



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA - UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
POSGRADO EN HUMANIDADES - TEORÍA LITERARIA

**“La narrativa de Arqueles Vela posterior al estridentismo.
Elementos vanguardistas y temática social en *La volanda*”**

TESIS QUE PRESENTA:

María del Carmen Martínez García

MATRÍCULA: **2183800886**

PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN HUMANIDADES (TEORÍA LITERARIA)

DIRECTOR:

Dr. César Andrés Núñez

JURADO:

Dra. Yanna Celina Hadatty Mora

Dr. Evodio Escalante Betancourt

Iztapalapa, Ciudad de México, febrero de 2021

Índice

Introducción, p. 3.

I. Las tensiones que produce la influencia de la crítica literaria marxista en la ensayística de Arqueles Vela, p. 7.

1. EL ARTE REFLEXIVO COMO IMPLEMENTO DIDÁCTICO, p. 10.

2. LAS TENSIONES EN EL MÉTODO DE ANÁLISIS DE ARQUELES VELA, p. 15.

3. UN ANÁLISIS TERGIVERSADO DE LA LITERATURA MEXICANA, p. 26.

II. La modificación del estilo narrativo de Arqueles Vela, p. 37.

1. EL QUEBRANTAMIENTO DE LO VEROSÍMIL EN *LA SEÑORITA ETCÉTERA*, p. 40.

2. *CUENTOS DEL DÍA Y DE LA NOCHE* O LA BÚSQUEDA DEL MEJOR MÉTODO PARA REFLEJAR LO REAL CONCRETO, p. 49.

a) *La inverosimilitud semántica de Cuentos del día y de la noche*, p. 57.

b) *La inverosimilitud sintáctica de Cuentos del día y de la noche*, p. 74.

III. *La volanda*: una novela entre lo verosímil y lo inverosímil, p. 84.

1. LAS MARCAS REFERENCIALES QUE SEÑALAN LO VEROSÍMIL SEMÁNTICO EN *LA VOLANDA*, p. 91.

a) *Las menciones sobre el tiempo aluden a un pasado preciso, pero incoherente*, p. 91.

b) *Espacios específicos que limitan la narración a un sitio concreto*, p. 95.

c) *Personajes históricos ornamentales*, p. 101.

2. LA AUSENCIA DE UNIDAD DE ACCIÓN COMO MARCA DE LA INVEROSIMILITUD SINTÁCTICA DE *LA VOLANDA*, p. 109.

3. CUESTIONES GENERALES SOBRE *LA VOLANDA*, p. 115.

Para concluir, p. 119.

Apéndice 1. Índice de *Cuentos del día y de la noche*, p. 125.

Cronología de la bibliografía de Arqueles Vela, p. 126.

Bibliografía, p. 128.

Fuentes hemerográficas, p. 133.

Introducción

Una minúscula inquietud desencadenó las páginas que el lector sostiene en sus manos. Al principio se trataba sólo de la intuición de que en el estilo narrativo de Arqueles Vela¹ se producía un profundo cambio a partir de 1956, desde el momento en el que el escritor guatemalteco presentó como *novela* una obra titulada *La volanda*². Para ser exacta, al inicio me parecía identificar en tal obra una atmósfera rara que desentonaba con las obras vanguardistas previas del propio escritor, una visión preocupada en cierto

¹ Con base en los datos proporcionados por Jorge Mojarro Romero (en: “Prehistoria de un estridentista: Arqueles Vela”, *Actas del Simposio internacional de poesía española e hispanoamericana del Instituto Cervantes de Brasilia*, Brasilia, 20 y 21 de junio de 2008, pp. 67-74), se sabe que Arqueles Vela Salvatierra nació en Guatemala, en 1899. Junto con su hermano, David Vela, fundó tres revistas en la capital guatemalteca: *La Paz* (¿?), *La Palma* (1918) y *La Ilustración Obrera* (1919). Después de eso, publicó un poemario de estilo modernista titulado *El sendero gris y otros poemas*, muy probablemente en el año 1921. Por estas razones, en las siguientes páginas me referiré a Vela como “guatemalteco”, sin embargo, cabe aclarar que el grueso de su trabajo se realizó en México y, por tanto, se le considera un autor mexicano.

De acuerdo con el *Diccionario de escritores mexicanos*, el cual el día de hoy puede consultarse en línea, Vela «obtuvo el título de maestro en Letras en la Escuela Normal Superior, en 1939. Fue periodista en *El Demócrata* (1920) y secretario de redacción de *El Universal Ilustrado* (1921). Con Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide fundó el movimiento literario estridentista. En 1925 viajó a Europa, donde tomó cursos de literatura y filosofía en las Universidades de Madrid, París, Roma y Berlín. A su regreso a México, en 1933, dirigió el suplemento de *El Nacional*. Colaboró con Ermilo Abreu Gómez en la formación de los primeros grupos de teatro escolar y con Agustín Yáñez en los cursos radiofónicos impartidos por la Secretaría de Educación Pública (SEP). Fue catedrático de Historia del Arte y de Literatura en la Escuela Normal de Maestros (1935), donde participó en la elaboración de los programas de estudio; profesor de Ética y Estética en la Escuela Nacional Preparatoria (ENP); fundador de las Escuelas Nocturnas de Arte para Trabajadores (1935), de los “Cursos para Postgraduados” (1936), antecedente de la Escuela Normal Superior, y del Sindicato de Trabajadores de la Enseñanza de la República; director de la Escuela Secundaria Nocturna, número 1 (1939-1958), de la Escuela Secundaria Experimental (1939-1958) y de la Escuela Normal Superior. Colaboró con artículos sobre literatura mexicana, narraciones y poemas, en *Revista de Revistas*, *Jueves de Excelsior*, *El Universal Ilustrado*, [...] *Ruta*, *Nivel*, *La Palabra y el Hombre*, y en los suplementos de *El Nacional y Novedades*».

Sin lugar a dudas, su participación dentro del movimiento estridentista le ha otorgado renombre en el ámbito de la narrativa, no sólo mexicana, sino también hispanoamericana, aunque como se ve en otros campos su labor también fue incesante, fecunda y heterogénea. Cabe mencionar que no resulta difícil encontrar estudios críticos serios sobre sus obras vanguardistas, en cambio, del resto de su obra estos apenas comienzan a aparecer.

² Arqueles Vela, *La volanda*, México, Imprenta M. León Sánchez, 1956.

modo por el entorno mexicano de la primera mitad del siglo XX que, por lo mismo, marcaba un antes y un después en el conjunto de su obra creativa. A mi entender, en el corpus narrativo de Vela nunca antes de *La volanda* se habían presentado con tanto ahínco marcas escriturales destinadas a destacar que las situaciones se llevan a cabo en un sitio y momento concretos, en ese caso, México durante las primeras décadas del siglo XX.

Pese a lo anterior, a la vez podía entrever que *La volanda* se hallaba muy lejos de constituir un ejemplar de novela realista, con lo cual se imponía una cuestión que con el tiempo se mostró bastante interesante, pues luego descubriría que los elementos representativos de dicha novela corresponden con una serie de conflictos provenientes de la supuesta ideología marxista del escritor guatemalteco. Por lo tanto, por una parte la pregunta directriz que desencadenó este trabajo buscaba dilucidar los rasgos del cambio en la estética narrativa de Vela y, por otra, identificar qué lo producía. En consecuencia, la presente investigación se fundamenta en la siguiente hipótesis: en *La volanda*, la extraña convergencia de procedimientos narrativos propios de dos estilos contrarios –el experimental o vanguardista y el realista– se debe a que Arqueles Vela fluctúa entre el rechazo y el beneplácito del arte de vanguardia.

Algunos de los indicios más notables de que la ideología marxista había afectado intensamente la existencia del escritor guatemalteco se ubican en sus propias declaraciones. En la primera que me gustaría mostrar, indica: “la única influencia que he sufrido, no sólo para investigar sino también para vivir, ha sido la marxista-leninista”³. En la otra, como si hablara de otro sujeto y no de él mismo, en uno de sus estudios más importantes confiesa con respecto a la clase de producción artística que él realizaba durante el estridentismo: “Arqueles Vela contiene más valores sensuales. Lo

³ “Entrevista a Arqueles Vela” en: Carmen de la Fuente, *La volanda: evolución del estridentismo*, México D.F., Instituto Politécnico Nacional, 2010, p. 46.

social-político no le perturba en esa época”⁴. Estas aseveraciones no sólo demuestran que hubo cierta renovación en su pensamiento después de conocer la crítica de raigambre marxista, sino que además en definitiva sus obras estridentistas no estuvieron marcadas por ella.

En principio, estos dos testimonios se convirtieron en el principal indicio de que los postulados de Marx habían tenido un crucial impacto en la visión del escritor de *La señorita etcétera*. Mas luego de examinar sus ensayos sobre historiografía literaria, se evidenció un asunto extraordinario: en algunos momentos, en esos textos se aprecia cierto rechazo a los elementos propios del arte vanguardista, mientras en otros, se encuentra un elogio. Esto no se manifiesta mediante una gradación: no hay primero enaltecimiento de la vanguardia y luego, repudio; mucho menos al contrario. Por extraño que parezca, estos juicios se entremezclan de manera sutil en los diversos textos que componen el corpus ensayístico de Vela.

Los juicios irregulares respecto a la vanguardia localizados en los ensayos de nuestro autor tienen repercusiones en su práctica artística, aunque se distinguen de un modo más especial y embrollado en *La volanda*. A primera vista, esta novela parece remedar a las de estilo realista debido a que hay profusas referencias a eventos históricos, lugares y figuras famosas mexicanas; sin embargo, una lectura detenida muestra que tales referencias se presentan enrarecidas a través de una narración fragmentaria, lo cual produce una obra de estilo híbrido que en realidad contiene más características propias del arte vanguardista de las que su autor quisiera.

Por tales razones la presente investigación se divide en tres partes. En el primer capítulo intento destacar las tensiones que sustentan el andamiaje crítico de Arqueles Vela, dado que al comprenderlas se justifican los complejos rasgos de su narrativa. Ahí

⁴ Arqueles Vela, *Literatura Universal*, México, Porrúa, 1982, p. 464.

planteo que debido a que en todo momento sus estudios sobre arte pretenden dar una visión global, a Vela le resultaba casi imposible prescindir del análisis de la vanguardia. Esto le generaba conflictos, pues a raíz de su contacto con la crítica de corte marxista comenzó a cuestionar el valor de ese tipo de producción artística. Además, a ello hay que sumarle que su primera narrativa puede considerarse vanguardista y esto complicaba su actitud frente a ella desde una postura marxista-leninista.

A partir del segundo capítulo del presente trabajo me enfoco en el análisis de la obra creativa de Vela, la cual considero que tiene dos fases previas a la publicación de *La volanda*. La primera de ellas se aprecia en *La señorita etcétera* (1922), de la que resulta lícito decir que la representación de la realidad es anti-mimética. La segunda puede distinguirse en *Cuentos del día y de la noche* (1945), obra en la que comienzan a aparecer elementos referenciales que señalan un intento de representación de la realidad más claro que en la novela estridentista anterior.

Por último, en el tercer capítulo me centro en el análisis de *La volanda*. Ahí analizo tanto aquellos rasgos que vuelven a esta novela una obra que aspira a reflejar el contexto inmediato de su autor, como los que se lo impiden. El objetivo consiste en explicar que aunque tal novela presenta con insistencia y profusión marcas referenciales que nunca antes se habían visto en las narraciones de Arqueles Vela, ciertamente también contiene rasgos que recuerdan el pasado vanguardista del escritor guatemalteco.

Hasta aquí resta mencionar que hablar de un corpus que apenas se ha estudiado tiene la ventaja de proponer hallazgos propios y explicarlos sin el temor de contravenir lo ya dicho por otros críticos. Pero, a la par, la falta de un apoyo previo también implica la enorme posibilidad de no plantear una interpretación justa. Por ello, ojalá el lector disculpe los posibles desaciertos que pudieran contener las siguientes páginas.

I. Las tensiones que produce la influencia de la crítica literaria marxista en la ensayística de Arqueles Vela

En 1933 Arqueles Vela volvió a México, luego del viaje que emprendió hacia Europa en 1925. Hasta la fecha, se sabe muy poco acerca de lo ocurrido en su periplo; incluso, los comentarios que él mismo hizo con respecto a ese periodo de su vida parecen tener la intención de crear un halo de misterio sobre sí mismo, con lo cual, resultan poco fiables¹. Lo cierto es que a partir de su retorno toda su obra evidencia una suerte de fascinación por la crítica de arte de corte marxista, en concreto, por el realismo socialista, el cual lo proveyó del método de análisis sociológico del que se vale en los estudios y ensayos de historiografía literaria que publicó desde entonces.

No obstante, hay que advertir que la patente afiliación de Vela al marxismo resulta bastante intrincada, puesto que toda su ensayística convoca tanto la desaprobación como la defensa del arte no mimético, cuestión que resulta extraña en un

¹ De acuerdo con una charla que según Carmen de la Fuente mantuvieron David Vela (hermano de Arqueles Vela), el novelista ecuatoriano Demetrio Aguilera Malta y ella, una de las anécdotas más recurrentes del narrador estridentista acerca de su paso por Europa estaba relacionada con la adquisición de una pijama. La misma da cuenta del carácter estrafalario de Arqueles Vela, del tipo de vida que llevaba allá, de sus intereses; aunque no arroja luz sobre lo que aquí nos interesa: los medios que lo llevaron a inclinarse por la ideología marxista-leninista. Dice David Vela: “Déjenme contarles: ocurre que Orteguita, amigo entrañable de Arqueles, se fue a París para reunirse con él. Cada quién hacía su trabajo; pero al finalizar la tarde se juntaban en el cuarto de hotel que les servía de hospedaje. A Orteguita debo ciertas confidencias, entre ellas, la referente a la pijama. En ocasión que considero memorable, un millonario excéntrico, atraído por la personalidad de Arqueles, lo invitó para que fuera su cicerone en un recorrido por la Ciudad de la Luz. Ello significaba disfrutar de los mejores espectáculos y almorzar opíparamente, por lo que el escritor aceptó de inmediato. Pasadas varias semanas de jolgorio y con la certidumbre de que el paseo había llegado a su término, aquel individuo de óptimos recursos, quiso compensar a su guía. Arqueles, quien siempre fue desinteresado, sólo aceptó que aquel amigo ocasional, le regalase una pijama. ¡Maravillosa indumentaria que pudo traerles un momento de felicidad! Sólo que Arqueles y Orteguita se habían olvidado de pagar la pensión y esa misma noche, la patrona los puso de patitas en la calle. París es París, ahora y entonces. Por eso nadie se sorprendió de que los dos vagabundos, sin nacionalidad determinada y uno de ellos ataviado con una elegante pijama, aparecieran dormidos en el parque público”. En: *La volanda: evolución del estridentismo*, México D.F., Instituto Politécnico Nacional, 2010, pp. 21-22.

partidario de las políticas culturales implementadas en la Unión Soviética. De esta manera, en sus textos ensayísticos se observan segmentos en donde puede apreciarse un gusto por la técnica experimental de ciertos escritores y artistas, aunque en ocasiones declare lo contrario.

Cabe anticipar que en el presente trabajo se considera a la *técnica experimental*, como un tipo de producción artística que, en el ámbito de la narrativa literaria, incluye tanto cuentos como novelas caracterizadas por:

1) La indefinición de distintos elementos que podrían ayudar a asegurar que la obra, en efecto, representa sucesos o situaciones reales, tales como los personajes, así como las referencias al tiempo y al espacio en que sucede lo narrado.

2) La carencia de un desarrollo lineal de la trama.

3) A causa del punto anterior, una composición fragmentaria.

Asimismo, el estilo experimental en este trabajo se contrapone al realista socialista, mismo que hace referencia a un conjunto de procedimientos narrativos cuyo fin consiste en representar la realidad lo más fielmente posible y, en el ámbito temático, tomar en cuenta al entorno social del escritor.

Dicho esto, puede entreverse que en la ensayística de Vela se produce un conflicto a partir de la defensa de dos estilos opuestos: uno realista que, según el canon, tiene la virtud de plasmar un punto de vista veraz y otro experimental, que se caracteriza por una estructura tanto distorsionada, como difícil de aprehender, porque se conforma por ambigüedades. A esto habría que agregarle la complicación de que la obra creativa del autor, desde sus narraciones estridentistas hasta al menos *La volanda*, está basada en una técnica experimental; sin embargo, justo de este asunto me ocuparé en los capítulos siguientes.

Por ahora, en este capítulo que está dividido en tres partes primero dirigiré la atención hacia diversos textos ensayísticos de Arqueles Vela con el fin de enumerar las características del método de análisis marxista que emplea. La intención consiste en mostrar que éste se fundamenta en ideas idénticas a las del realismo socialista: la producción artística modélica, por un lado, devuelve en ella el reflejo de su contexto y, por otro, cumple con el cometido de contribuir a la formación de la sociedad.

En segundo lugar, destacaré en las mismas obras los fragmentos en los que se revela la estima que Vela siente por el arte antagónico a los postulados marxistas. Gracias a esto, podremos comprender que la cualidad primordial del pensamiento crítico del autor que nos ocupa consiste en su atractiva rareza, pues erige su discurso a partir de dos puntos de vista discrepantes que nunca terminan de encajar.

Para finalizar este capítulo, pondré de relieve cómo el irresoluto punto de vista de Arqueles Vela lo lleva, en *Fundamentos de la literatura mexicana*², a encarecer obras literarias que un adepto del realismo socialista tendría que reprobear. Esto último tiene el propósito de reforzar la idea de que el autor vacila constantemente al momento de proclamar de qué modo el arte puede dar mejor cuenta de su contexto. Así, el análisis del singular método marxista de Vela que se hará durante este capítulo aportará recursos para descifrar en capítulos posteriores por qué su narrativa comprende un conjunto de elementos narrativos dispares, unos que tienden al estilo realista decimonónico y otros que permanecen en la línea experimental que distingue sus primeras narraciones.

Dado que *La volanda* conforma el objeto de estudio cardinal de la presente investigación, aludiré con mayor ahínco a los juicios ubicados en *Fundamentos de la historia del arte*³; primero porque ese ensayo se publicó un año antes que dicha novela, de forma que al elegirlo pretendo que se visibilice el hecho de que la ideología adoptada

² Arqueles Vela, *Fundamentos de la literatura mexicana*, México, Patria, 1953.

