: Editorial Castalia, 1974.
- , Introducción a la novela contemporánea. Salamanca: Ediciones Anaya, S.A., 1971.
- , Introducción a la novela hispanoamericana actual. Salamanca: Ediciones Anaya, S.A., 1971.
- Anderson Imbert, Enrique. "Análisis de El señor Presidente". Homenaje a Miguel Angel Asturias. Ed. H.F. Giacomán. New York: Las Américas Publishing Co., 1971, 125-131.
- , El realismo mágico y otros ensayos. Caracas: Monte Avila: 1976.
- , "La prosa poética de Martí". Estudios sobre las letras hispánicas. México: Editorial Libros de México, S.A., 1974, 163-170.
- Arrellano, Jesús. "J.J. Arreola y el oficio de escribir". México en la Cultura (22 de diciembre de 1963), 5.
- Baquero Goyanes, Mariano. Estructuras de la novela actual.

- Barcelona: Editorial Planeta, 1970.
- , Qué es el cuento. Buenos Aires: Colección Esquemáticas, 1967.
- , Temas, formas y tonos literarios. Madrid: Editorial Prensa Española, 1972.
- Barrenechea, Ana M. "Elaboración de la 'circunstancia mexicana' en tres cuentos de Arreola". Textos hispanoamericanos: de Sarmiento a Sarduy. Caracas: Monte Avila, 1978, 235-246.
- , "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". Revista Iberoamericana, XXXVII, 80 (julio-septiembre de 1972), 391-403.
- , "La estructura de Rayuela de Julio Cortázar". Textos hispanoamericanos: de Sarmiento a Sarduy. Caracas: Monte Avila, 1978, 195-220.
- Belic, Oldrich. Análisis de textos hispánicos. Madrid: Editorial Prensa Española, 1977.
- Benítez, Gabriel. "J.J. Arreola: las experiencias del paciente". Mundo Nuevo, vol. 1, núm.7 (abril de 1974), 27-37.
- Bermúdez, María E. "La religión en los cuentos de Arreola". El Nacional (21 de junio de 1965), 2.
- Bonet, Carmelo M. La técnica literaria y sus problemas. Buenos Aires: Editorial Nova, 1968.
- Boyd, John P. "Imágenes de animales y la batalla entre los sexos en dos cuentos de J.J. Arreola". Nueva Narrativa Hispanoamericana, vol. 1, núm. 2 (septiembre de 1972), 73-77.
- Buergo, José. "Temática y perspectiva en el Confabulario de J.J. Arreola". Tesis University of Illinois 1972.
- Burns, Archibaldo. "J.J. Arreola: lingüista". Revista de la UNAM, vol. IX, núms. 1-2 (septiembre-octubre de 1954), 30-31.
- Caillois, Roger. Antología del cuento fantástico. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.
- Campbell, Federico. "J.J. Arreola: la mujer abandonada". Conversaciones con escritores. México: Sep Setentas, 1972, 37-57.
- Campos, Jorge. "Narradores mexicanos: de Rubén Darío a

- Luis Spota". Insula, año XXIV, núm. 266 (enero de 1969), 11.
- Campos, Haroldo de. "Superación de los lenguajes exclusivos". América Latina en su literatura. Coordinación e introducción por César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1972, 279-300.
- Carabes González, José L. "J.J. Arreola habla sobre la mujer". El Informador (17 de diciembre de 1972), 2.
- Carballo, Emmanuel. "Arreola: sobre La feria". La Cultura en México, núm. 117 (13 de mayo de 1964), XVI.
- , "Arreola y Rulfo". La narrativa de Juan Rulfo. México: Sep Setentas, 1974, 23-30.
- , "Arreola y Rulfo: cuentistas". Revista de la UNAM, vol. VIII, núm. 7 (marzo de 1954), 28-29 y 35.
- , "Cada quien habla de La feria según lo que leyó en ella". La Cultura en México, núm. 108 (11 de marzo de 1964), XIX.
- , "Conversaciones con J.J. Arreola". La Cultura en México, núm. 10 (25 de abril de 1962), I-IV.
- , Cuentistas mexicanos modernos, Tomo I. México: Biblioteca Mínima Mexicana, Libro-Mexicano Editores, 1956.
- , Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX. México: Empresas Editoriales, S.A., 1965.
- , El cuento mexicano del siglo XX. México: Empresas Editoriales, S.A., 1964.
- , "El heroísmo de la forma". México en la Cultura, núm. 359 (5 de febrero de 1956), 2.
- , "J.J. Arreola: el hombre, criatura subordinada a la mujer". México en la Cultura, núm. 15 (septiembre de 1965), XII-XIV.
- , "J.J. Arreola: la inexistencia de la realidad". Excélsior (12 de agosto de 1971), 7-8.
- , "La prosa narrativa en México". Casa de las Américas, año V, núms. 28-29 (enero-abril de 1965), 7.
- , "Notas sobre Rulfo, Arreola, Fuentes y el cuento mexicano de nuestros días". México en la Cul-