³ Arqueles Vela, *Fundamentos de la historia del arte*, México, Patria, 1955.

por el autor y el cambio en su estética narrativa se emparentan, segundo, porque ahí se encuentra un grupo de conceptos dicotómicos⁴ e ideas que, tras explorarse, me ayudarán a describir el singular método de análisis marxista utilizado por su autor. Además, no podré evitar aludir de forma repetitiva al artículo de César Núñez titulado “Una literatura determinada: la historiografía literaria de Arqueles Vela y su relectura de la vanguardia”⁵, por la sencilla razón de que constituye el único trabajo crítico que existe sobre el corpus ensayístico del escritor guatemalteco hasta la fecha y, además, porque apoya los argumentos aquí presentes.

1. EL ARTE REFLEXIVO COMO IMPLEMENTO DIDÁCTICO

Un indicio del supuesto cambio de visión sobre el arte experimentado por Arqueles Vela se encuentra en el primer texto que publica cuando regresa a México. A raíz de sus labores relacionadas con el teatro presenta un pequeño folleto que revela tanto su conocimiento como su estima por las reformas culturales que Anatoly Lunacharsky implementó durante la etapa en que fungió como ministro de Educación Pública en la Unión Soviética. El folleto se titula *Introducción, organización, interpretación y dirección del teatro de muñecos guiñol*⁶ y consiste en una especie de manual que enseña a crear y montar piezas teatrales para niños. En él, Vela explica que “la experiencia rusa –en plena acción en 1928– es la que ha servido para la organización del Teatro de Muñecos, del Departamento de Bellas Artes [en México]”⁷. Además, indica que el

⁴ Los cuales, dicho sea de paso, también se ubican en trabajos anteriores y posteriores a *Fundamentos de la historia del arte*, como tendré oportunidad de indicar.

⁵ César A. Núñez, “Una literatura determinada: la historiografía literaria de Arqueles Vela y su relectura de la vanguardia”, Laura Cázares Hernández (coord.), *Escribir la lectura. Representaciones literarias en textos hispano e hispanoamericanos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2013, pp. 91-131.

⁶ Arqueles Vela, *Introducción, organización, interpretación y dirección del teatro de muñecos guiñol*, México, Edición de la Secretaría de Educación Pública, Departamento de Bellas Artes, Talleres Gráficos de la Nación, 1936.

⁷ *Ibid.*, p. 7.

teatro ruso tuvo “un sentido educativo y conductor, forjando una nueva ideología en las colectividades infantiles y adultas”⁸; en específico, una misión educativa, “contra el analfabetismo, el alcoholismo y los resabios fanáticos, ya dispersos, ya localizados”⁹. A partir de estas citas se puede apreciar que desde ese momento el autor ya propone la idea de que el teatro, aunque también el arte en general como veremos adelante, porta un mensaje cuya función consiste en intervenir en las relaciones sociales del espectador con el propósito no sólo de cambiar su conducta, sino también de modificar su ideología.

A partir de dicho folleto, sus ensayos o estudios literarios se sustentan, en gran medida, en la idea de que el valor de las obras artísticas radica en qué tanto aportan a la formación de su espectador. Esta idea se vuelve a hallar en trabajos posteriores de Vela, puesto que constituye uno de los principios cruciales de su andamiaje crítico. Por ejemplo, décadas más tarde, en *Fundamentos de la historia del arte* (1955), afirma: “el arte tiene dos finalidades primordiales: establecer la armonía entre materia y espíritu por medio de sensaciones agradables, que contienen la naturaleza de lo bello”¹⁰; y fomentar y

⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ Arqueles Vela desarrolla en sus distintos ensayos el concepto de belleza, de la cual dice que no siempre ha referido a las mismas cuestiones a través del tiempo, e incluso, en un mismo periodo depende de cada grupo social. En *El arte y la estética. Teoría general de la filosofía del arte*, el autor, de acuerdo con Plejanov, señala: “La idea que tiene un pueblo de lo bello [...] cambia indiscutiblemente en el curso del proceso histórico” (México, Ediciones Fuente Cultural, s.f. [1945], p. 26). Para ilustrar esta noción, podemos acudir a lo indicado en *Literatura universal*: “Los elementos expresivos cambian de la misma manera que la base material de una cultura. La poesía feudal concibe los cabellos como manada de cabras, los pechos como dos torres, el vientre como montón de trigo; la burguesa, suave como la seda los cabellos, los senos como dos montículos de nieve y rosas, el vientre netto anzi nettísimo, utilizando ambas sensibilidades, los recursos metafóricos correspondientes a sus respectivas concepciones de la vida: cuantitativa y cualitativa” (en: *Literatura universal*, México, Ediciones Botas, 1959, p. 12). Con respecto a este estudio –quizá el más famoso de su autor– vale la pena señalar que las primeras páginas del artículo de César Núñez ayudan a establecer una cronología de todas las reediciones de los ensayos del escritor que nos ocupa. Ahí se aclara que este estudio se reeditó siete veces; la primera llevaba el título de *Evolución histórica de la literatura universal* (1941); a partir de la segunda, *Literatura universal* y la sexta y séptima, *Literatura universal. Evolución crítica comparada*. Para más detalles de lo mismo, véase la página 93 del

consolidar los nexos humanos en la lucha por la existencia”¹¹. Con ello, el autor propone que la obra de arte actúa como mediadora entre la realidad tangible y los sentimientos, de ahí que pueda armonizar “materia y espíritu”; asimismo, asegura que el arte tiene la tarea de generar una forma de solidaridad entre los individuos que contemplan la obra. Unas páginas después, el escritor sentencia: “la obra de arte es un producto clasista: refleja la realidad social y opera sobre ella, oprimiendo o liberando la conciencia humana”¹². La frase confirma que el arte, conforme a Vela, cumple un propósito concreto: pone en libertad a la conciencia¹³. Sin embargo, nada indica el autor sobre esa reiterada *liberación* que consigue el arte, ni de qué se libra o, con exactitud, cómo se libra el individuo. La idea parece aludir toscamente a los preceptos del realismo socialista, dado que, pese a que Vela no la desarrolla de manera satisfactoria, ni completa, tanto él, como los partidarios de dicha doctrina artística, reconocen a la obra como herramienta útil para difundir ideas e instruir a las masas.

El otro de los principios que sostiene el andamiaje crítico de Arqueles Vela y que, como se sabe, a su vez también caracteriza la crítica literaria de corte marxista, se halla en una de las últimas frases citadas antes: “la obra de arte [...] refleja la realidad

artículo. En este trabajo se citará la versión más antigua conseguida, la de Ediciones Botas, de 1959.

¹¹ Arqueles Vela, *op. cit.*, p. 12.

¹² *Ibid.*, pp. 16-17.

¹³ En años anteriores, Vela explicaba: “El arte regula el ritmo de la vida, en secuencia del ritmo de la vida exterior que le da forma e influye en la regulación del ritmo social, así como en la extensión e intensidad de las ideas y sentimientos de un sistema particular de organización de las actividades humanas” (*El arte y la estética. Teoría general de la filosofía del arte*, México, Ediciones Fuente Cultural, s.f. [1945], p. 17). Esa cita da a entender, por una parte, que el arte afecta “el ritmo de la vida”; por otra, que el exterior sustenta la obra de arte. Se trata, pues, de una especie de retroalimentación en donde la obra de arte influye al espectador, pero también al contrario. En su penúltimo ensayo, el mismo autor apunta: “Ninguna obra de arte carece de finalidad: todas se proponen intensificar y extender el mundo de las ideas, o restringir y limitar las posibilidades del pensamiento”, lo cual plantea que, según el autor, el arte en definitiva tiene un impacto en la sociedad (*Análisis de la expresión literaria*, México, Editorial Porrúa, 1999, p. 44). Nota importante: deseaba citar la primera edición de este estudio, hallada en la Biblioteca Nacional de México. Sin embargo, el reciente confinamiento a causa de la pandemia por COVID-19 me impidió el acceso al libro.

social”. Esto apunta que, para Vela, toda obra artística contiene elementos del sistema de producción en que fue concebida. De hecho, en otro sitio de *Fundamentos de la historia del arte*, el autor ahonda en esta idea al manifestar: “toda concepción del mundo expresado por la obra de arte, contiene un espíritu de clase que pertenece a la sensibilidad y a la ideología de una época; y es análoga a las diversas disciplinas científicas, filosóficas, jurídicas, políticas, en su contenido ideológico”¹⁴. Debido a que las implicaciones de la noción de “reflejo” en el sistema de pensamiento de Arqueles Vela ya han sido estudiadas de manera abundante en el artículo de César Núñez que he aludido, por el momento obviaré que las palabras anteriores expresadas por Vela relacionan de manera bastante simple el surgimiento, no sólo de la producción artística, sino también la de todas las disciplinas, a las circunstancias que rodean su origen. Únicamente baste apuntar que, de acuerdo con Núñez, la traducción hecha por el autor guatemalteco del texto *Problemas de estilo en el Arte Socialista*, escrito por Lunacharsky, constituye una influencia decisiva, no sólo sobre *Historia materialista del arte* –publicada en 1936 por Vela– sino también sobre los otros estudios de historiografía literaria del mismo autor, pues el texto escrito por el comisario de Educación de la Unión Soviética se sostiene en gran parte sobre la idea de que el arte se explica mediante las estructuras sociales o al analizar “las relaciones de clase”¹⁵ coetáneas.

Para Núñez,

la idea de que un grupo complejo de hechos estéticos ‘no son sino’ una expresión de estructuras sociales, a la vez que resuelve la incertidumbre propia de todo intento de periodización e interpretación, reduce la complejidad de la relación sintáctica y lógica entre las partes que quieren ponerse en contacto, lo

¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵ *Ibid.*, p. 96.

artístico y lo social, y obliga a convertir lo primero en un reflejo de lo segundo¹⁶.

En su artículo, Núñez hace ver que el recurso del “arte como reflejo”, utilizado por Vela se manifiesta de diversas formas y evidencia el precario método analítico que sustenta sus ensayos, con lo cual, en ese sentido particular, la investigación de Núñez resulta bastante esclarecedora. Aquí sólo pretendo recalcar que el creador de *La señorita etcétera* explica la aparición de distintas corrientes artísticas con base en un rudimentario análisis del periodo histórico y el espacio geográfico en que se origina cada obra¹⁷.

En *Fundamentos de la historia del arte* Vela asegura: “La conciencia humana no sólo refleja el mundo objetivo, sino que lo crea: en consecuencia, el arte como expresión de la conciencia, de la ideología y de la práctica social, refleja el mundo circundante y opera sobre la realidad inmediata, apaciguando o violentando el proceso de los fenómenos sociales”¹⁸. Con estas palabras se pueden condensar las dos propiedades primordiales del arte que el escritor encuentra: para él, si la obra refleja su entorno, ésta puede contribuir a crear cambios sociales.

Los dos atributos que el autor adjudica al arte, tienen relevantes implicaciones. La función educativa, por una parte, sugiere que la obra conlleva un mensaje que debe

¹⁶ *Ibid.*, pp. 101-102.

¹⁷ Aunque, vale la pena llamar la atención sobre una cuestión que César Núñez apunta: “Tal como señalaba Jauss [en “La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria”] al referirse a este método sociológico [o sea, el que ve lo artístico como reflejo de lo social], en esta suerte de mecánica histórica, la modernidad ofrece a Vela especiales dificultades de clasificación: mientras los primeros capítulos abarcan largos periodos históricos, en mayor o menor medida conjugados a sistemas políticos y económicos [...], la sucesión de temas se acelera a la hora de referirse al breve lapso que va del siglo XIX al XX.” (*Op. cit.*, p. 103). Por mi parte, creo que esto se explica no sólo mediante la comprensible dificultad que existe para mirar en retrospectiva los acontecimientos más recientes, sino, sobre todo, en el inconveniente que representa para el método utilizado por Vela el hecho de que, a partir del surgimiento de las vanguardias, el arte prescinde de la mimesis de una forma notoria, deliberada y recurrente. Empero, volveré a este punto más tarde.

¹⁸ Arqueles Vela, *op. cit.*, p. 17.

presentarse de forma clara. Por otra, la noción de que la obra artística porta una imagen especular de su entorno aplica sólo cuando el contenido de la obra proporciona la forma de algo verosímil, pero revela su limitado alcance en el momento en que los artistas comienzan a experimentar y a huir en sus creaciones de toda referencia a lo real concreto. Por ello, la crítica literaria marxista, en su afán por establecer un vínculo entre las actividades del hombre y el sistema de producción en que emergen, acude a obras literarias que contienen indicios de su entorno para confirmar dicho vínculo, en cambio, desaprueba las obras experimentales. En consecuencia, la obra de arte ideal desprendida de estos postulados, de ninguna forma puede aludir a los experimentos artísticos que surgieron desde finales del siglo XIX, como el simbolismo o, más tarde, las vanguardias. Más bien apunta a lo contrario; en el caso literario, la obra narrativa ideal, como mínimo, no podría prescindir de unidad de acción y tendría un tema reconocible para el lector. De otro modo, el mensaje se perdería y fallaría en su intento de dar cuenta cabal de su entorno.

2. LAS TENSIONES EN EL MÉTODO DE ANÁLISIS DE ARQUELES VELA

Además de ofrecer pruebas de la adherencia de Arqueles Vela a las políticas de Lunacharsky, el artículo de César Núñez se sustenta en el hallazgo de un contraste crucial: Vela expresó en repetidas ocasiones su distancia respecto a las literaturas de vanguardia, empero, también defendió los poemas estridentistas de Manuel Maples Arce. En efecto, César Núñez exploró los ensayos de Arqueles Vela para hallar los juicios que éste emitió acerca de la vanguardia, en particular, aquellos relacionados con el estridentismo. A continuación resumiré los resultados que, en orden cronológico, el crítico nos presenta¹⁹.

¹⁹ Para una imagen general de la bibliografía de Vela, véase la lista cronológica del final.

Para empezar, César Núñez pronto repara en que Vela evita la cuestión en su primera historia del arte (la de 1936)²⁰, mas al romper su silencio, (en el libro *Evolución histórica de la literatura universal*, de 1941), trata de reconocer el valor de la poesía escrita por Manuel Maples Arce, su compañero estridentista. En ese estudio, “aunque Vela reconoce en el estridentismo los rasgos anarquizantes que objetaba en las vanguardias, subraya [en la poesía de Maples Arce] el reflejo de la vida moderna, que buscó producir ‘una nueva belleza’”²¹. De acuerdo con Vela, tal reflejo en la poesía de Maples Arce desaparece en el libro *Memorial de la sangre* (1947), aunque no muestra los argumentos que lo llevan a asegurar eso.

Después, de acuerdo con Núñez, “las literaturas de vanguardia son consideradas en [*El modernismo. Su filosofía. Su estética. Su técnica*, libro publicado por Vela en 1949] como una suerte de continuación de la obra de Apollinaire”²². En ese mismo libro, Vela sí aclara por qué desde *Memorial de la sangre*, el poeta desdice “su teoría sobre la poética”²³: “si Maples Arce ‘frustra su destino’ es porque sus poemas más recientes muestran un repliegue sobre lo individual que lo aleja de la representación de lo social iniciada en la década de 1920 y porque la ‘concepción platónica del mundo’ introduce elementos metafísicos ajenos a una descripción objetiva –‘materialista’– de una realidad concreta”²⁴.

²⁰ En pláticas que he mantenido con el Dr. César Núñez, me ha explicado que resulta muy probable que Arqueles Vela evite hablar de la literatura de vanguardia en *Historia materialista del arte* (1936) a causa de que recién dos años antes, en 1934, se había llevado a cabo el Primer Congreso de Escritores Soviéticos en la URSS. Recuérdese que una de las resoluciones a raíz de ese evento fue proponer el realismo socialista como única estética oficial literaria en la Unión Soviética, por lo tanto, todas las expresiones artísticas contrarias a esta estética, por ejemplo las vanguardistas, se excluyeron y castigaron. Existe una enorme posibilidad de que Vela haya tenido conocimiento de ello y, dado que su propia obra artística se contraponía de diversas formas al realismo socialista, habría preferido no emitir ningún juicio al respecto.

²¹ César Núñez, *op. cit.*, p. 114.

²² *Ibid.*, p. 121.

²³ Arqueles Vela, *El modernismo. Su filosofía. Su estética. Su técnica*, México, Porrúa, 1949, 6a. reimpr., 2005, p. 240.

²⁴ César Núñez, *op. cit.*, p. 123.

Finalmente, en *Fundamentos de la literatura mexicana* (1953), Núñez descubre un cambio en los juicios del escritor e indica que, “dado que la literatura de Maples Arce surge de la realidad revolucionaria mexicana, Arqueles Vela refuta cualquier influencia europea sobre la vanguardia mexicana”²⁵. Por una parte, esto último contradice lo que Vela había establecido en *El modernismo. Su filosofía. Su estética. Su técnica*, en el sentido de que la vanguardia deja de ser prolongación de la obra de Apollinaire y, para 1953, se considera como una expresión de la realidad concreta de México. Por otra, pone de relieve que para entonces, de acuerdo con Núñez, Vela estaba convencido de que la lucha revolucionaria en México, misma que “era de similares características –y tenía objetivos finales semejantes– a la que se había producido en Rusia”²⁶ se había frustrado, por ello también la estética de Maples Arce fracasa.

En síntesis, me interesa enfatizar que conforme a los argumentos que César Núñez presenta en su artículo, el creador de *La señorita etcétera* considera que existen significativas diferencias entre *Vrbe* y *Memorial de la sangre*, ambos escritos por Maples Arce. De acuerdo con Núñez, Vela no sólo percibe en *Vrbe* alusiones a la lucha revolucionaria mexicana, sino también que en esa obra el poeta no expresa simplemente su voz, sino la de la muchedumbre; en cambio, a partir de *Memorial de la sangre*, el poeta deja de referirse a temas interesantes para toda la colectividad, a fin de centrarse en su intimidad.

Incluso Núñez localiza en el libro de *Literatura universal* una afirmación a propósito de *Urbe* que, dicho sea de paso, “Vela escribe con tipografía menos estridente”²⁷ al cambiar la *V* por *U*. El escritor guatemalteco sentencia: “La angustia del poeta no es la de su soledad sola –como la romántica o la surrealista– acrecentada. La

²⁵ *Ibid.*, p. 125.

²⁶ *Ibid.*, p. 126.

²⁷ *Ibid.*, p. 115.

angustia en la poesía de Maples Arce es la de una soledad que no puede adentrarse más profundamente en la multitud”²⁸. En suma, Vela aprueba todo arte que contiene la expresión de su época, de allí que *Vrbe* le parezca destacable, puesto que el tema tiene que ver con la agitación de la ciudad provocada por las luchas obreras de su tiempo. Con ello, el creador de *La señorita etcétera* hace coincidir el desarrollo de un suceso político con la estética de un poeta vanguardista. Al mismo tiempo, no contraviene sus preceptos: al tomar como tema una problemática social, los poemas estridentistas de su camarada no sólo dan cuenta del entorno en que están inmersos él y sus coetáneos, sino que, si se los mira de cierto modo, también incitan a los lectores a continuar con esa lucha. Parecería que Vela en ese momento concede su reconocimiento al estridentismo casi de manera obligada, pues, al considerarse miembro de ese movimiento, debía encontrar razones para no despreciarlo y simultáneamente, no contradecir sus postulados.

Al extrapolar lo expresado por Arqueles Vela se puede determinar que, para él, la producción artística, en específico, la literaria, debe crearse con base en los principales preceptos del realismo socialista, ya que sólo a partir de la minuciosa descripción de lo real concreto puede lograrse el efecto de fiel imitación del entorno y, además, se cumple con la función de transmitir un mensaje liberador a las masas. En cierto sentido, por eso el escritor guatemalteco restituye el valor de la poesía estridentista de Maples Arce: ésta alude tanto a la sociedad como a los problemas de su tiempo.

²⁸ *Loc. cit.* Para apoyar los hallazgos de Núñez, cabe agregar que en *Fundamentos de la literatura mexicana*, se amplía la misma opinión: “La angustia del poeta no canta su soledad sola, como la romántica o surrealista, sino la soledad acendrada en las multitudes. Su soledad proviene de no poder adentrarse en el fondo de la muchedumbre, como una realidad de los sucesos sociales. Es una soledad profunda que asciende de los estratos más bajos hacia una esperanza multitudinaria; de lo más oscuro de la naturaleza individual hacia lo más oscuro de la naturaleza social”. (*Op. cit.*, p. 103).

Empero, en seguida mostraré que conforme a Vela, el carácter reflexivo del arte también puede presentarse mediante herramientas creativas propias del estilo experimental. Aún más: veremos que cuando el mismo autor enumera ejemplos de obras literarias valiosas, no siempre parece tan evidente el carácter reflexivo que les atribuye. La cúspide de esta vacilación, como indicaré en el siguiente capítulo, se haya en su obra creativa: pese a que varias veces promulga que el arte debe reproducir una imagen de su realidad, en definitiva sus narraciones no se apegan a esto de forma eficaz. Así, cuando me centre en el cambio de la estética de Vela, el lector advertirá cómo las tensiones provocadas por el intento de apropiación de la postura marxista-leninista se trasladan a su obra narrativa. En otras palabras, la aprobación de un tipo de literatura muy cercana a la demandada por el Estado soviético como vía para transformar a la sociedad campea en la visión de Vela, aunque por otro lado, hay expresiones artísticas que el mismo autor celebra, pese a que no siguen del todo el precepto realista de describir lo real concreto o se construyen con base en un punto de vista tanto fragmentario, como poco claro.

En las siguientes páginas intentaré indagar en la estrategia utilizada por Vela para hacer coincidir su supuesta visión despectiva sobre el vanguardismo –procedente de su admiración hacia las políticas culturales de la URSS– con el mérito que, conforme a él, merecen Maples Arce y otros artistas cuyas obras en definitiva no se podrían enmarcar en un estilo realista. Me interesa mostrar que en la ensayística de Vela existe una preocupación por determinar las mejores estrategias creativas para dar cuenta de la realidad concreta, por lo mismo, se crea una tensión constante entre el rechazo y el elogio de obras con caracteres experimentales o propios de la vanguardia. Cabe anticipar que me parece que detrás de la defensa del arte vanguardista se encuentra la intención de Vela de defender el pasado literario de algunos de sus compañeros del

estridentismo, pero sobre todo, el suyo; también, que dicha defensa justifica y ampara su obra creativa posterior a su producción estridentista.

En efecto, en sus estudios y ensayos, Arqueles Vela elabora un conjunto de nociones que le sirven para continuar la línea analítica tradicional de la crítica de arte de tipo marxista, pero también para dar cabida a todas las expresiones artísticas, incluso, las experimentales. La primera noción dicotómica que destacaré se halla en *Fundamentos de la historia del arte* y es la de *arte puro/arte impuro*²⁹ que Vela sintetiza del siguiente modo:

Todo arte que trasmuta en cualidades formales el modo de sentir y de pensar de una época, es un *arte puro*. Todo arte que estimule el desenvolvimiento de la conciencia humana, es un *arte puro*. Y todo arte que deforme la realidad, en vez de darle forma; y se oponga al desenvolvimiento de la conciencia humana, por muy extraordinarios que sean sus valores substanciales y formales será un arte impuro³⁰.

²⁹ La idea de pureza e impureza en el arte planteada por Vela está cargada de significaciones que merecen un análisis cuidadoso, pero que no haré en este momento. Detrás de esa noción primero resuena la polémica entre Pablo Neruda y Juan Ramón Jiménez; la cual se desata a raíz de la publicación de una especie de manifiesto llamado “Sobre una poesía sin pureza” donde podría decirse que Neruda cuestiona la lírica de Jiménez. Este texto apareció en la revista *Caballo verde para la poesía* (Madrid, No. 1, oct. 1935) dirigida por el poeta chileno. Considero que dicha polémica es indicio de lo que Anthony Stanton define como “aquel fenómeno inasible pero muy real que llamamos ‘poesía pura’”, mismo que de acuerdo con Stanton posee diversas acepciones y desencadenó un considerable número de versiones de pureza poética en la poesía mexicana, en especial, en el grupo de los Contemporáneos. En síntesis, creo que lo expresado por Vela constituye una de las muchas interpretaciones que circulaban en la época sobre lo que conformaba el arte puro y su contrario, el impuro. En: Anthony Stanton, “Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura”, *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México, El Colegio de México, 1998, pp. 127-147.

³⁰ Arqueles Vela, *op. cit.*, p. 22. En *Literatura Universal* hay un juicio semejante: “Todo arte que propulse el desenvolvimiento de la conciencia humana, será un arte puro. Toda manifestación artística que deforme la realidad, en vez de darle forma, será un arte impuro. Toda obra de arte que se oponga al desenvolvimiento de la conciencia humana, será un arte impuro, por muy extraordinarios que sean sus valores substanciales y formales”. (*Op. cit.*, p. 24).

Todavía en *Análisis de la expresión literaria* (1965) mantiene una idea semejante, como se puede corroborar en la siguiente cita: “si los temas que reflejan el modo de sentir y pensar del hombre, en cada época, no se realizan acordes a las aspiraciones comunes de la humanidad, plasmados en obras que relacionen los hechos inmediatos de la existencia, con la proyección imperecedera del hombre, la literatura pura no se crea”. Líneas más abajo puede encontrarse que, el mismo autor agrega la noción de que el arte puro tiene el beneficio de que, amén de

En esencia, en este fragmento se destaca un rechazo a las obras de arte que prescinden del reflejo de su entorno, ya que puede identificarse una oposición entre un tipo de arte que funciona como instrumento capaz de modificar la conducta de los individuos que entran en contacto con él y, por otra parte, otro tipo de arte que no lo logra porque “deforma” la realidad. El autor favorece a aquél que llama *arte puro*, a causa de que, en definitiva, le parece que no corrompe la imagen de lo real. Llama la atención que el desprecio al *arte impuro* se dé pese a su valor sustancial y formal: esto sugiere que ciertas corrientes, como la literatura de vanguardia, formarían parte de tal conjunto artístico.

Con relación a esto, el escritor destaca que existen obras que poseen o carecen de estilo:

Una obra de arte tiene estilo si el objeto está representado con su valor propio, según el principio de unidad que mantiene el equilibrio entre las partes y el todo. Carece de estilo cuando pierde su valor intrínseco, o cuando sus recursos expresivos se descubren aislados; o cuando ocluidos en la simetría, no realizan el equilibrio del conjunto, destacando la finalidad del todo; o cuando no hace perdurables los valores de una época, ni contiene la fuerza suficiente para intensificar los sentimientos y las ideas a fin de transformarlas en energía social³¹.

En este último par de nociones, pueden distinguirse las más relevantes características del estilo artístico, según Vela: primero, aquellas obras que lo poseen conforman una “unidad”, en la que existe un “equilibrio entre las partes y el todo” y en la que sus secciones no se aíslan, sino que construyen un solo conjunto con una “finalidad”

reflejar su entorno, trasciende a la posteridad: “Cuando las diversas formas del lenguaje transmutan la realidad en sentimientos y pensamientos comunes a todas las épocas, y a todos los hombres, más allá y por encima de sistemas económicos, políticos, religiosos, filosóficos, éticos, jurídicos, psicológicos, didácticos, se produce la literatura pura”. En: *Análisis de la expresión literaria*, México, Editorial Porrúa, 1999, p. 93.

³¹ Arqueles Vela, *op. cit.*, 1955, p. 19.

precisa. Segundo, las obras que tienen estilo reflejan “los valores de una época”, asimismo, tienen una función: intensificar “sentimientos” e “ideas” “a fin de transformarlas en energía social”. En el fondo, parece como si con la presencia o ausencia de estilo, el autor aludiera a las nociones de arte *puro/impuro* que señalé antes. Detrás de esta dicotomía se hallan los mismos términos; es decir, el arte se clasifica en dos grandes grupos: aquél que lleva a cabo la función de cambiar la ideología de sus espectadores al dar cuenta de la realidad concreta, en oposición a aquél que no lo logra, a causa de su forma.

El punto crucial de las tensiones en la ensayística de Vela se halla en las nociones de *temática* y *estilística*, dado que éstas ratifican la presencia de dudas en el escritor al emitir una opinión sobre el arte que rehúye la representación mimética. Con respecto a estos conceptos, el autor indica de un modo categórico en *Fundamentos de la historia del arte*: “un artista no selecciona ni la temática ni la estilística. El artista precisa lo representativo de una época, impregnando al sonido, a la palabra, al movimiento, al color, al volumen, al espacio, la intensidad con que ha vivido los fenómenos sociales”³². Unas líneas antes, señala: “la estilística correspondiente a una etapa de la historia, contiene valores esencialmente idénticos. Las diferencias se precisan por las resultantes del proceso directo de vida; y por el material proporcionado y convertido en instrumento de comunicación y de expresión”³³. En la misma página, el autor explicita que el estilo “es una manera de sentir, de interpretar, de expresar el espíritu de una época”. Estas citas se sustentan, por un lado, sobre la idea de que el arte

³² Arqueles Vela, *op. cit.*, p. 20. En un libro pretérito, el mismo autor indica: “La temática es común en cada estancia de la historia” (en: *Literatura universal*, México, Porrúa, 1982, p. 18). En otro, señala: “El creador de la obra de arte no selecciona, ni la temática ni la estilística: dependen y se supeditan a las exigencias de una clase que establece un orden: el estado de un ser o de un grupo político que alcanza la culminación en el desenvolvimiento de sus elementos constitutivos” (en: *El arte y la estética. Teoría general de la filosofía del arte*, México, Ediciones Fuente Cultural, s.f. [1945], p. 39).

³³ *Ibid.*, p. 19.

no puede escapar, ni temática, ni estilísticamente, del contexto en que se origina, por ello, la producción de los artistas de una misma “época” o “etapa de la historia” tienen similitudes. Sin embargo, también está presente la idea de que cada artista reacciona a su realidad de un modo distinto, de allí que la “intensidad”, junto con el “proceso” de lo vivido constituyan los elementos que marcan las diferencias entre las expresiones artísticas. En síntesis, el autor declara que lo real tangible condiciona el tema de las creaciones artísticas, pero, al mismo tiempo, cada artista exterioriza de modo peculiar sus experiencias.

La crítica de arte de carácter marxista tiene un peso muy importante para la ideología de Vela; sin embargo, el escritor busca una táctica que le permita, casi en secreto, dar su beneplácito al arte que no sigue los preceptos de la corriente realista. La estrategia de la que se vale, consiste en afirmar que, dado que los individuos percibimos el mundo de una manera peculiar, la obra artística constituye una expresión particular distinta a la de otros. Dicho de otra forma, no sólo el contexto determina lo que se plasma en la obra de arte, sino que las emociones del artista también juegan un papel relevante en la creación:

Del imperativo de manifestar las impresiones y sensaciones producidas por la fuerza vital acumulada en la lucha por la existencia, surge el impulso creador del arte.

Las excitaciones sensitivas que han permanecido inmóviles, durante un período del proceso sensorial, por carecer de intensidad, en cuanto alcanzan un poder mayor de energía determinada por el desarrollo sensible, se convierten en una vibración interior que constituye un verdadero movimiento.

Este movimiento provocado por la necesidad de responder a las vibraciones del mundo externo, con una vibración interior compuesta de las sensaciones que han intensificado la visión inmediata de las cosas, se transforma a su vez en un imperativo de manifestar con palabras, líneas, sonidos, colores, volúmenes, espacio, las excitaciones producidas por la fuerza

vital acumulada. Y de ahí surge el fenómeno artístico, en cuanto el movimiento se sujeta a un orden o ritmo³⁴.

Si se atiende a esta última idea sobre los orígenes del arte y se contrapone con las que he referido antes, se podrán vislumbrar con mayor facilidad los vaivenes del supuesto método de análisis marxista utilizado por su autor. Si bien en principio mostré que para Vela toda creación artística proporciona una imagen del sistema en el que ha sido concebida, en este momento agrego que, al mismo tiempo, nuestro autor asegura que cada creador responde a su entorno de distinta forma. Dicho con otras palabras, el contexto condiciona la creatividad, pero al mismo tiempo y, en oposición, la actividad artística surge tras una provocación a lo sensible del ser humano: existen *vibraciones del mundo exterior*, que de cierta manera se combinan con una *vibración interior* para luego producir la obra de arte, en la que se comunican las experiencias del artista al espectador. A decir por el escritor guatemalteco, el arte proviene de un sentimiento íntimo, por lo tanto, no siempre expresa lo mismo que otros artistas, aún cuando todos vivan una situación social idéntica.

Por consiguiente, tenemos frente a nosotros a un escritor que fluctúa entre el menosprecio y la simpatía por un tipo de literatura que no pretende representar la realidad, según el canon. Una prueba más de ello se encuentra en la definición de *mimesis* que también aparece en *Fundamentos de la historia del arte*:

³⁴ *Ibid.*, pp. 7-8. Vinculado a esto, en el apartado “I” de la introducción a *Literatura universal*, se explica en qué consiste el impulso creativo que antecede a la elaboración de una obra: el autor señala que el artista recibe estímulos placenteros o dolorosos provenientes del exterior, mismos que se acumulan hasta el punto en el que deben exteriorizarse. Cuando tal estímulo se presenta en la obra, “la vibración emotiva del artista estimula el acervo sensible del espectador, estableciendo una comunicación de sentimientos o ideas –tan intensa– que produce estados íntimos análogos a la fuerza vital que inspiró la obra de arte” (p. 10). Después, “la emoción estética [...] ejerce una influencia sobre la vida orgánica del individuo, y lo relaciona con la sociedad, creando la forma superior de solidaridad: la extensión y gravitación recíproca de los sentimientos humanos” (p. 11).

La obra de arte es una equivalencia de la acción de la vida. El arte nunca ha sido una *imitación*. La *imitación* o *mímesis* es un fenómeno inferior a la naturaleza misma y al acaecer real, que desvirtúa la esencia de la obra de arte. El arte no imita a la naturaleza; se sirve de sus equivalencias para crear la emoción de la Naturaleza y del acaecer real. Utiliza la realidad y la transforma en sugerencias correspondientes a la intensidad de los hechos. [...]

El arte tampoco es *ficción* o *mentira práctica*, según los sofistas, sino expresión análoga a la energía vital. Las sensaciones de dolor o de placer no se transmiten con sensaciones imitativas o ficciones de dolor o de placer, sino con movimientos reflejos que terminan por crear estados íntimos dolorosos o placenteros, equivalentes a la acción de la vida³⁵.

En apenas unas líneas, de nuevo, se pone en crisis el carácter reflexivo del arte que el mismo autor propone de forma sistemática en sus ensayos. Dado que he distinguido que en sus declaraciones existe un rechazo hacia las expresiones artísticas que deforman la realidad, podemos reparar, no sin asombro, que la noción de *mímesis* o *imitación* discrepa con dicho rechazo. Podría argüirse que en el fondo el autor distingue realidad de ficción, en el sentido de que el arte jamás podrá constituir la vida, por lo que el arte conforma una “equivalencia” de lo vivido; en otros términos, por muchos detalles que haya en las narraciones realistas, por ejemplo, estos jamás construirán de manera tangible aquello que describen. No obstante, recordemos que *Vrbe* hace de Maples Arce un poeta modélico, precisamente, por su cualidad reflexiva. Ahora, tras las líneas que he citado, la idea de representación no parece tan clara. Vela indica que el arte toma de “la Naturaleza y del acaecer real” lo necesario para construir “sugerencias equivalentes”, no una “imitación”.

La certeza de que el arte, por un lado, refleja su entorno político, histórico y social y, por otro, porta un mensaje capaz de afectar a otros individuos, no sólo sustenta el método de análisis de Vela, sino que también le acarrea ciertas dificultades. De forma

³⁵ Arqueles Vela, *op. cit.*, p. 11.

teórica, el escritor guatemalteco está convencido de que una obra artística tiene valor si en ella hay muestras del entorno en que se crea; además, con base en lo que explica, se entiende que para que esto suceda, el artista debe valerse de implementos creativos realistas. Sin embargo, en la práctica, en innumerables ocasiones, el mismo autor otorga su aprobación a obras que resaltan por su carácter experimental. Por tanto, contrario a lo que declara, la afición por ese tipo de arte no le parece contraproducente para sus presuntos propósitos e ideales.