- tura. México: n.d., 2.
- , "Rulfo ha dado los más grandes palos de ciego de nuestra literatura: dice J.J. Arreola a Emmanuel Carballo". La Cultura en México (6 de octubre de 1965), XV.
- Castagnino, Raúl H. El análisis literario, 9na. Edición. Buenos Aires: Editorial Nova, 1974.
- , ¿Qué es literatura?. Buenos Aires: Editorial Nova, 1974.
- Castellano, Rosario. "Vitalidad de la novela mexicana". El Mundo de los Libros, núm. 1 (7 de julio de 1964), 8-9.
- Castro Arenas, Mario. El periodismo y la novela contemporánea. Caracas: Monte Avila, 1969.
- Cinquemani, Frank L. "Review of Confabulario and Other Inventions". Library Journal (15 de junio de 1964), 2639.
- Colina, José de la. "Notas sobre Juan Rulfo". Casa de las Américas, IV, núm. 26 (octubre-noviembre de 1964), 134.
- Cortázar, Julio. La vuelta al día en ochenta mundos, Tomo I. Madrid: Siglo XXI, 1970.
- Curiel, Fernando. "Adán sé ave, eva es nada". Diorama de la Cultura, publicación de Excélsior (30 de abril de 1972), 8-9.
- Chavarri, Raúl. "Arreola en su varia invención". Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 242 (febrero de 1970), 418-425.
- Dellepiane, Angela B. Ernesto Sábato: el hombre y su obra. New York: Las Américas Publishing Co., 1968.
- Díez de Urdanivia, Fernando. "En busca del Arreola perdido". El Gallo Ilustrado (7 de noviembre de 1971), 2-8.
- Domínguez, María A. Qué es la fábula. Buenos Aires: Colección Esquemas, 1969.
- Donoso Pareja, Miguel. "Arreola, Rulfo, de la Cuadra, Palacio: cuatro escritores de América". Ovaciones, núm. 132 (5 de julio de 1964), 8.
- Duarte Prado, Bacón. "J.J. Arreola, maestro de la narrativa". El Nacional (4 de febrero de 1968), 6.

- Earle, Peter G. y Robert G. Mead Jr. Historia del ensayo hispanoamericano. México: Ediciones de Andrea, 1973.
- Espejo, Beatriz. "Confesiones de Arreola". Ovaciones, núm. 147 (18 de octubre de 1964), 2-3.
- . "J.J. Arreola y la ingenuidad perdida". La Gaceta, publicación del Fondo de Cultura Económica. Año X, núm. 108 (febrero de 1963), 6.
- Ferrater Mora, José. Diccionario de filosofía, Tomo II. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975.
- Ferreras, José I. La novela de ciencia-ficción. Madrid: Siglo XXI, 1972.
- Flores, Angel. "La novela y el cuento actual en Hispanoamérica". Etcétera, IV (1953), 152-154.
- . "Magical Realism in Spanish American Fiction". Hispania, XXXVIII (1955), 187-192.
- Flores, Ernesto. "Arreola humano". Revista de la Universidad de Guadalajara, núm. 1 (enero de 1972), 29-34.
- . "Arreola y su Palíndroma". El Informador, Guadalajara (26 de noviembre de 1972), 1.
- . "Sentido amoroso de Arreola". El Informador, año LIV, núm. 19, 177 (1ro. de agosto de 1971), n.p.
- Freedman, Ralph. La novela lírica. Barcelona: Barral Editores, S.A., 1972.
- Gale, Leonore V. "Rubén Darío y el poema en prosa modernista". Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana. Edición a cargo de J.O. Jiménez. New York: Eliseo Torres and Sons, 1975, 173-188.
- Frye, Northrop. Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- Garasa, Delfín L. Los géneros literarios. Buenos Aires: Editorial Columba, 1971.
- García Berrio, Antonio. Significado actual del formalismo ruso. Barcelona: Editorial Planeta, 1973.
- Gerber, Richard. Utopian Fantasy: A Study of English Utopian Fiction Since the End of the Nineteenth Century. New York: McGraw-Hill, Inc., 1973.
- Gilden, Read G. "Absurdist Techniques in the Short Stories of J.J. Arreola". Journal of Spanish Studies:

- Twentieth Century, vol. 8, núms. 1-2 (primavera y otoño de 1980), 67-77.
- Glantz, Margo. Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 30 años. Estudio preliminar, composición y notas de M. Glantz. México: Siglo XXI, 1971.
- Godoy, Bernabé. "Sobre Varia invención". Etcaétera (Guadalajara), vol. 1, núm. 2 (abril-julio de 1950), 117-118.
- Gómez, Mónica. "Existencial, Arreola y su problema". El Sol de México, núm. 95 (25 de julio de 1976), 10-12.
- González-Araújo, Angel. "Ida y vuelta al Confabulario". Revista Iberoamericana, vol. XXXIV, núm. 65 (enero-abril de 1968), 103-108.
- González Casanova, Enrique. "Personas y lugares". La Cultura en México, núm. 120 (3 de junio de 1964), XIX.
- ". "Un cuento de nunca acabar: los cuentistas". La Cultura en México, núm. 74 (17 de julio de 1963), XVII-XVIII.
- González Echevarría, Roberto. "Isla a su vuelo fugitivo: Carpentier y el realismo mágico". Revista Iberoamericana, vol. XL, núm. 86 (enero-marzo de 1974), 9-63.
- González, Manuel Pedro. "Leopoldo Marechal y la novela fantástica". Cuadernos Americanos, año XXVI, vol. CLII, núm. 2 (marzo-abril de 1967), 200-211.
- González Pagés, Andrés. "Charla con J.J. Arreola: el maestro". El Gallo Ilustrado, núm. 83 (26 de enero de 1964), 4.
- Gottlieb, Marlene. No se termina nunca de nacer: la poesía de Nicanor Parra. Madrid: Colección Nova Scholar, 1977.
- Herz, Theda M. "Satire in Three Conatemporary Latin-American Short Story Writers: R. Arévalo Martínez, A. Monterroso and J.J. Arreola". Tesis University of Illinois 1972.
- ". "René Avilés Fabila in the Light of J.J. Arreola: A Study in Spiritual Affinity". Journal of Spanish Studies: Twentieth Century, vol. 7, núm. 2 (otoño de 1979), 147-171.
- Humphrey, Robert. Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1954.

- Janouch, Gustav. Conversaciones con Kafka. Barcelona: Editorial Fontanella, S.A., 1969.
- Jítrik, Noé. "Destrucción y formas en las narraciones". América Latina en su literatura. Coordinación e introducción por César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1972, 219-242.
- Jollies, Andrés. Las formas simples. Traducción de Rosemarie Kempf Titze. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972.
- Katz, Linda R. "Thematic Constants and Narrative Technique in the Works of J.J. Arreola". Tesis University of Miami 1973.
- Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria, 4ta. Edición. Madrid: Gredos, 1972.
- Khan, Farred.A. "Cinco cuentistas mexicanos modernos". Tesis UNAM 1963.
- Lamb, Tony. "Sondeo al simbolismo de 'El guardaguasas'". Revista de la Universidad de Guadalajara, núm. 1 (enero de 1972), 25-28.
- Lara Barba, Othon. "El homenaje a J.J. Arreola". Escuela Nacional de Ingenieros, año III, núm. 6 (julio de 1955), 71-72.
- Larson, Ross. "Literatura de ciencia-ficción en México". Cuadernos Americanos, núm. 284 (febrero de 1974), 425-431.
- ". "La visión realista de J.J. Arreola". Cuadernos Americanos, vol. CLXXI, núm. 4 (julio-agosto de 1970), 226-232.
- Leal, Luis. "El nuevo cuento mexicano". El cuento hispanoamericano ante la crítica. Dirección y prólogo de E. Pupo-Walker. Madrid: Editorial Castalia, 1973, 280-295.
- ". "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana". Cuadernos Americanos, 153 (julio-agosto de 1967), 230-235.
- ". Historia del cuento hispanoamericano. México: Ediciones de Andrea, 1971.
- ". "La estructura de Pedro Páramo". La narrativa de Juan Rulfo: interpretaciones críticas. Ed. Joseph Sommers. México: Sep Setentas, 1974, 44-54.