3. UN ANÁLISIS TERGIVERSADO DE LA LITERATURA MEXICANA

Previo al análisis de la narrativa de Arqueles Vela y, para culminar con la descripción de su intrincado método analítico utilizado tanto en sus estudios, como en sus ensayos, quisiera mostrar que la principal discordancia en su sistema de pensamiento resulta ostensible en su libro *Fundamentos de la literatura mexicana*³⁶. En resumen, como he repetido de una u otra forma a través de estas páginas, dicha discordancia se basa en la simultánea defensa y desaprobación que el autor guatemalteco realiza del arte fragmentario e individualista. Sin temor a equívocos, podría decirse que, para Vela, esto manifiesta el carácter irresoluto del problema de cómo una obra literaria debe dar cuenta de su contexto: si mediante las herramientas creativas del estilo realista, las del estilo experimental, o ambas. En los estudios y ensayos del autor guatemalteco, este conflicto permanece latente, pero nunca termina de dirimirse; incluso, atraviesa toda su obra y también la caracteriza.

En las siguientes páginas mostraré, mediante ejemplos tomados de *Fundamentos de la literatura mexicana*, que a veces Arqueles Vela considera que un desarrollo no lineal de la trama —es decir, sin el planteamiento de un conflicto que deba resolverse— y

³⁶ Arqueles Vela, *Fundamentos de la literatura mexicana*, México, Patria, 1953.

un notorio punto de vista personal constituyen estrategias válidas, utilizadas por ciertos escritores, que pueden llegar a dar cuenta de la realidad tangible. Desde ya puede advertirse que la validez de ambas estrategias pone en crisis los dos atributos que el mismo autor adjudica al arte, de los cuales hablé antes: la facultad didáctica y el carácter reflexivo. En especial, este último se ve afectado, ya que el enaltecimiento de dos estilos contrapuestos –el realista y el experimental– resulta conflictivo, pues no permite determinar la manera en que, en opinión de Vela, se representa el ámbito social en una obra literaria.

Fundamentos de la literatura mexicana resulta capital porque constituye el único ejemplar, en todo el corpus ensayístico de Vela, que estudia exclusivamente la literatura del país en donde su autor trabajó por más tiempo, pero además, porque se publicó tres años antes que *La volanda*. Se trata de un ensayo en el que, en principio, la concepción del arte como reflejo tiene relevancia decisiva; como prueba, nótese que está conformado sólo por cuatro capítulos, que dividen la más importante producción literaria mexicana, según su autor, en cuatro periodos históricos o políticos: I) Literatura prehispánica; II) Literatura virreinal; III) Literatura de la época de la Independencia y IV) Literatura de la Revolución. Así, esta forma de distribuir el contenido del estudio confirma que, para Arqueles Vela, los fenómenos artísticos se interpretan con base en aspectos extraliterarios. Por otra parte, vale anticipar que el capítulo IV resulta de peculiar interés para la presente investigación, ya que contiene importantes juicios sobre la literatura de los contemporáneos del escritor guatemalteco. Tales valoraciones, como tendré ocasión de señalar, muestran una postura indecisa del autor con respecto a la literatura que prescinde del reflejo del contexto, no sólo de los otros, sino también la suya.

Antes de mostrar las tensiones presentes en *Fundamentos de la literatura mexicana*, quisiera hacer notar un aspecto que caracteriza la ensayística del escritor: la carencia de argumentos convincentes al momento de emitir una opinión. La ausencia de explicaciones persuasivas identifica la técnica escritural del autor que aquí nos ocupa; de hecho, de acuerdo con el artículo de César Núñez, ésta se distingue por una argumentación declarada con firmeza y sin matices. Lo anterior sugiere que Vela procura evitar cualquier tipo de discusión con el lector, como si su palabra de crítico no pudiera debatirse. Con ello, opiniones y vilipendios se transmiten en párrafos cortos que construyen un texto repleto de “máximas” o “sentencias tajantes”, como bien las llama Núñez³⁷.

Así, en *Fundamentos de la literatura mexicana* Vela establece un criterio propio mediante el cual relaciona ciertas obras literarias con sucesos sociales; asimismo, emite interpretaciones sin evidencias sólidas acerca de las mismas. Por ejemplo, asegura que Ramón López Velarde es “el poeta representativo de este mundo de caos”³⁸, porque “su poesía contiene la heredad milenaria de un paisaje íntimo y desolado; el desasosiego por *la vida que transcurre canora* y un fervor por la muerte: categorías estéticas cifradas en la lírica mexicana, desde la época de los *teopixques*”³⁹. No obstante, pese a que se plantea una relación entre la poesía de López Velarde y una tradición mexicana del “paisaje íntimo y desolado”, del “desasosiego por la vida” y de “un fervor por la muerte”, no hay ninguna prueba rigurosa que sostenga la afirmación. Del mismo modo, Vela evita explicar cómo llega a la conclusión de que “el nihilismo” de López Velarde es “resultante de los disturbios políticos”⁴⁰, o también por qué “el leve indicio de

³⁷ César Núñez, *op. cit.*, p. 99 y 129.

³⁸ Parece que se refiere al ambiente de la Revolución mexicana, pues en ese capítulo, el autor asocia toda la producción literaria del periodo con esa lucha.

³⁹ Arqueles Vela, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁰ *Loc. cit.*

irreligiosidad aportado por la Revolución, atormenta su fervor y lo fortalece”⁴¹. Lo que sí puede rescatarse de las líneas citadas, es el hecho de que Vela insiste en identificar los temas aprovechados por el creador de *La suave patria* con las situaciones político-sociales que experimentó.

También los oprobios hallados en el mismo libro carecen de fundamento firme. Por ejemplo, cuando el autor se refiere a Carlos Pellicer, indica que escribe: “poesía instintiva, simplemente sensualista; delectable por su estructura orquestal y grandes trazos de tintas cálidas, no alcanza el grado supremo del arte”⁴², sin embargo, no expresa las razones. Este tipo de juicios que prescinden de explicación profunda, se repiten en todo el libro y, de hecho, en toda su ensayística. En síntesis, la ausencia de bases consistentes que expliquen el propósito de *Fundamentos de la literatura mexicana*, la clasificación y la selección de obras, revela la arbitrariedad del criterio de su autor, quien basa su estudio en qué tantas expresiones mexicanas se encuentran en las obras que selecciona. Empero, vale aclarar que, aunque en principio esto podría asumirse sólo como ausencia de rigor crítico, pienso que en la mayoría de los casos, más bien resulta una demostración de que Vela no estaba convencido acerca de las estrategias que debían utilizarse para dar cuenta de la realidad social. Es decir, el vaivén entre la exaltación y el vituperio de las estrategias literarias experimentales, llevan al autor a opinar a favor o en contra de las obras literarias que se crean con base en ellas y lo orillan a prescindir de justificaciones consistentes, tal como explicaré al punto.

El primer ejemplo que citaré para poner a la vista la opinión vacilante de Arqueles Vela con respecto a la forma en que los escritores deben reflejar la realidad, se relaciona con lo que mencioné un poco antes sobre Ramón López Velarde, a saber, la endeble conexión establecida entre la obra literaria y el entorno de su creador. Además

⁴¹ *Ibid.*, p. 97

⁴² *Ibid.*, p. 109.

de ese caso, en el estudio que nos ocupa se encuentran otros en los que la conexión literatura-realidad resulta menos concreta, por ejemplo, la poesía escrita por José Gorostiza:

Un sentido de perfección sentimental se revela en su poesía, acorde con su mundo solitario, desmesurado hacia adentro; lleno del tumulto apacible; del ruido de la vida, convertido en ritmo interior.

No obstante la intensidad de su mundo sensible, lo intelectualista, rasgo genérico de época, aparece en su poesía, como elemento disasociador de su constante íntima.

Su poema *Muerte sin fin* prolonga la trayectoria de la heredad íntima de la poesía mexicana, absuelta de toda alusión a categorías literarias y sistemas filosóficos, correspondientes a la decadencia del mundo burgués⁴³.

En la cita se destaca la discutible relación entre la obra del poeta y su contexto, puesto que, por dar unos ejemplos, nada demuestra cómo *Muerte sin fin* recoge esa especie de intimidad tradicional característica de la poesía mexicana o, por qué “lo intelectualista” constituye un “rasgo genérico de época”. Pero, sobre todo, lo que más me interesa destacar es el hecho de que puede observarse que los rasgos acentuados por Vela, en los poemas de Gorostiza, se relacionan con una percepción propia del poeta (“acorde con su mundo solitario”), individual (“hacia adentro”), personal (“convertido en ritmo interior”). Resulta bastante extraño que Vela celebre la visión particular del creador de *Muerte sin fin*, cuando en otros casos reprueba las expresiones literarias que no refieren a lo común social, tal como sucede con *Memorial de la sangre*, de Manuel Maples Arce. De hecho, a Vela, ese poemario de su compañero estridentista le parece reprochable precisamente porque alude a la intimidad del poeta, no al sentir de las multitudes. Lo anterior pone de manifiesto, una vez más, el fluctuante dictamen del

⁴³ *Ibid.*, p. 101.

escritor guatemalteco acerca de cómo reflejar la realidad y de los implementos efectivos para ello.

Aunque en *Fundamentos de la literatura mexicana* existen otros indicios de que el autor vacila con respecto a la mejor forma de plasmar lo real en el ámbito literario, los titubeos que a continuación deseo mostrar se refieren a la producción narrativa del propio Arqueles Vela. Antes de ponerlos a la vista, cabe indicar que, según la lectura que planteo en este trabajo, uno de los rasgos distintivos de las narraciones del escritor guatemalteco consiste justo en su carácter fragmentario. En el siguiente capítulo desarrollo con amplitud esta idea; sin embargo, en este momento el lector debe considerarla para reconocer el desacuerdo que domina el sistema de pensamiento de Vela.

Así pues, de acuerdo con una de las afirmaciones más desconcertantes halladas en *Fundamentos de la literatura mexicana*, el autor estima que la literatura del periodo revolucionario produjo más expresiones artísticas fragmentarias que unitarias:

Las rupturas sucesivas del ritmo de la historia, han obstruccionado la creación de un tipo de cultura integral, correspondiente a cada etapa del proceso evolutivo. De ahí que la literatura no produzca todavía un tipo integral, una imagen de hombre, creado por acontecimientos sociales; y realice sólo caracteres fragmentarios, fluidos, dispersos, sin ilación social o completo lógico en la fábula⁴⁴.

Como mostraré en el siguiente capítulo, esta aseveración emitida por Vela tiene especial relevancia en el presente trabajo porque parece orientada a justificar su estilo narrativo, aunque, con ello, contradiga la imagen del arte ideal que él mismo propone en su ensayística. Si tomamos en cuenta las nociones del mismo autor explicadas antes, puede distinguirse que en esta última cita se halla una referencia al arte *impuro* o *carente de*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 95.

estilo. No obstante, en este caso, Vela atribuye la fragmentariedad de la literatura de ese periodo –y desde luego, la suya– a los movimientos sociales o “rupturas” por las que transitó el devenir social de México. La maniobra le permite al autor establecer una relación causal entre las características experimentales de cierto tipo de literatura, incluida la propia, y el contexto revolucionario en que surge, aunque esto produzca contraposiciones respecto a sus propios postulados de raigambre marxista.

Recordemos que *Fundamentos de la literatura mexicana* (1953) se publicó antes que *La volanda* (1956) y después de *Cuentos del día y de la noche* (1945), libro que, como mostraré en el siguiente capítulo, también se destaca por presentar distintos estilos narrativos que muestran las dudas de su autor sobre cómo reflejar la realidad. Por esa razón pienso que, en su estudio sobre literatura mexicana, a Vela le interesaba no sólo amparar las narraciones que ya había publicado sino también *La volanda*, en el caso de ya tenerla planeada.

Referente a los cuentos mexicanos publicados en la primera mitad del siglo XX, Arqueles Vela indica:

Los elementos líricos del género cuentístico, tan decisivos en la estructura de su peculiaridad poética, concebida como representaciones de estados íntimos o paisaje interior; y la condición de su forma fragmentaria, que no requiere de unidad de tiempo y espacio, han determinado que la literatura mexicana produzca más grandes cuentistas que novelistas⁴⁵.

Nótese que el cuento, como lo concibe Vela, tiene ciertos rasgos que lo vinculan a lo que él establece como arte *impuro*: proviene de un estado íntimo (es decir, no alude a cuestiones comunes, no alude a la sociedad) y está formado por fragmentos (el arte *puro*, en cambio, se caracteriza por conformar una unidad, con base en lo que indiqué antes). Incluso, unos párrafos después, el autor reitera:

⁴⁵ *Ibid.*, p. 107.

Por su índole poética, el cuento no exige ni proceso lógico en su desarrollo, ni rigurosidad en la estructura de los caracteres: es un estado emocional libremente concebido y realizado, sin sujeciones a las unidades de tiempo y de espacio. La unidad –como toda unidad poética– reposa sobre los sentimientos; y no tiene medida común con una lógica expresa, sino con la que se establece al relacionar las causas internas de la acción, por medio de un proceso sensorial⁴⁶.

Éstas palabras ponen a la vista la estratagema creada por el autor para validar los cuentos mexicanos fragmentarios escritos en la primera mitad del siglo XX, aunque más bien, en especial, para validar *sus* cuentos. Según Arqueles Vela, pese a que estos tienen la particularidad, por una parte, de expresar solamente las sensaciones de un individuo y, por otra, el atributo de carecer de unidad de acción, su forma responde a que el acontecer político e histórico mexicano estuvo hecho de piezas inconexas.

En este sentido, vale la pena destacar que también en *Fundamentos de la literatura mexicana* el autor manifiesta que la producción de cuentos durante la época revolucionaria de México se encontró en un grado superior a la del género novelístico: “causas sociales correspondientes al proceso de la historia, desde la Colonia hasta la Independencia y la Revolución, fijan y explican la supremacía del género cuentístico sobre la novela”⁴⁷, menciona.

Con base en lo que él mismo propone a través de su ensayística, no parece disparatado afirmar que la novela de la Revolución se acerca al tipo de arte que recomienda, dado que el tema de tales obras está basado no sólo en sucesos reales, sino también en asuntos comunes a toda la sociedad mexicana, por lo tanto, en términos de Vela, sí alcanzan a reflejar la realidad. Por ello, resulta insólito que unos párrafos después de lo último que he citado, el creador de *La señorita etcétera* afirme: “la novela de la Revolución se limita a narrar los acontecimientos. Ni los transforma ni los utiliza

⁴⁶ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 107.

como fuerza propulsora de un ideal. Los presenta sin modificarlos; sin intención ninguna de influir en el espectador”⁴⁸. Empero, el dictamen sobre esta corriente novelística no es definitivo, pues el autor luego vuelve a titubear cuando afirma: “Azuela, como Lizardi, trata de influir en la conciencia humana, a fin de transformarla, enaltecerla”⁴⁹. Con base en esto último y, en contraste con lo que explicamos al inicio, poco puede sacarse en claro sobre el modelo literario ideal que persigue Vela. Si bien en algunos momentos asegura que la obra artística debe reflejar el contexto de su creador con la ayuda de un asunto común a todos los hombres –o al menos, a sus contemporáneos– a la vez indica que la narrativa de la Revolución no lo logra, con lo cual todos sus postulados se ponen en duda. A ratos, parece que lo más relevante en la obra literaria radica en el tema, como en la defensa a la poesía estridentista de Maples Arce, donde el poeta no habla de sí mismo, sino de la multitud; en otros, parece que la construcción fragmentaria de la obra refleja mejor el contexto, como en el caso del cuento del periodo revolucionario.

Referente a lo anterior, cabe cuestionar qué constituye lo auténticamente mexicano en una expresión literaria, de acuerdo con Vela. Cuando el escritor guatemalteco compara las novelas *colonialistas*⁵⁰ con las novelas experimentalistas, sentencia que las primeras:

no correspondían al proceso de vida, violentado por la Revolución; pero es verdad análoga que [las experimentalistas] tampoco representaban la forma resultante directa del modo cultural de la época. Y aunque ambas tendencias se inspiraron en fuentes ajenas a la realidad inmediata; por lo menos los *colonialistas* utilizaban un material conexo en el proceso evolutivo de nuestra civilización, mientras los europeizantes reproducían escenas, personajes,

⁴⁸ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 112.

⁵⁰ Como en seguida veremos, con obras *colonialistas* Arqueles Vela se refiere a aquellas novelas mexicanas cuyo tema se basa en México durante la época colonial.

conceptos, ideas, sentimientos, hechos sin relaciones profundas con lo natural y lo social⁵¹.

Conforme a la cita anterior, se observa que Arqueles Vela determina que los elementos fundamentales en la creación literaria deben tener cercanía temática, temporal y espacial con su escritor. Aunque el tema de las narraciones *colonialistas* pertenece a un tiempo ajeno a sus autores y probables lectores, sí incorpora elementos de un espacio geográfico común, mexicano, por eso Vela las favorece sobre las narraciones “europeizantes”. Sin embargo, la novela de la Revolución cumple con ambos requerimientos y, aún así, a Vela no le resulta suficiente para nombrarla como una narrativa ejemplar.

Conforme a lo que he resaltado, gracias al análisis del último capítulo de *Fundamentos de la literatura mexicana*, podría afirmarse que, según el escritor guatemalteco, también a partir de la fragmentariedad del arte *impuro* o a partir de la visión parcial de un individuo puede lograrse un reflejo de lo real en la producción literaria. Sin embargo, esta afirmación no es concluyente, dado que, de acuerdo con lo que expliqué antes, en ensayos posteriores Vela todavía difunde que una de las principales virtudes del arte se alcanza cuando la obra retrata lo común a toda la humanidad⁵². En pocas palabras, en sus ensayos, Vela transita permanentemente del elogio al rechazo de dos métodos que a veces considera adecuados para reflejar el contexto social, pero otras, no. Estos pueden resumirse en dos estilos opuestos: el experimental y el realista. Mientras el primero tiene la singularidad de basarse en un

⁵¹ *Ibid.*, p. 106. Resulta curioso que el autor enumere sólo ejemplos de obras *colonialistas*, pero no de experimentalistas. Casi podría asegurar que dentro del grupo experimental, tiene en cuenta a *La señorita etcétera* (1921), ya que las otras que sí nombra se publican alrededor de esos años: *Sor Adoración del Divino Verbo* (1923), *El libro de las rosas virreinales* (1923) y *La vida milagrosa del venerable siervo de Dios* (1925); además, ésta coincide con todos los rasgos “europeizantes” de las obras experimentalistas.

⁵² *Vid.* nota 28.

punto de vista individual y fragmentario, el otro se fundamenta en una postura que crea una unidad, en cuyo contenido resalta, no la perspectiva de un individuo, sino situaciones comunes para toda la humanidad.

Curiosamente, en el capítulo IV del estudio sobre literatura mexicana el interés por la función educativa del arte está ausente, como si la literatura del periodo revolucionario no cumpliera con ella. El lector tal vez pueda aducir que la noción deja de tener importancia para Vela en esos años, pero en el ensayo que sigue a *La volanda y El Picaflor* aún se hace referencia a ella. El autor señala, de nuevo: “la literatura sirve, también, para someter o liberar al hombre”⁵³. La ausencia de menciones a esta cualidad en la literatura de la época revolucionaria, sugiere que ésta carece de capacidad formativa. La idea del arte como herramienta útil para transformar a la humanidad permanece en toda la ensayística de Vela, pero, que sepa, no se explica nunca con ejemplos claros.

El considerar la producción artística como una fuente en la que pueden recogerse datos para recrear los aspectos sociales que rodean su origen, sirvió a Vela para vertebrar sus numerosos estudios sobre arte y literatura; sin embargo, sin querer planteó un problema para su estilo. Su preferencia por el arte experimental lo puso en una situación complicada: ¿cómo justificar su propia narrativa, si estaba escrita con una perspectiva anti realista, que huía de toda referencia concreta a lo real tangible? Para solucionar el embrollo, el autor algunas veces valora el tema, otras, la estructura de la obra. Pero esto, lejos de dar cohesión a sus postulados, en cierto modo los contradice; asimismo, tan indefinida postura alcanza a su obra narrativa, tal como explicaré en los siguientes capítulos de la presente investigación.

⁵³ Arqueles Vela, *op. cit.*, p. 42.

II. La modificación del estilo narrativo de Arqueles Vela

En este capítulo me propongo mostrar que las tensiones del método analítico de Arqueles Vela tratadas en el capítulo anterior también se pueden advertir en su obra creativa. A mi parecer, la influencia de la crítica de arte de carácter marxista le impuso al autor un conflicto que se volvió cada vez menos eludible, el cual lo llevó a intentar ajustar su narrativa a los postulados que el marxismo-leninista le imponía. Por ello, en este capítulo examinaré dos obras de Arqueles Vela: *La señorita etcétera* y *Cuentos del día y de la noche*, dado que en ellas se pueden observar dos etapas previas a la representación de la realidad casi mimética que se plantea en *La volanda*.

En las narraciones de Arqueles Vela, desde su producción estridentista hasta al menos *La volanda*, pueden identificarse varios procedimientos creativos que las enrarecen con respecto a la narrativa mexicana que se producía en la misma época: no sólo se aprecian personajes que actúan de modo ilógico, sino que, además, por lo general las situaciones en las que se presentan resultan muy extrañas o disparatadas. Pero, ante todo, la narrativa de nuestro autor se caracteriza por su estructura fragmentaria, la cual provoca que sus supuestos cuentos y novelas no se asemejen a los que se publicaban en México durante la primera mitad del siglo XX. A causa de la presencia de estos elementos puede decirse que el rasgo que mejor define a la narrativa de Arqueles Vela es la tendencia a representar aspectos de la realidad de un modo desacostumbrado, anormal o raro. No hace falta ir muy lejos para notar que, por ello, su obra creativa contraviene su ideología crítica, la cual exhorta a los artistas a crear arte que reproduzca con verosimilitud el entorno real.

Para hablar de la noción de *verosímil* me remito a un trabajo de Julia Kristeva llamado “La productividad llamada texto”¹, donde la autora explica, a propósito de ciertas obras de Raymond Roussel (*Impressions d’Afrique, Nouvelles Impressions d’Afrique*, entre otras), lo que comprende como verosímil. La teórica francesa manifiesta que “dado que el auténtico querer-decir (husserliano) es el querer-decir-la-verdad, la *verdad* sería un discurso que se asemeja a lo real; lo *verosímil*, sin ser verdadero, sería el discurso que se asemeja al discurso que se asemeja a lo real”². Para los fines del presente trabajo, resulta de peculiar interés destacar, también, que el sentido del discurso verosímil “*simula* preocuparse por la verdad objetiva”³ y que esto se logra en dos niveles del discurso: el semántico y el sintáctico.

En cuanto a lo semántico, Kristeva señala:

Es verosímil todo discurso que está en relación de similitud, de identificación, de reflejo con otro. Lo verosímil es un poner juntos [...] dos discursos diferentes, uno de los cuales (el discurso literario, segundo) se proyecta sobre el otro que le sirve de espejo y se identifica con él por encima de la diferencia. El espejo al que lo verosímil remite el discurso literario es el discurso llamado natural. Este «principio natural» que no es sino el buen sentido, lo socialmente aceptado, la ley, la norma, define la *historicidad* de lo verosímil. [...] Así, para nuestra cultura, la semántica de lo verosímil exige una semejanza con los «semantemas» fundamentales de nuestro «principio natural», entre los que se cuentan: *la naturaleza, la vida, la evolución, la finalidad*⁴.

Con respecto al otro nivel, Kristeva destaca que “lo *verosímil sintáctico* sería el principio de *derivabilidad* de las distintas partes (de un discurso concreto) del sistema formal global”⁵, es decir, la presencia de una estructura basada en causas/consecuencias.

¹ Julia Kristeva, “La productividad llamada texto”, en VV.AA., *Lo verosímil*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, 2a. reimpr., 1972, pp. 63-94.

² *Ibid.*, p. 65.

³ *Loc. cit.*

⁴ *Loc. cit.*

⁵ *Ibid.*, p. 67.

En seguida, la teórica distingue dos momentos en la verosimilitud sintáctica, sin embargo, aquí me interesa sólo el primero de ellos:

Un discurso es sintácticamente verosímil si es posible hacer derivar cada una de sus secuencias de la totalidad estructurada en que ese discurso consiste. Lo verosímil depende, pues, de una estructura con formas de articulación particulares, de un sistema *retórico* preciso: la sintaxis verosímil de un texto es lo que lo hace conforme a las leyes de la estructura discursiva dada (a las leyes retóricas). [...] Para verosimilizar la tecnología del «hacer semejar», no hay que referirse más a los semantemas de un principio natural que asume el papel de una verdad objetiva. Lo que se necesita es reconstituir un encadenamiento de secuencias y hacerlas derivar una tras otra, de modo que esta derivación confirme la ley retórica que se haya elegido⁶.

Como explicaré en las páginas siguientes, a la luz del trabajo de Kristeva se puede afirmar que la falta de verosimilitud dentro de las narraciones de Vela se distingue más en el nivel sintáctico que en el semántico. A decir verdad, propongo que tomando como base a *La señorita etcétera*, el nivel semántico se modificó en *Cuentos del día y de la noche* y, posteriormente, en *La volanda*; mientras los rasgos experimentales del nivel sintáctico se mantuvieron semejantes en las tres obras. En otras palabras, desde el estridentismo hasta *La volanda*, cada publicación de Arqueles Vela se caracteriza, por un lado, por incorporar más marcas referenciales que la anterior, las cuales hasta cierto punto establecen una correlación entre el discurso ficticio y el real. Pero, por otro lado, la narrativa de Vela también se define por basarse en estructuras narrativas fragmentarias: con mucha más frecuencia de la que Arqueles Vela quizá quisiera, su narrativa presenta situaciones compuestas por fragmentos en lugar de una narración basada en la causalidad, como sucede en la mayoría de obras narrativas de su época. Esto significa, en términos de Julia Kristeva, que lo verosímil sintáctico en la

⁶ *Loc. cit.* El otro momento de verosimilitud sintáctica del que habla Kristeva se encuentra en cada “enunciado gramaticalmente correcto”. Para más información, *vid.: Ibid.*, p. 68.

obra creativa de Vela se anula porque la narrativa de Vela no se basa en un principio de derivabilidad o, dicho de otro modo, porque la narrativa de Vela no se funda en un sistema de causas/consecuencias. A su vez, esto atenta contra el principal precepto del realismo socialista que tanto interesaba al escritor guatemalteco, acorde con lo que mostré en el capítulo pasado, es decir, el de “reflejar” la realidad concreta.

1. EL QUEBRANTAMIENTO DE LO VEROSÍMIL EN *LA SEÑORITA ETCÉTERA*

Con el fin de observar cuáles son las bases del estilo narrativo de Arqueles Vela y en qué sentido se modifican al llegar a *La volanda*, comenzaré por el análisis de *La señorita etcétera*, una de las obras más estudiadas del escritor guatemalteco. Pretendo hacer ver que dentro del corpus narrativo de Vela, *La señorita etcétera* es la obra cuya representación de la realidad provoca más extrañamiento al lector.

Pero, antes de describir el modo en que se anula el efecto de realidad en *La señorita etcétera*, quisiera detenerme en la cuestión del género al que pertenece dicha obra, debido a que una de las características recurrentes en la narrativa del escritor guatemalteco, al menos hasta *La volanda*, consiste en presentar cuentos o novelas que no se asemejan a los que circulan en la misma época en México.

El caso de *La señorita etcétera*⁷ resulta bastante peculiar, ya que puede afirmarse que en gran medida adoptó el título de “novela” al formar parte de una colección titulada “La Novela Semanal”. En una de sus interesantes investigaciones, Yanna Hadatty Mora explica que Carlos Noriega Hope fundó tal colección, misma que

⁷ Arqueles Vela, *La señorita etcétera* (edición facsimilar), *El café de nadie y Un crimen provisional*, México, Alias, 2019. De aquí en adelante, las citas se indicarán entre paréntesis. En este momento cabe señalar una curiosidad: esta edición está cercenada. En efecto, la publicación de la editorial Alias reproduce con exactitud la portada, la portadilla, los anuncios, el “Prólogo del editor”, las ilustraciones que acompañaban la novela y demás, pero, por alguna extraña razón, el cuento que seguía a *La señorita etcétera*, llamado “Los espejos de la voz”, cuyo autor también es Arqueles Vela, está incompleto. Sólo aparece la primera página. Hasta el momento no sé por qué.

apareció todos los jueves, de 1922 a 1925 en *El Universal Ilustrado*, un suplemento tipo magazine que duró de 1917 hasta 1940 y que acompañaba al periódico *El Universal*⁸. La ostensible dificultad de presentar cada semana una novela mexicana inédita, según Hadatty Mora, justifica la heterogeneidad del corpus: “aparecieron novelas de costumbres y policiales, históricas, experimentales, fantásticas; de escenarios urbanos y rurales; colonialistas e indigenistas; de amor y de política; colecciones de cuentos, crónicas, ensayos y relatos biográficos, y un etcétera demasiado largo”⁹. Así, antes de que comenzara a vislumbrarse la inevitable forma disímil de las obras ahí publicadas, en el séptimo número de la colección (el 14 de diciembre de 1922)¹⁰ se publicó *La señorita etcétera*, por lo que en automático se le identificó con el apelativo de *novela*.¹¹

Mucho se ha discutido acerca de si tal narración debe considerarse dentro del género novelesco o no y los inconvenientes que esto implica. Luis Mario Schneider señala que se trata de “una breve crónica poética, donde no existe ninguna trama y toda ella está sostenida en base [*sic*] a un recuerdo, a una evocación”¹². Evodio Escalante prefiere matizar la opinión de Schneider antes que imponer otra, mas señala: “El calificativo de ‘novela’ [...] puede por supuesto discutirse, aunque no hay que perder de vista que el desenfado con el que se le nombra de tal modo ya implica una actitud vanguardista por sí misma, que conlleva más o menos una consciente subversión de los

⁸ Yanna Hadatty Mora, *Prensa y literatura para la revolución. La Novela Semanal de El Universal Ilustrado*, México, UNAM, 2016.

⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰ *Ibid.*, p. 106.

¹¹ Para tener un panorama detallado de los paratextos de *La señorita etcétera*, vid.: Yanna Hadatty Mora, “Prensa, vanguardia, materialidad: *La Señorita Etcétera* a las puertas de su centenario” en Arqueles Vela, *La Señorita Etcétera*. Edición facsimilar (1922), Rose Corral (ed.), México, El Colegio de México, 2020, pp. 83-117.

¹² Luis Mario Schneider, “Introducción”, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, CONACULTA, 1997, p. 63.

géneros literarios”¹³. Por su parte, Katharina Niemeyer no da una resolución definitiva, aunque indica:

La brevedad del texto, presentado como “novela”, representa otro rasgo desconcertador para el lector enfocado, cuya posible función orientadora tampoco salta a la vista antes de haber leído el texto: transferir hábitos de lectura desarrollados con respecto a la prosa breve –el cuento breve, la prosa poética– a un género que convencionalmente permite una lectura mucha más seguida, suelta y literal¹⁴.

Por otro lado, Rodrigo Leonardo Trujillo Lara recopila en su tesis la falta de consenso entre algunos críticos al definir el género al que pertenece esta obra y, además, sugiere: “debemos tomar en cuenta que, como novela, estaríamos hablando de novela corta, que corresponde al francés *nouvelle*, y no de *roman*, o gran novela a lo Flaubert o Dostoievsky”¹⁵. Más tarde, en otro trabajo, él mismo hace un recuento muy breve de esta discusión y retoma el hecho de que en *El Universal Ilustrado* se le denominó *novela*, el que Schneider la consideró una “crónica poética” y Jorge Mojarro Romero la llama “cuento”. Al final, dictamina con bastante acierto: “Más que asentar una categoría para definir los relatos de Arqueles Vela, es interesante observar en ellos la realización de un proceso de disolución e hibridación de los (sub)géneros literarios”¹⁶.

En contraste con el debate anterior, resulta llamativa la valoración del mismo Arqueles Vela. En una entrevista que le realizó Roberto Bolaño, el guatemalteco aseveró a propósito de su obra: “No sólo fue la primera novela estridentista, fue la primera novela que viola la estructura tradicional en nuestras latitudes

¹³ Evodio Escalante, *Elevación y caída del estridentismo*, México, CONACULTA, 2002, p. 78.

¹⁴ Katharina Niemeyer, *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004, p. 75.

¹⁵ Rodrigo Leonardo Trujillo Lara, *Fábula de la modernidad. (La obra estridentista de Arqueles Vela)*, tesis para optar por el grado de Maestro en Letras, México, UNAM, 2012, p. 50.

¹⁶ Rodrigo Leonardo Trujillo Lara, “Parodia de un crimen: lectura de ‘Un crimen provisional’ de Arqueles Vela”, *Nuevas vistas y visitas al estridentismo*, Daniar Chávez y Vicente Quirarte (eds.), México, UAEM, 2014, p. 65.

hispanoamericanas”¹⁷. En efecto, como el autor propone y los críticos arriba citados discuten, diversos rasgos en ella desafían la concepción que en la época se tenía de una novela, tales como su menuda extensión,¹⁸ la fragmentación del tiempo y el espacio, así como la ausencia de un conflicto que se resuelva en la trama o la carencia del desarrollo de una situación.

Así, pues, una de las cuestiones que quisiera destacar en el presente trabajo consiste en que el desacuerdo entre los estudiosos de *La señorita etcétera* sobre el género narrativo al que ésta corresponde tiene mucho qué ver con el rompimiento de la verosimilitud advertida en la misma novela, tanto en el contenido, como en la forma, pues varios elementos la enrarecen y la convierten en una descripción evanescente de ciertas situaciones en las que participa el narrador-protagonista. Entre tales elementos resaltan sus observaciones poco convencionales (sobre sí mismo, sus sentimientos, las mujeres encontradas, entre otras cosas), así como un relato que no lleva a ninguna parte porque no se centra en el desarrollo de ningún conflicto o evento. Como bien señala Yanna Hadatty Mora:

Conforme al criterio de irreductibilidad de la lógica, que según Helena Beristáin comparten las más extremas obras de vanguardia, resumir el contenido de la mencionada obra resulta complejo, al no asentarse en una narración fuertemente causal y explicable a partir de las acciones: sus nexos no son de causa-efecto sino de contigüidad; se basan en la asociación libre, el juego de palabras, el

¹⁷ Roberto Bolaño, “Arqueles Vela”, *Plural*, México, núm. 62, noviembre de 1976, p. 50.

¹⁸ De acuerdo con Yanna Hadatty Mora, la colección *La Novela Semanal* –donde se publica por primera vez *La señorita etcétera*–, se fundamenta en la idea de que la brevedad de los textos narrativos tiene valores positivos para el desarrollo de la literatura escrita en México. Para más información acerca de las consecuencias y lo que significa esta “apuesta por la brevedad” –como también la llama Hadatty Mora– en el semanario *El Universal Ilustrado*, vid.: Yanna Hadatty Mora, “El triunfo de la brevedad: *La Novela Semanal* de *El Universal Ilustrado* (1922-1925)”, en VV. AA., *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1891-2014)*, Gustavo Jiménez Aguirre (coord.), Tomo III, México, UNAM, 2014, pp. 445-459.

salto analógico entre campos semánticos. Podemos hablar entonces más bien de lenguaje, escenarios y claves de lectura, que de personajes y acciones.¹⁹

A continuación desarrollaré lo que considero como inverosímil semántico e inverosímil sintáctico en *La señorita etcétera*, cuestiones que la vuelven una novela cuyo discurso resulta completamente distinto al que se parece al real.

Por un lado, en la pequeña obra, lo no verosímil en el ámbito semántico se evidencia en la acentuada indeterminación de tres aspectos: el tiempo, el espacio y los personajes. En primer lugar, si bien, el protagonista menciona que se encuentra en “una ciudad del Golfo de México” (p. 6), esto no resulta esclarecedor, sobre todo si se contrapone con la forma en la que comienza el relato: “Llegábamos a un pueblo vulgar y desconocido” (p. 5). De esta manera, la ambigüedad de los adjetivos que describen el pueblo no lo demarcan.

En segundo lugar, también sucede así con los datos temporales. Aunque hay referencias a objetos o actividades representativos de la modernidad (el cine, los automóviles, la moda, el fox-trot, los “anuncios hipnotizadores” vistos desde los carros, entre otros), no se puede asegurar de forma categórica que se trata de un año particular. Afirmaciones emitidas por el narrador protagonista como “la vida casi mecánica de las ciudades modernas me iba transformando” (p. 21), aunadas a las alusiones ya dichas, dan la idea de que se trata de los primeros años del siglo XX, aunque poco más se puede decir al respecto.