- ". "La feria de J.J. Arreola: tema y estructura". Nueva Narrativa Hispanoamericana, vol. 1, núm. 1 (1971), 41-48.
- ". "La nueva narrativa mexicana". Nueva Narrativa Hispanoamericana, vol. II, núm. 1 (enero de 1972), 89-97.
- ". "Un cuento de J.J. Arreola". El Rehilete, 2da. época, núm. 29 (diciembre de 1959), 46-48.
- Leiva, Raúl. "El libro: una nueva obra de J.J. Arreola". El Gallo Ilustrado, núm. 81 (12 de enero de 1964), 4.
- Loveluck, Juan. La novela hispanoamericana, 3ra. Edición. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969).
- Maldonado, Lucrecia. "J.J. Arreola: no he encontrado a mi domadora". Duda, Suplemento de Novedades (7 de marzo de 1976), 6.
- Martínez Bonati, Félix. La estructura de la obra literaria. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- Martínez, José Luis. "La literatura mexicana actual: 1954-1959". Revista de la Universidad de Guadalajara, vol. XIV, núm. 4 (diciembre de 1959), 11-16.
- Martínez Palacio, Javier. "La maestría de J.J. Arreola". Revista de la Universidad de Guadalajara, núm. (enero de 1972), 21-24.
- Martín, José Luis. Crítica estilística. Madrid: Gredos, 1973.
- Matus, Macario. "J.J. Arreola: sólo me reconozco como un escritor de frases". Revista Mexicana de Cultura, núm. 249 (4 de noviembre de 1973), 1-2.
- Melgoza Paralizábal, Arturo. "J.J. Arreola: la TV provoca la muerte moral y la muerte del alma". Revista de Revistas, núm. 98 (17 de abril de 1974), 32-37.
- Mena, Lucila I. "Fantasia y realismo mágico". Ponencia presentada en el XVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Virginia, Charlottesville, 1974.
- Méndez, Ignacio. "La fórmula de J.J. Arreola". México en la Cultura, 3ra. época, núm. 683 (15 de abril de 1962), 9.
- Menton, Seymour. "J.J. Arreola and the Twentieth Century

- Short Story". Hispania, vol. XLIII, núm. 3 (septiembre de 1959), 295-308.
- Miliani, Domingo. La realidad mexicana en su novela de hoy. Caracas: Monte Avila, 1968.
- Molina Estrada, Javier. "J.J. Arreola, José Agustín y Revueltas". El Día (26 de julio de 1963), 9.
- Moloney, Michael J. "El existencialismo de J.J. Arreola en su cuento 'La migala'". Revista Mexicana de Cultura, núm. 25 (3 de septiembre de 1963), 1.
- Monsiváis, Carlos. "Sexismo en la literatura mexicana". Imagen y realidad de la mujer. Edición a cargo de Elena Urrutia. México: Colección Sep Setentas, 1975, 102-125.
- Murry, John M. El estilo literario. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Ojeda, Jorge A. Antología de J.J. Arreola. Introducción y prólogo de J.A. Ojeda. México: Ediciones Oasis, S.A., 1969.
- Omil, Alba y Raúl A. Piérola. El cuento y sus claves. Buenos Aires: Editorial Nova, n.d.
- Ortega, Julio. "Arreola en La feria". El Día (25 de abril de 1969), 13.
- "El ritmo como elemento esencial en la prosa de J.J. Arreola". México en la Cultura, núm. 715 (2 de diciembre de 1962), 2.
- "La feria". La contemplación y la fiesta. Caracas: Monte Avila, 1969, 51-56.
- "Lenguaje y comunidad en La feria de J.J. Arreola". México: n.p., n.d., n.p.
- Ortega, Roberto D. y Miguel A. Morales. "J.J. Arreola: la salvación erótica". Su Otro Yo, vol. 3, núm. 3 (enero de 1977), 26-31, 59 y 80.
- Ostra González, Mauricio. "Sobre Arreola". Revista de la Universidad de Guadalajara, núm. 1 (enero de 1972), 17-20.
- Pacheco, José E. "Un gran prosista". La Cultura en México, núm. 10 (25 de abril de 1962), IV.
- Passafarri, Clara. "El realismo metafísico de J.J. Arreo-