Por último, la indeterminación de los personajes constituye el rasgo que mejor evidencia lo inverosímil semántico, pues éstos no poseen un aspecto definido. Esto se aprecia particularmente en la incierta presencia de los entes femeninos que describe el

¹⁹ Yanna Hadatty Mora, “Prensa, vanguardia, materialidad: *La Señorita Etcétera* a las puertas de su centenario” en Arqueles Vela, *La Señorita Etcétera*. Edición facsimilar (1922), Rose Corral (ed.), México, El Colegio de México, 2020, p. 1906.

narrador: desprovistas de personalidad y voz propia, lo poco que se sabe de ellas se conoce a través de la percepción del narrador-protagonista, quien resalta sus aspectos difusos, como cuando apunta de una de ellas “su voluptuosa transparencia al andar” (p. 19) o que “su risa se vertía como si en su interior se desenrollara una cuerda dúctil de plata” (p. 22). Características de ese tipo proporcionan muy poca información puntual; al mismo tiempo, la imprecisión física, en vez de hacer que los personajes femeninos de *La señorita etcétera* se parezcan a mujeres reales –acordes con “la norma”, de acuerdo con Kristeva– no les concede un efecto de realidad.

Incluso, lo que el narrador destaca en ellas algunas veces las cosifica, por ejemplo: “Cuando la vi por primera vez, estaba en un rincón oscuro de la habitación de su timidez, con una actitud de silla olvidada, empolvada, de silla que todavía no ha ocupado nadie...” (p. 10). De esta manera, las mujeres de la novela, lejos de actuar como personas, en ocasiones se convierten en objetos reemplazables. Asimismo, la falta de nombres propios evita singularizarlas: cada una de ellas se define por sus actividades (aparece una viajante, una mesera de cierto café, una paseante, una usuaria de tranvía, una feminista, entre otras), pero esto sólo remarca su carácter sustituible. Además, dado que cada una de ellas aparece una sola vez en el relato, ninguna conducta recurrente las particulariza.

Aun hacia el final de la breve novela, cuando el narrador llega a la conclusión de que su mujer anhelada estaba formada por todas las descritas en el relato, la describe como “clara de imprecisa” (p. 27), por lo que se remarca el carácter vago de esa compañera ideal. El título de la novela, por demás, establece que la mujer aludida se conforma por varios elementos, sugeridos u omitidos: *etcétera*, el apelativo de la señorita que se busca, refuerza la idea de que la enumeración de sus rasgos no se explicita porque no pretende darse una imagen concreta de ella.

En conclusión, lo inverosímil semántico se observa en las referencias imprecisas del espacio, del tiempo y de los personajes. A causa de que muy pocos elementos en la novela pueden darse por seguros, lo que se cuenta en el relato no permite que se correlacione con la realidad concreta, es decir, no hay una clara representación de la realidad.

Por otro lado, en el ámbito sintáctico es donde la inverosimilitud de *La señorita etcétera* resulta aún más perceptible, pues cada situación que se aprecia en la novela no deriva de una precedente ni provoca la que sigue. En general no se sabe de dónde vienen los personajes ni el propósito de sus acciones: no hay ningún conflicto cuya resolución impulse la narración, lo que equivale a decir que no existe progresión en tal relato.

Esto se vuelve evidente a través del discurso del narrador-protagonista, cuyo contenido se basa tanto en sus observaciones, como en sus reflexiones. Tras la lectura, resulta claro que las dos actividades que la voz narrativa describe mediante su discurso (sus andanzas por la ciudad y sus encuentros con varias mujeres) no tienen meta. Cada capítulo del I al VI detalla uno de esos paseos, el cual se ve interrumpido por la súbita aparición de una mujer, no obstante, no existe relación causal entre esos capítulos. Aunque al final el narrador indique: “Había peregrinado mucho para encontrar la mujer que una tarde me despertó de un sueño. Y hasta ahora se me revelaba” (p. 27), sólo hasta el desenlace el lector infiere que quizá el buscaba a una mujer y por ese motivo describía con insistencia a las que iba descubriendo en el trayecto. Pero aún cuando así sea, a decir verdad la narración constituye un recorrido sin causas ni consecuencias explícitas: conforma una suerte de andanza emprendida por el protagonista, la cual se interrumpe cada vez que aparece un personaje femenino.

Considero, pues, que esta obra no se centra en una aventura cuyo objetivo principal consiste en hallar a la mujer correcta, sino que, más bien, la tácita búsqueda funciona como pretexto para que el protagonista hable de sus propias sensaciones e impresiones. De hecho, cada vez que el narrador se encuentra con una mujer se desencadena la expresión de sus sentimientos: “sentado allí, junto a ella, en medio de la soledad marina y de la calle, *me sentía* como en mi casa” (p. 6); “sus miradas, sus sonrisas, sus palabras *me envolvían*” (p. 10); “el esmalte de sus cabellos cortos, en espirales acariciantes, su voluptuosa transparencia al andar, la comisura de su sonrisa, *me exacerbaba*” (p. 19); “sus sonrisas de antes *me hacían* daño” (p. 23) (los subrayados son míos). En otras palabras, hasta cierto punto la presencia femenina desencadena el discurso del personaje masculino principal. Pero sólo hasta cierto punto: recuérdese que el discurso del narrador se centra en dos cuestiones, sus andanzas y sus encuentros con mujeres.

En suma, el que el narrador aparezca en distintos sitios sugiere que se desplaza, pero debido a que estos movimientos no determinan su destino, sus fútiles acciones carecen de sentido profundo en la narración. Asimismo, lo que relata no tiene ningún objetivo más allá que el de mostrar cómo se siente frente a varias circunstancias o mujeres, pero no soluciona ningún conflicto. La división por capítulos responde al cambio de escenario y a un nuevo encuentro entre el protagonista y un personaje femenino, mas no genera suspenso porque no existe obstáculo que sortear, ni objetivo que alcanzar. Por ello, puede decirse que en *La señorita etcétera* lo inverosímil sintáctico se halla en la ausencia de un proceso en el que una consecuencia se derive de una causa.

Para concluir con este breve análisis de la novela estridentista escrita por Arqueles Vela, cabe indicar que ésta tiene gran relevancia dentro de la narrativa del

escritor guatemalteco porque en ella se hallan procedimientos narrativos que se repiten en narraciones posteriores. Esto tiene especial importancia en el presente trabajo, pues al momento de publicar *La señorita etcétera* su autor no había tenido contacto con la ideología marxista-leninista, lo cual en cierto modo justifica el estilo experimental de la obra. Sin embargo, en su siguiente libro de relatos titulado *Cuentos del día y de la noche* ya estaba comprometido con dicha ideología y, pese a ello, varios de sus cuentos conservan semejanzas con respecto a *La señorita etcétera*, lo cual evidencia los vaivenes en la ideología de Vela.

Por último, vale la pena destacar que al enmarcar su relato dentro del género novelesco, su autor se aseguró de provocar extrañeza o estupefacción en el lector, quien estaba acostumbrado a novelas contrarias a la suya: no sólo más extensas, sino con una trama clara, así como personajes y circunstancias definidos. Por otro lado, considérese que si en la primera publicación de *La señorita etcétera* se hubiera prescindido del rótulo de “novela” o, si en vez de eso, se la hubiera identificado como “cuento”, se le despojaría de buena parte de su carga disruptiva. Este gesto muestra el carácter provocador y contestatario en que se erige dicha novela, el cual corresponde con la actitud retadora de los vanguardistas. Asimismo, con el tiempo este gesto también sirvió para orientar la recepción y crítica de la misma obra, tal como hemos mostrado mediante los señalamientos de distintos críticos citados arriba. Pero, además, según veremos en las páginas siguientes, este gesto transgresor constituye una peculiaridad de la narrativa de Arqueles Vela.

2. CUENTOS DEL DÍA Y DE LA NOCHE O LA BÚSQUEDA DEL MEJOR MÉTODO PARA REFLEJAR LO REAL CONCRETO

En este apartado me centraré en *Cuentos del día y de la noche*²⁰ debido a que diversos indicios me han llevado a considerar que en esta obra se halla la transición del estilo de Vela entre su narrativa del estridentismo y la que se aprecia en *La volanda*. Dicho volumen de cuentos se publicó en el año 1945²¹, es decir, más de dos décadas después de que Vela presentara su *novela* estridentista, cuando éste ya estaba familiarizado con la ideología marxista-leninista. Conforme a la presente investigación, *Cuentos del día y de la noche* representa la realidad de una forma menos ambigua que *La señorita etcétera*, sin que por ello deje de contener elementos narrativos bastante atípicos. Esto se debe a que en la misma obra existe cierta tensión creada a partir del uso de dos tipos de procedimientos creativos: unos propios del estilo realista (que tienden a que el discurso tenga verosimilitud) y otros característicos del estilo experimental (que cancelan lo verosímil que, a ratos, el estilo realista genera).

En otros términos, desde mi punto de vista, en *Cuentos del día y de la noche* el autor busca que su discurso se apegue a lo que la tradición literaria considera más “realista”; no obstante, a la vez continua con la práctica del estilo narrativo que empleó en el estridentismo. A mi entender, la presencia de ambos estilos en dicha obra evidencia las dudas de Arqueles Vela sobre cómo dar cuenta de la realidad concreta. Recuérdese que en su ensayística el escritor parece muy convencido de que un artista siempre “refleja” lo real, aunque, por lo que expondré en las siguientes páginas, cuando

²⁰ Arqueles Vela, *Cuentos del día y de la noche*, México, Don Quijote, 1945. De aquí en adelante las citas se indicarán entre paréntesis.

²¹ En la portada hay una leyenda que indica que la publicación se llevó a cabo en “México, D.F., 1945”, asimismo, en el colofón se señala que la edición fue terminada “el 24 de agosto de 1945”. Sin embargo, en la portada interior aparece un registro del año “1943”. Propongo que la fecha correcta de la publicación es 1945, pues además de que existe doble evidencia de esto en el mismo libro, las reseñas que existen sobre él aparecen alrededor de ese año y no antes.

publicó su volumen de cuentos aún no decidía cómo hacerlo, pese a que el realismo socialista le proporcionaba las pautas²².

Por ello, en adelante pondré a la vista las consecuencias de la coexistencia de ambos estilos en *Cuentos del día y de la noche*, sobre todo porque eso genera una representación extraña e inusual de la realidad tangible; aunque no tan insólita como en *La señorita etcétera*. Los dos puntos de vista estéticos opuestos en el volumen de cuentos de Vela revelan una problemática insoslayable respecto a lo que un cuento debe enunciar y cómo debe enunciarlo; la cual considero digna de análisis porque constituye un claro precedente de los conflictos sobre cómo reflejar lo real que también existen –y se acentúan– en *La volanda*.

Pero antes, vale la pena analizar el contenido de cuatro notas periodísticas dedicadas a la reseña de *Cuentos del día y de la noche*, dado que constituyen una de las pocas fuentes críticas sobre tal obra. Con base en ellas se podrá apreciar que, por lo general, quienes leen la obra perciben ciertas referencias a la realidad, aunque enrarecidas.

La primera nota que quisiera mostrar es una que se publicó en los primeros días del año 1946²³. Ésta se divide en tres partes; en la inicial me gustaría rescatar que el autor (o autora) dice retomar las palabras de Ermilo Abreu Gómez para admitir que el volumen de cuentos resulta confuso:

²² Empero, sí puede asegurarse que cuando se publicó *Cuentos del día y de la noche*, Vela ya promulgaba que el arte debía centrarse en lo que le sucedía a la multitud, no a un solo individuo. Esto se observa, como mencioné en el capítulo anterior, en *Literatura Universal*, el libro de historiografía literaria que el escritor guatemalteco publicó más o menos cuatro años antes que *Cuentos del día y de la noche*. En dicho estudio, el autor ya valoraba positivamente la atención que Manuel Maples Arce había otorgado a las multitudes en su poesía estridentista, en cambio, reprobaba el individualismo expresado en *Memorial de la sangre*. No obstante, ya veremos que en la propia obra creativa de Arqueles Vela, a veces, hay demasiada atención en el punto de vista de un solo individuo, lo cual contraría sus mismas ideas.

²³ Este dato también me hace pensar que *Cuentos del día y de la noche* se publicó en 1945 y no en 1943, como también indica la portada interior de dicho libro.

A veces, cuando Arqueles Vela escribe, por la nerviosidad de su estilo, por el apremio de sus imágenes, nos da la sensación de que le falta claridad. No radica en su pensamiento; ni en la intención dialéctica que anima toda su labor, sino en una especie como de arraigado juego que le induce en ocasiones, a torcer la imagen y, junto con la imagen, la frase...²⁴

En el pasaje citado, “la nerviosidad” y “el apremio” de las imágenes de la obra de Vela sugieren que, tanto el autor de la nota, como Abreu Gómez, aprecian una falta de precisión en la escritura del implicado: el nerviosismo y rapidez con que está construida la narrativa del escritor guatemalteco confunden, tuercen la imagen y las palabras.

En la segunda parte, amén de que se elogian las labores académicas de Arqueles Vela, se dice del volumen de cuentos que el título resulta “un hallazgo”, pues los relatos “se pueden leer de día o de noche”. En la tercera parte el autor asegura que, como indicó antes, pudo leer los cuentos a toda hora, como “en la cama” y “después de la cena”. Señalo estas apreciaciones del autor porque este tipo de juicios que parecen decir muy poco de la obra de hecho revelan que, en efecto, la confusión de la narrativa de Arqueles Vela se vuelve tan patente que para el periodista resulta necesario hablar de su experiencia, en vez de los rasgos del libro al que le dedica esas líneas.

Por otro lado, en esa última sección podría decirse que el autor vislumbra que aunque Vela “deja saltar las palabras para que ellas mismas busquen y encuentren su acomodo en el cuenco de la originalidad” (es decir, que las frases parecen desordenadas aunque tienen un carácter auténtico, si se me permite esta lectura), encuentra en los cuentos correspondencias con el exterior: “Cuentos, los suyos, de una vida henchida de fuertemente arraigada a las cosas, a los paisajes y a los hombres. Vida total. Vida vivida en plenitud de conocimiento y de sangre. Vida de hombre que escribe y de escritor que se deja discurrir en hombre sobre el papel”. Esta cita plantea que el autor distingue en la

²⁴ Anónimo, “El espejo indiscreto”, *El Nacional*, 17 de enero de 1946, p. 3.

obra de Vela algunos rastros que aluden al discurso de la vida real, aunque no explicita cuáles.

La segunda nota periodística que presentaré también se publicó en *El Nacional*²⁵. En ella, Carmen de la Fuente dedica gran parte de su reseña al libro *Teoría literaria del modernismo* escrito por Arqueles Vela, y sólo unos párrafos al análisis de *Cuentos del día y de la noche*, en los cuales se puede apreciar que la autora identifica el contenido de los cuentos con aspectos de la realidad tangible. Menciona, por ejemplo, que en el volumen de cuentos de Vela “la imagen poética se multiplica y el símbolo emerge como transmutación sobrenatural de la vida cotidiana”, lo cual me parece que da a entender que los cuentos plantean una representación de la cotidianidad a través de elementos sugerentes, no concretos.

De acuerdo con las palabras de la autora, “los temas de [*Cuentos del día y de la noche*] son temas de nuestra realidad sangrienta” y, desde su punto de vista, esto se puede observar particularmente en “Un crimen sin nombre”, relato donde “el autor despoja a la realidad de su crudeza; en el fondo flota una atmósfera de pudor y de drama ante la injusticia social”. Además, pese a que para Carmen de la Fuente en tal cuento existen alusiones a la realidad, ésta se representa de un modo inusual: “Mas lo verdaderamente estimativo en [“Un crimen sin nombre”] es que esta realidad mezquina no comunica sus esencias en forma inmediata [...], en él se ha realizado el proceso natural a la obra de arte; de la realidad al recuerdo, del recuerdo, al símbolo y de éste a la imagen”. Siguiendo las palabras citadas provenientes de la nota en cuestión, puede apreciarse que, según la autora, “Un crimen sin nombre” da la sensación de valerse de mecanismos indirectos (el recuerdo, el símbolo, la imagen) para dar cuenta de la realidad. Como puede apreciarse, en fin, en *Cuentos del día y de la noche*, según

²⁵ Carmen de la Fuente, “Arqueles Vela, escritor, maestro y conferencista”, *El Nacional*, 27 de agosto de 1950, p. 6.

Carmen de la Fuente, sí es posible identificar algo de lo real, aunque no expresado de manera directa o clara.

La tercera nota periodística²⁶ que quisiera mencionar apareció en 1962, a propósito de la segunda edición de *Cuentos del día y de la noche*. Esta edición tuvo un tiraje mayor al de la primera (la de 1945 fue de setecientos ejemplares –según el colofón “500 ejemplares en papel chebuco, a la rústica; 200 ejemplares empastados en tela, numerados del 0 al 199”–, mientras que la edición de 1962 fue de mil ejemplares). Cabe destacar que la edición de 1962 incluye toda la obra narrativa del autor publicada hasta entonces: *El café de nadie*, *Un crimen provisional*, *La señorita etcétera* y *El viaje redondo*. De la nota, pues, quisiera destacar que la autora pone de relieve que en *Cuentos del día y de la noche* sí pueden distinguirse referencias a lo real concreto, aunque de carácter peculiar. Dice, por ejemplo, que “el autor relata varios asuntos nebulosos de intrincada ficción” lo cual remarca la falta de claridad en el contenido de los cuentos y su complejidad. En seguida, la autora menciona que Vela: “en algunos [relatos de *Cuentos del día y de la noche*] aborda temas reales; fáciles para ser comprendidos”, sin embargo “a veces, cuesta trabajo entender lo que se va leyendo”. Considero, con base en lo que he citado, que sin percatarse, la autora percibe la tensión existente en la narrativa de Vela, aquella que se manifiesta cuando el autor busca plasmar su realidad y, al mismo tiempo, continuar con el uso de un método narrativo experimental.

La última nota que recuperaré se halla en la revista *Cuadernos de Bellas Artes*, en específico, en una sección titulada “La vida cultural”²⁷, donde se anunciaban los acontecimientos más importantes de México en cuanto a artes plásticas, danza, teatro,

²⁶ Josefina A. de Gutiérrez, “Libros sobre mi mesa”, *Jueves de Excelsior*, 12 de julio de 1962, p. 31.

²⁷ Anónimo, “Reseña a *Cuentos del día y de la noche*”, *Cuadernos de Bellas Artes*, año IV, núm. 1, México, enero de 1963, p. 92.

música, arquitectura y literatura. Quizá la fugaz mención a *Cuentos del día y de la noche* que ahí se encuentra esté relacionada con la segunda edición del libro, pues aparece en enero de 1963 (y en 1962 se reimprimió la segunda edición del volumen de cuentos, como ya he indicado). El hecho es que el autor (o autora) indica: “Al redactar estas notas nos hemos dado cuenta de algunos olvidos. No serán los únicos. Pedimos disculpas por todos y vamos a enmendar estos que notamos”. En seguida, el autor habla de *Aura*, de Carlos Fuentes y después de Vela: “Arqueles Vela dio a conocer un tomo de cuentos: *Cuentos del día y de la noche*. Cuentos de ambiente popular. El autor no se limita a un puro realismo, sino que domina la técnica de distorsionar intencionadamente algunos datos, para acentuar la expresión de lo que más le interesa. Es un tomo digno de estima”. Nótese que el autor considera que el libro de Vela habla del “ambiente popular”, lo mismo que en él hay una distorsión de los datos, lo cual abona a la idea que aquí propongo, la cual señala que en ese libro se pueden encontrar elementos propios de dos estilos contrarios: el realista y el experimental.

En síntesis, a partir de estas notas periodísticas puede apreciarse que en la obra que ahora nos ocupa hay elementos (sobre todo, temáticos) que promueven la identificación de las narraciones de Vela con la realidad; pero, al mismo tiempo, el estilo narrativo con que se presentan genera desconcierto a causa de sus ambigüedades.

Resulta indispensable precisar que si en *Cuentos del día y de la noche* existen marcas textuales del estilo experimental (vanguardista), en gran medida es porque hay procedimientos creativos temáticos y estructurales muy parecidos a los que el mismo autor utilizó en *La señorita etcétera*, tal como señalaré después. En principio, uno de los vínculos entre *Cuentos del día y de la noche* y *La señorita etcétera* se haya en el tema, dado que en el libro de cuentos gira en torno a la relación –efímera o duradera– que

establecen personajes masculinos y femeninos²⁸. Por otra parte, también se puede decir que la preocupación por renovar la técnica narrativa que se advertía en la ya mencionada novela de 1922 del escritor guatemalteco se encuentra en el volumen de cuentos escrito por Vela, quien no parece interesado en relatar el claro desenvolvimiento de una historia o conflicto.

Empero, el rasgo ineludible que no sólo vincula a *Cuentos del día y de la noche* con *La señorita etcétera*, sino que también mejor pone a la vista la tensión de estilos que se vislumbra en el volumen de cuentos, tiene que ver con la figura del narrador. Para abreviar, en cinco de ellos²⁹, casi en su totalidad³⁰, se presenta un narrador en primera persona, mientras que en los otros once hay una voz narrativa en tercera persona³¹. Ahora, esto se vuelve curioso a causa de que los cinco cuentos en donde la voz narrativa pertenece también a la del protagonista son muy similares a *La señorita*

²⁸ No siempre se trata de una relación sentimental, por ejemplo, en “El hormiguero” se expone la explotación laboral que vive el personaje principal, llamado Juan, a manos de su patrona.

²⁹ “El sueño de una chiquilla”, “La ilusión de una chiquilla”, “La realidad de una chiquilla”, “Una aventura desconocida” y “La muchacha de las multitudes”. Véase el índice de *Cuentos del día y de la noche* en el “Apéndice 1” del final para tener una idea general de la distribución de estos cuentos.

³⁰ Me refiero a que, en dos cuentos, el discurso inicia con la voz de un narrador en tercera persona que en seguida cede su palabra al protagonista, tal como sucede en “La ilusión de una chiquilla”. Ese relato comienza así:

“...Esto es un cuento... —dijeron. Y ninguno quería creer en la forma como lo contaba Androsio:

—...Atravesaba una de las calles más céntricas de la ciudad... —dijo—, a la hora en que transitaba mucha gente; cuando, de pronto, me quedé solo...” (p. 41).

Como puede apreciarse en la cita, una voz ajena al relato señala que nadie creía en lo que contaba Androsio, pero en seguida él toma la palabra para relatar los hechos, de ahí hasta el final. El otro ejemplo semejante se halla en “El sueño de una chiquilla”. Creo que esto conforma un rasgo menor de que el autor vacila con respecto al mejor método para reflejar lo real tangible.

³¹ Sin embargo, debe destacarse que aunque el cuento titulado “De la noche a la mañana” está narrado en tercera persona, ahí también la voz narrativa focaliza lo que piensa, dice y hace el protagonista (un tal Androsio). Este personaje —quien es protagonista—, en esencia también experimenta lo mismo que los narradores-personajes de los cinco cuentos semejantes a *La señorita etcétera*, es decir, también se encuentra con una mujer. Si en “De la noche a la mañana”, en vez de un narrador en tercera persona hubiera un narrador personaje, ese cuento se asemejaría por completo a los otros cinco que sí coinciden en varios puntos con *La señorita etcétera*.

etcétera, tanto en contenido, como en estructura. Esto significa que, si bien en la mayoría de los relatos de *Cuentos del día y de la noche* hay un discurso objetivo que narra lo que sucede sin que quien enuncia forme parte de la situación, también existen indicios de una mirada que se centra en lo que experimenta un solo individuo, como en la novela estridentista que ya he analizado.

Por citar un ejemplo, apuntaré lo que sucede en “La muchacha de las multitudes”. En tal cuento, el narrador se identifica con el protagonista, quien describe simultáneamente una inmensa manifestación en cierta ciudad y su angustia interna, misma que lo lleva a unirse a los manifestantes³². De pronto, encuentra y detalla a un raro personaje femenino, tan insólito, que también podría constituir una máquina, mas eso constituye todo el “cuento”. Como puede distinguirse, la técnica narrativa utilizada en este relato consiste en detallar el punto de vista subjetivo de un personaje masculino que observa a uno femenino, tal como ocurre en *La señorita etcétera*.

El tipo de narrador, entonces, define aquello que se destaca en cada uno de los relatos que conforma *Cuentos del día y de la noche*. Esto significa que en algunos el foco está puesto en lo que experimenta, observa y siente *un* individuo, en tanto que en el resto hay una mirada que se centra de manera imparcial en lo que le sucede a *varios*. En

³² Resulta lícito indicar que, en esencia, “La muchacha de las multitudes” también se puede relacionar con *Vrbe*, de Manuel Maples Arce, dado que en ambas obras se hace alusión a las inconformidades de las multitudes, que se expresan mediante levantamientos populares. Considero que, mediante ese cuento, Arqueles Vela rescata una de las virtudes de la poesía de su compañero estridentista: la de incitar a las masas a defenderse. Para redondear la idea, nótese que, incluso, en algún momento del cuento el protagonista señala:

Y defendíamos la vida, aisladamente en tumultos. No temíamos a la muerte... Pero defendíamos la vida y nos aferrábamos a ella más allá de nosotros mismos, en un afán imperecedero. Un sentimiento de solidaridad de la muerte nos embargaba, plenos de una vida que rodaba constantemente al infinito.

—Somos lo que tiene que morir para que perdure lo que en nosotros no es sino una promesa... —Decíamos. (p. 203)

Las palabras del protagonista, de acuerdo con la cita, aluden a la convicción de que el sacrificio traerá beneficios futuros. Además, destaca el hecho de que esta creencia no sólo pertenezca al emisor, sino también a quienes lo acompañan en la manifestación.

efecto, resulta evidente que en este libro se observa una inclinación hacia un estilo que privilegia el examen de lo colectivo, no de lo personal, pero que no deja de llevar a cabo un examen de la privacidad de ciertos individuos. Ésta conforma una de las principales razones que me han llevado a estimar que en *Cuentos del día y de la noche* se presentan las dudas que el autor sentía en cuanto a cómo reflejar con eficacia la realidad concreta.

En las páginas siguientes analizaré los procedimientos narrativos que revelan los vaivenes del autor en cuanto al mejor método para retratar la realidad. Como intentaré mostrar, la narrativa de Vela, todavía en el volumen de cuentos, contiene una representación de la realidad bastante atípica, tanto en el ámbito semántico como en el sintáctico.

a) La inverosimilitud semántica de Cuentos del día y de la noche

Una vez indicado lo anterior, me concentraré en los pasajes del texto en los que se observa el modo en que se crea la representación anti-realista de *Cuentos del día y de la noche*. Comenzaré, pues, con los aspectos de la inverosimilitud semántica, por lo que analizaré primero las marcas espacio-temporales y, luego, la función de los personajes. Para comprender lo inverosímil semántico, debo mencionar que en *Cuentos del día y de la noche* empieza a haber tenues referencias a épocas y lugares concretos que, aunque no resultan suficientes para manifestar que proporcionan un efecto de realidad, sí constituyen un precedente de que el autor, en ese momento de su carrera, buscaba correlacionar las situaciones presentadas en sus relatos con la realidad concreta.

En *Cuentos del día y de la noche* las referencias explícitas a los lugares en donde se desarrollan las situaciones planteadas –que a la vez coinciden con lugares de la verdad objetiva– son escasas y, en ocasiones, bastante amplias. Así, en “El sueño de una chiquilla” el protagonista recuerda que su amigo vivía “en el último cuarto del último

piso de una casa de vecindad, allá cuando aún no se llamaban apartamentos; y cuando México conservaba todavía el antiguo color de su arquitectura” (p. 31); lo mismo que se divertía en el Edificio México (p. 31). En “La ilusión de una chiquilla”, una mujer recuerda una balacera acaecida en el Zócalo de la Ciudad de México, en la época en que los Pegasus “estaban plantados en las cuatro esquinas” (p. 45)³³. En “La muchacha de las multitudes” hay una rápida alusión a “las montañas del Valle de México”(p. 201), puesto que, acorde con el protagonista, ahí se establecerá el personaje femenino descrito. Dos cuentos del mismo libro comienzan con las especificaciones del lugar en que se llevan a cabo los eventos narrados: uno es “Una noche en el verano”, en el cual el narrador indica que su relato sucedió en “una noche madrileña” (p. 157); en el otro, “La chamuchina”, se especifica que todo ocurre “en un pueblecito del sur [...] en las regiones del istmo” (p. 207). Como puede apreciarse a partir de estas citas, las menciones a sitios existentes en la realidad concreta sugieren que la narración busca correlacionar los relatos con la realidad tangible, aunque tan escasas referencias en una obra de dieciséis cuentos y más de doscientas páginas no resultan suficientes para sustentar que, en definitiva, el contenido de esta obra se parece al discurso semejante a lo real.

El único relato de la obra en el que hay referencias recurrentes y claras sobre un tiempo y espacios parecidos a los reales es “Juego de vida, juego de amor”, cuento que se basa en la historia de Catalina de Erauso, mejor conocida como la Monja Alférez³⁴.

³³ Con respecto a este dato, cabe mencionar que el relato alude a las esculturas de Agustín Querol que estuvieron en el Zócalo y, alrededor de los años treinta, se colocaron frente al Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México.

³⁴ Diana Galindo Cruz explica, con base en *Historia de la Monja Alférez, escrita por ella misma* (1784) que “Catalina de Erauso nació en la villa de San Sebastián de Guipúzcoa, en el año de 1585 en el seno de una respetable familia con la que pasó los primeros años de su vida, antes de ingresar en 1589 al convento de San Sebastián el Antiguo, de monjas dominicas. [Pasó por varias aventuras] en América tras fugarse en 1600 del convento, vestir como hombre, cortarse el pelo, cambiar su nombre a Francisco Loyola y embarcarse hacia el Nuevo Mundo en 1603. Allí se dedica al comercio y se une al ejército español que luchaba contra el alzamiento de Alonso

Al considerar que se trata de una recreación –un tanto inexacta, según mostraré– de una historia popular, se comprende por qué las indicaciones sobre fechas y lugares se vuelven tan relevantes en el cuento de Vela.

“Juego de vida, juego de amor” comienza con un dato preciso y verdadero conforme al relato oficial³⁵: “Es la mañana del 18 de marzo de 1600” (p. 87). En las páginas siguientes del cuento de Vela parecen recrearse las aventuras de Catalina de Erauso, sin embargo, si bien se narra la estancia de dicha mujer en el convento, su huida de ahí y, luego, su fuga de España (datos que coinciden con el relato escrito por la propia Catalina), en “Juego de vida, juego de amor”, a partir de la llegada de la protagonista a América, comienzan a indicarse datos incorrectos. Como ejemplo, observemos que al llegar al Nuevo Mundo, el relato de Vela marca que Catalina arriba a

Ibáñez en Potosí y los indios araucanos en el norte de Chile, donde gana el título de alférez de su compañía. Tras un fuerte enfrentamiento en el Cuzco en el que queda malherida, pasa a Guamanga (Ayacucho, Perú) y ante el riesgo de ser ejecutada por la muerte de su contrincante, confiesa su sexo biológico y su castidad en entrevista con el obispo fray Agustín de Carvajal en 1620. [...] Sin embargo, tras la confesión ante el obispo recibe total credibilidad y admiración, hecho que le prodiga fama inmediata en ambos lados del océano, dándose a conocer como «la Monja Alférez». Tras ello, regresa a la península ibérica y se entrevista personalmente con Felipe IV, quien le concede una pensión de mérito por sus servicios, y con el Papa Urbano VIII, de quien obtiene una dispensa para vestir de hombre el resto de su vida” (“Historia de un sujeto ejemplar: Catalina de Erauso, la Monja Alférez”, *Cuadernos de literatura*, vol. 14, núm. 28, julio-diciembre, Bogotá, 2010, p. 158).

³⁵ Escribe Catalina de Erauso: “Estando en el año de noviciado, ya cerca del fin, me ocurrió una reyerta con una monja profesa llamada doña Catalina de Aliri, que, siendo viuda, entró y profesó. Era ella robusta y yo muchacha; me maltrató de mano y yo lo sentí. A la noche del 18 de marzo de 1600, víspera de San José, levantose el convento a media noche a maitines. Entré en el coro y hallé allí arrodillada a mi tía, la cual me llamó, y dándome la llave de su celda, me mandó traerle el breviario. Yo fui por él. Abrí y lo tomé, y viendo en un clavo colgadas las llaves del convento, dejeme la celda abierta y volví a mi tía su llave y el breviario. Estando ya las monjas en el coro y comenzados los maitines con solemnidad, a la primera lección llegué a mi tía y le pedí licencia, porque estaba mala. Mi tía, tocándome con la mano en la cabeza, me dijo: «Anda, acuéstate». Salí del coro, tomé una luz y fui a la celda de mi tía; tomé allí unas tijeras, hilo y una aguja; tomé unos reales de a ocho que allí estaban, y tomé las llaves del convento y me salí.” En: Catalina de Erauso, *Historia de la Monja Alférez*, Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1988. Cito por la edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Alicante, 2001): <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-la-monja-alferez/>, consultado el 6 de noviembre de 2020.

“las costas de Brasil” (p. 93), mas según el relato oficial, primero llegó a Punta de Araya (Venezuela)³⁶.

Además de las inconsistencias ya mencionadas, resulta imprescindible destacar que el cuento escrito por Vela en ciertos momentos se vuelve muy extraño. El evento insólito que más llama la atención se encuentra en la incorporación de un personaje llamado “Cid”, que remite en seguida a Rodrigo Díaz de Vivar, héroe del *Cantar de mio Cid*:

Uno de los parroquianos, entrometiéndose se pronto entre los que cercaban la mesa de juego, sin decir: apuesta va... tomó un puñado de monedas de la primera ganancia de Catalina. Ella simuló no darle importancia y siguió jugando y ganando.

—¿Quién es ese que se atreve con el guapo?

—Le llaman El Cid, por sus hazañas... —Respondió otro.

El Cid, anotando lo que decían de su apostura, tomó otro puñado de monedas, situándose detrás del lugar que ocupaba Catalina en la mesa de juego.

Catalina previno entonces su daga, colocando su mano derecha sobre el puño.

El Cid intentó tomar dinero por tercera vez.

Más tardó el Cid en intentarlo, que Catalina en clavarle la mano, con su daga, sobre la mesa.

Se entabló luego una reyerta: el Cid y cuatro de sus compañeros atacaron a Catalina (pp. 102-103).

A partir de esta cita podría decirse que, aunque “Juego de vida, juego de amor” conforma la única narración que en *Cuentos del día y de la noche* se construye a partir de una historia real, hay elementos que le restan verosimilitud. El narrador de este cuento juega con los datos que dan un efecto de realidad, ya que presenta con énfasis los sitios y fechas en que suceden los acontecimientos. Sin embargo, la incorporación de situaciones ilusorias como la aparición del Cid, famoso por “sus hazañas”, así como las

³⁶ Catalina de Erauso, *op. cit.* s/n.

incongruencias entre el verdadero relato escrito por Catalina y el cuento de Vela impiden que se garantice que se trata de una fiel representación de la realidad.

“Juego de vida, juego de amor” constituye un cuento relevante en la obra creativa de Arqueles Vela porque se trata de la primera narración en la que el escritor guatemalteco realiza su propia versión de una historia popular, haciendo énfasis en las alusiones temporales y espaciales que dan efecto de realidad. En este solo sentido, este cuento sí cumple con el precepto demandado por Vela de retratar la realidad; no obstante, si se toma en cuenta que en el mismo relato se presentan situaciones ilegítimas, como la aparición del Cid, la verosimilitud que busca el autor se cancela.