- la". Revista de la Universidad de Guadalajara, núm. 1 (enero de 1972), 7-16.
- Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- , et al. "¿Es moderna la literatura latinoamericana?". Plural, núm. 1 (octubre de 1971), 25-30.
- , Poesía en movimiento. México: Siglo XXI, 1975.
- Peyrera, Gabriel. "Quién es y cómo es J.J. Arreola". El Día (19 de octubre de 1964), 9.
- Pizarro, Narciso. Análisis estructural de la novela. Madrid: Siglo XXI, 1970.
- Plebe, Armando. Qué es verdaderamente expresionismo. Madrid: Talleres de Ruán, S.A., 1971.
- Ponce Hurtado, María T. "Yo sólo tengo un partido: el de los jóvenes; no formo parte de ningún comité: J.J. Arreola". El Sol de México, año VI, núm. 2048 (5 de julio de 1971), 1 y 13.
- Ramírez, Fern L. "Hacia una bibliografía de y sobre J.J. Arreola". Revista Iberoamericana, vol. XLV, núms. 108-109 (julio-diciembre de 1979), 651-667.
- , "The Narrative Art of J.J. Arreola: A Stylistic and Thematic Analysis". Tesis University of Texas, Austin, 1976.
- Rebetez, René. "Lo fantástico en la literatura mexicana contemporánea". Espejo, núm. 2 (segundo trimestre de 1967), 23-49.
- Riffaterre, Michael. Ensayos de estilística estructural. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- Rodríguez Alcalá, Hugo. "Reseña a Confabulario total". Revista Hispánica Moderna, año XXIX, núm. 2 (abril de 1963), 181-182.
- Saer, Juan José. "La literatura y los nuevos lenguajes". América Latina en su literatura. México: Siglo XXI, 1972, 301-316.
- Sánchez-Cámara, Fernando. "El proceso de Arreola". La Onda, Suplemento de Novedades, núm. 6 (22 de julio de 1973), 1 y 23.
- Sánchez, Miguel. "Conversación con J.J. Arreola". Revista Mexicana de Cultura, núm. 188 (26 de octubre de 1952),

5.

- Sarlo Sabajanes, Beatriz. Antología del formalismo. Selección de B. Sarlo Sabajanes y traducción de A. N. Nesthol. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, S.A., 1971.
- Selva, Mauricio de la. "Autovivisección de J.J. Arreola". Cuadernos Americanos, año XXIX, vol. CLXXI, núm. 4 (julio-agosto de 1970), 69-118.
- Sklovski, Victor. Sobre la prosa literaria. Barcelona: Editorial Planeta, 1971.
- Smart, Ian Isidore. "La desesperanza y el humor: el testimonio de J.J. Arreola". Tesis UNAM 1970.
- Sommers, Joseph. "Review of Confabulario and Other Inventions". Hispania, vol. XLVIII, núm. 2 (mayo de 1955), 385-394.
- ". "Review of La feria". Books Abroad, vol. 38, núm. 4 (otoño de 1964), 412-413.
- Soriano, Elena. "Tres escritores de un mundo". Indice, vol. XVIII, núm. 196 (mayo de 1965), 22-24.
- Sypher, Wylie. Literatura y tecnología: la visión enajenada. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.
- ". The Poetics of Prose. Traducción del francés a cargo de Richard Howard. New York: Cornell University Press, 1977.
- Tomanek, Thomas J. "Kafka's Influence on Arreola". Revue des Langues Vivantes, California State College, núm. 3, XXXVII (1971), 305-308.
- Varón, Policarpo. "Arreola, un clásico mexicano". Encuentro, núm. 38 (10 de febrero de 1968), 22.
- Vela, Arqueles. "El cuento de J.J. Arreola". Plural, vol. VI, núm. 1 (octubre de 1976), 67-69.
- Venegas, Roberto. "del Paso habla de: José Trigo, Yáñez, Arreola, Rulfo, Fuentes, Carballo, etc.". Diorama de la Cultura. México: n.d., 5-6.
- Washburn, Yulan McLead. "An Ancient Mold for Contemporary Casting: The Beast Book of J.J. Arreola". Hispania, LVI (April, 1973), 295-300.

Wellek, René y Austin Warren. Teoría literaria, 4ta. Edición. Madrid: Gredos, 1974.

Zaitzeff, Serge I. "Juan José Arreola y Julio Torri". Ponencia leída en el VIImo. Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Venecia, Italia (25 de agosto de 1980), 12 pp.

-----, "Julio Torri y el cuento mexicano actual". Ponencia presentada en el VIImo. Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Venecia, Italia (25 de agosto de 1980), 12 pp.

Zendejas, Francisco. "El Premio Villaurrutia de Literatura". Diorama de la Cultura (19 de marzo de 1964), 7.