Quisiera aclarar lo obvio: no considero a esta ausencia de verosimilitud como un defecto. Todo lo contrario, se trata de un procedimiento creativo que permite imaginar cómo pudieron llevarse a cabo los eventos históricos, más allá de lo que el relato oficial promulga. En este caso me parece lícito resaltar el esmero con que se expresan los sentimientos de Catalina de Erauso: el enfoque en la intimidad de la protagonista recupera un aspecto que el relato oficial elude. Por ejemplo, veamos lo que, de acuerdo con el narrador, la protagonista de “Juego de vida, juego de amor” experimenta al notar que su vida en el convento la priva de la libertad: “Al meditar en la finalidad de su noviciado, sus labios tiemblan; y la promesa de su cuerpo, aprisionado en el hábito, se estremece al pensamiento de entregarlo para siempre intacto, al amor de Dios, sobre puesta a la renunciación del hombre” (p. 88). Además, desde mi punto de vista también resultan admirables los diálogos del cuento, por ejemplo, el que Catalina de Erauso establece con su superiora, Catalina de Aliri:

Sor Catalina de Aliri –monja profesora, viuda, retirada de la vida, después de haber vivido intensamente– la observa y sigue la evasión de sus miradas, como si trasluciera sus pensamientos en una humareda, indicio de la materia que se consume, ardiendo.

Al terminar los oficios, la busca y reprende:

—¿Dónde estaba tu pensamiento, que no estaba con Dios? ¿En qué piensas, hija mía? Pronto serás Sor Catalina de Erauso... Catalina como yo... Hermana como todas...

—Pensaba en la vida... —Dice la novicia, viendo revolotear una bandada de pájaros sobre el trecho azul que circunda el patio del convento.

—En la vida... —Repitió Sor Catalina de Aliri, cerrando la mirada con un ceño. —¿En qué vida?

—En la vida, simplemente... —Dijo la novicia.

—Hija mía... No se puede pensar en la vida simplemente. —Reconvino la monja. —Hay que pensar en la vida entregada a Dios... (p. 88-89).

Este tipo de diálogos también plantean lo que pudo suceder en la historia real. Por eso, a partir de lo que se aprecia en “Juego de vida, juego de amor” se infiere que el interés del autor por este tipo de historias, cuya fuente proviene de sucesos históricos reales, está relacionado con poder prestar atención a los detalles que el relato oficial omite, elude o no explica.

Considero, en fin, que este cuento al que he aludido resulta significativo dentro de la narrativa de Arqueles Vela no sólo porque se basa en hechos reales, sino ante todo porque el autor decidió alterar la veracidad del discurso mediante referencias falsas (como la llegada de Catalina de Erauso a Brasil), lo mismo que mediante eventos inexistentes (como la aparición del Cid) o de dudosa existencia (como los diálogos establecidos entre los personajes). Además, se trata de una historia inusitada y llamativa no sólo en los años de Vela, pues concuerdo con Diana Galindo Cruz cuando menciona que “aún en tiempos contemporáneos la actuación de Erauso puede ser discutida”³⁷. Por último, cabe adelantar que el procedimiento creativo de retomar historias reales para reconstruir aspectos que los discursos oficiales pasan por alto constituye una clave en la creación de *La volanda*, aunque de eso me ocuparé en su momento.

³⁷ Diana Galindo Cruz, *op. cit.*, p. 159.

La siguiente cuestión que deseo tratar debido a que se modifica con respecto a *La señorita etcétera* y también problematiza la representación de la realidad del volumen de cuentos, tiene que ver con los personajes. En principio se observa que, en general, los personajes de *Cuentos del día y de la noche* parecen menos evanescentes que los de *La señorita etcétera* a causa de que cuentan con un nombre o un apodo y, en especial, porque la mayoría tiene voz propia, incluso los femeninos. Empero, estos elementos no sólo son inconstantes en los relatos que componen *Cuentos del día y de la noche*, sino que, aunque hasta cierto punto hacen que la obra contenga un discurso más o menos verosímil, hay un elemento que señala con insistencia el carácter extraño de los personajes: su atípico comportamiento. Todos estos aspectos los trataré a partir de ahora.

El hecho de que varios personajes en *Cuentos del día y de la noche* tengan un nombre está estrechamente relacionado con la presencia mayoritaria de narradores en tercera persona. Es decir, en *La señorita etcétera* el narrador-protagonista se refería a sí mismo como “yo”, por tanto, podía prescindir de su nombre; en cambio esto no se lleva a cabo en el común de los cuentos en cuestión porque el narrador, extradiegético, debe referirse a los personajes como *los otros*, por lo que proveerlos de un nombre o un apelativo ayuda a distinguirlos.

Sin embargo, la existencia de personajes con nombre o apodo tiene dos consecuencias en la obra que nos ocupa: una, en varias ocasiones esos datos causan mayor confusión que certeza respecto a la naturaleza del mismo personaje; dos, los sobrenombres sólo remarcan el carácter sustituible de aquellos que lo portan, según explicaré al punto.

Primero, la repetida aparición de personajes con los mismos nombres o apelativos en distintos cuentos constituye un rasgo que impide garantizar de forma

concluyente la autonomía de los relatos. El hecho de que los cuentos “El sueño de una chiquilla”, “La ilusión de una chiquilla”, “La realidad de una chiquilla”; así como “La burguesita en la escuela”, “La burguesita en la calle”, “La burguesita en la casa” aparezcan uno detrás del otro en el índice, en bloques de tres, sugiere que cada uno de ellos habla de personajes idénticos³⁸.

Además, dado que un tal “Androsio” es el protagonista en los tres cuentos de las *chiquillas*³⁹ y una tal “María del Consuelo de los Ángeles” la protagonista de los tres de las *burguesitas*, se eleva la posibilidad de creer que en cada caso se trata de algunas experiencias del mismo personaje, divididas en tres partes. Pero, en definitiva, nada más que la constante alusión en el título a un posible único personaje indica una conexión entre ellos, ya que ni los cuentos de las *chiquillas*, ni los de las *burguesitas* tienen vínculos entre uno y otro. De hecho, en lo que a la mujer respecta, se vuelve imposible considerarla como una sola, ya que ciertos rasgos físicos asignados en “La burguesita en la escuela” se contraponen a los que se le dan en “La burguesita en la casa” (en el primer relato se afirma que en realidad María del Consuelo de los Ángeles es hombre, mientras que en el otro contrae matrimonio como una mujer común y en ningún momento se confirma su masculinidad) lo cual generaría discordancias en caso de tratarse del mismo personaje.

Segundo, los apodos realzan el carácter reemplazable de los personajes que no tienen nombre. En los relatos que componen *Cuentos del día y de la noche*, cada apodo

³⁸ Véase el índice de *Cuentos del día y de la noche* en el “Apéndice 1” del final.

³⁹ Cabe destacar que Androsio no sólo aparece en los tres cuentos de las *chiquillas*, sino también en “De la noche a la mañana”, “Una noche en el verano”, “Una llamada urgente” y “La chamuchina”. Asimismo, es un personaje recurrente en otras obras de Arqueles Vela, por ejemplo, en *El café de nadie* (1926) donde se le menciona como amigo de Mabelina, *El Picaflor* (1961), *Luzbela* (1966) y *El Intransferible* (1977). De acuerdo con la Enciclopedia de la literatura en México, “puede decirse que [Androsio] se trata del mismo personaje, hombre impráctico, encantador e inverosímil, especie de alter ego del autor, cuyas vivencias son parcialmente autobiográficas.” Anónimo, “Arqueles Vela”, Enciclopedia de la Literatura en México, consultado el 12 de noviembre de 2020, <<http://www.elem.mx/autor/datos/1118>>.

destaca rasgos físicos, actividades o actitudes que definen a quien lo porta, como bien puede apreciarse en “La chamuchina”, el último de los cuentos del volumen:

—La chamuchina presenta a... Hummmm... ¿Cómo te llamas?
—Preguntó, dirigiéndose al muchacho.
—Androsio. —Respondió.
—Ese no es nombre... —Dijo el otro.
—Sí's cierto... No es nombre... —Comentaron todos.
—Tu nombre verdadero... —Aclaró el otro.
—Androsio. —Repitió el muchacho.
—No... Tu nombre como el nuestro... —Insistió el otro.
—No tengo más que un nombre. —Dijo el muchacho.

Todos rieron.

—ora verás lo que es un nombre... —previno el otro.
—...este... se llama el oidor: es el que pela la oreja y nos echa agua, cuando malhorean los garfiles... Este... Es el agilino: es el que corre más que cualquiera y lleva el itacate cuando estamos trabajando. Este... es el sombrerote, porque se pone un barco de papel sobre la cabeza, cuando prepara la comida en los grandes días de fiesta. Este... es el curita, porque siempre anda muy miedoso, pidiendo por nosotros para que no nos pase nada. Este... es el brujo, porque come lumbre en las plazas públicas y anda echando vidrio a las muchachas; y cuando nos sentimos malos por haber comido hartos, nos trae una aspirina... Yo... Yo soy el Mero: el que comparte y recomparte y a cada cual le da su parte...

Los fue señalando a todos, uno por uno, hasta ponerse la mano en el pecho para señalarse a sí mismo.

—¿Y éste...? —Preguntó el oidor, apuntando hacia Androsio, con el dedo.

—Este es... —respondió el mero, reflexionando al ver la cara de Androsio. —Este es...

Examinándolo unos instantes, queriendo encontrar su parecido del nombre, hizo una pausa.

—Este es... el ángel... —Dijo después. —Así queda renombrado... (pp. 214-215).

De acuerdo con la cita, el apodo de los personajes señalados remarca sus características físicas o su comportamiento. Pero, aunque los sobrenombres delimitan hasta cierto punto las particularidades de quienes los portan, tampoco los definen lo suficiente como para singularizarlos por completo o, mejor dicho, para decir de qué modo se distinguen de otros como ellos (de otros “oidores”, otros “agilinos”, otros “sombrotes”, etcétera)⁴⁰.

En suma, aunque en *Cuentos del día y de la noche* la mayoría de personajes tiene un nombre o apelativo, éste no siempre contribuye a circunscribirlos. De acuerdo con los casos citados, primero, el hecho de que en diversos cuentos aparezcan personajes con un nombre idéntico se vuelve desconcertante, pues en ocasiones las acciones o características de tal personaje de contraponen a las que se le observan en otro cuento distinto (incluso, en otra obra del mismo autor, como sucede con Androsio). Segundo, el solo hecho de que determinados personajes tengan un apodo, ayuda a distinguirlos en la narración, sin embargo, no los particulariza.

Por otra parte, el uso de apelativos permite que el narrador prescinda de una descripción física puntual sobre los personajes, lo cual también hace que se diluya su apariencia. Recuérdese que este procedimiento creativo también se había utilizado en *La señorita etcétera*, novela en la que, aunque no había nombres, ni apodos, cada personaje se distinguía por su actividad, no por su apelativo. De igual modo, en *La volanda* este recurso se vuelve muy valioso, aunque de eso me ocuparé cuando corresponda.

⁴⁰ Si se extrapola lo que sucede en la diégesis de “La chamuchina”, resulta válido decir que la indefinición de los personajes hace que el relato se centre en un asunto común a toda la sociedad mexicana. Es decir, como los personajes marginados de dicho cuento no tienen nombre, pueden correlacionarse con todos aquellos que en el discurso semejante al real también se comportan como los del cuento, con lo cual, Arqueles Vela atendería los postulados que plantea en su ensayística. A propósito, considérese el título del relato que nos ocupa: una de las acepciones del término *chamuchina* justo significa “populacho” (multitud en revuelta o desorden), de acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española. Este dato redondea la idea de que, en “La chamuchina” se busca una suerte de recreación de la realidad concreta.

Por lo pronto, en relación con lo que recién he señalado, cabe indicar que otro de los vestigios del método narrativo de *La señorita etcétera* que perdura en *Cuentos del día y de la noche* e interfiere en la verosimilitud, consiste en describir de manera imprecisa a los personajes femeninos. En efecto, comparados con los masculinos, los personajes femeninos resultan más imprecisos, en particular cuando la voz narrativa coincide con la del protagonista (en los cinco cuentos semejantes a *La señorita etcétera*) y éste las describe. En tales relatos, la figura de las principales mujeres resulta difusa, como si para los hombres que hablan de ellas sólo importara destacar lo que les hace sentir la presencia femenina, al igual que en *La señorita etcétera*. Por ejemplo, nótese la forma en la que el protagonista señala el nombre de su amada en “La realidad de una chiquilla”:

Volví a ver el número con que la apartaban en la nomenclatura y conté las sílabas de su nombre acallado por el tiempo, juntándolas.

—No tengo nombre... —me había dicho una vez. —No sé quién soy... Nadie me lo ha dicho todavía...

No tenía nombre. Estaba por llegar como otras tantas cosas que estaban por llegar en la vida de nuestro tiempo, que no tenían nombre y no obstante ya tenían existencia... No sabía su nombre, no obstante, todos lo descubrían en sus labios y lo repetían en las calles, en las casas y en las plazas públicas. Todos lo escribían en las paredes de las calles y lo borraban cuando aparecía escrito con carbón, en el día y con gis en la noche, en los edificios de las calles más céntricas. Por eso perduraba más en los barrios olvidados de la ciudad.

Lo escribían tanto que la policía había tenido que destacar un servicio especial para borrar su nombre, de noche y de día (p. 52).

En la cita no sólo puede apreciarse cierto misterio alrededor del nombre de la mujer descrita, sino también el hecho de que, como en *La señorita etcétera*, cada vez que el narrador menciona los rasgos inciertos de su amada, éstos disparan sus apreciaciones sobre temas diversos. Es decir, en este caso, la ambigua descripción de la mujer sirve

para explicitar lo que otros dicen y hacen al conocer su nombre, el cual nunca se le revela al lector.

Las descripciones de los personajes femeninos hechas por el narrador-protagonista en los cinco cuentos parecidos a *La señorita etcétera* se convierten en retratos inciertos mediante los cuales pocos rasgos femeninos pueden sacarse en claro. Por ejemplo, el caso más extremo de la complicada representación femenina en voz del protagonista encontrada en *Cuentos del día y de la noche* se observa en “La muchacha de las multitudes”. Los datos ofrecidos en ese relato, lejos de aclarar el aspecto del personaje femenino, complican la recreación de su imagen:

Palpábamos su cuerpo hecho de llanuras interminables y lejanas; inmóviles y tostadas por su sonrisa calcinada... Sus senos eran como dos apretadas hojas carboníferas; sus ojos como dos flores cenitales; sus brazos como dos gruesos manojos de las vegas floridas.

[...] Entonces la contemplaba a lo lejos: la espalda de vetas doradas, la cintura arisca, las piernas ceñidas a una caricia estrecha y abierta en la plenitud; los brazos extendidos para contener a la multitud.

[...] Su sombra despejaba la sombra total de su cuerpo; sus ojos miraban atrayendo hacia sus miradas los mismos pensamientos... Sus senos parecían picados de los pájaros como las frutas; y con un temblor y zumbido de abejas en torno, en un enjambre incesante.

[...] Llevaba los cabellos atados en una mata silvestre; y sus muslos, fértiles en la confluencia del vértigo, dejaban un rumor de agua dormida en el fondo (p. 202).

Acorde la descripción citada, se pueden distinguir ciertas partes del cuerpo femenino: sus senos, sus ojos, sus brazos, la espalda, la cintura, las piernas, los cabellos y los muslos. No obstante, las imágenes con las que se comparan dichas partes corporales no siempre resultan esclarecedoras; por ejemplo, cuando se habla de los ojos, parecidos a “dos flores cenitales”. Acaso esta imagen haga referencia al estado de dos flores en el punto de mayor apogeo en su desarrollo, aunque esto no puede asegurarse. Hay

imágenes que parecen más inteligibles, como cuando se alude a que los senos “parecían picados de los pájaros, como las frutas”. En este caso, el uso de un adverbio de modo (*como*) indica en qué sentido los senos tienen aspecto “picado”, aunque esta imagen, en conjunto con las anteriores o las siguientes tampoco resulta suficiente para recrear el aspecto del personaje aludido.

En el caso de los cuentos en donde hay un narrador en tercera persona, las descripciones difusas desaparecen o se reducen al mínimo. Para citar un ejemplo, véase que en el cuento llamado “Una llamada urgente”, el narrador, al introducir en su relato a cierto personaje femenino, dice de ella: “Una mujer descolorida por las lágrimas, apareció convulsiva y delirante” (p. 173), con lo cual se alude al intenso llanto y desasosiego de la mujer.

Indicar que no hay descripciones confusas de personajes femeninos en las once narraciones de *Cuentos del día y de la noche* donde una voz en tercera persona guía el relato, no significa que estos cuentos logren presentar personajes menos extraños. De hecho, el modo en que por lo común se evidencia el enrarecimiento de los personajes en todos los cuentos del volumen está dado por su atípica expresión y comportamiento, tal como explicaré ahora.

Cuentos del día y de la noche presenta personajes femeninos con voz propia, a diferencia de *La señorita etcétera*. Sin embargo, tanto el sentido de sus disertaciones, como su comportamiento, las vuelve figuras extravagantes. Por ejemplo, la situación en torno a la que gira “Una llamada urgente” (donde se presenta la “mujer descolorida por las lágrimas” a la que aludí arriba) resulta excéntrica, a mi entender, porque consiste en que dos mujeres se encuentran extremadamente desconsoladas a causa de que acaban de mudarse y, dado que sus pertenencias están desordenadas, no pueden armar su cama.

Considero que sus súplicas, comparadas con la futilidad de su problema, resultan exageradas:

—...Ah, el señorito no puede imaginar lo que nos pasa...— dijo la mujer, temblorosa y goteada de llantos. —...malos tiempos corren y vuelan y nos arrastran muy a pesar nuestro... Tristes destinos los nuestros, como los de toda mujer sola, cercada siempre de los peores peligros. Y el peor... estar siempre sola... Dichosos vosotros los hombres que vivís en solaces compañías... Sin el peligro de no saber en qué consiste el peligro... Quién lo supiera... para poder vencerlo... Qué vida nos espera en la otra y nos desespera en ésta... En estos días y en esta noche que está por llegar, sin que hayamos remediado nuestras desdichas... El señorito lo sabrá... Somos unas desdichadas sin fortuna. Acabamos de llegar y ya nos vamos... Ya tenemos que irnos, quién sabe a dónde y hasta cuándo... No podemos quedarnos... Descansar un tiempo quisiera, de ir y venir sin un piso en qué instalarse definitivamente. Mejor sería la muerte... Pero ni lugar tenemos de pensar en la muerte... Lo más urgente de la vida nos está llamando cada día, sin que nadie se compadezca de nosotras... Sin que alguien acuda en ayuda nuestra...

[...] Viéndolas llorar tan amargamente, Androsio les dijo:

—No sé lo que tenga que hacer... Pero estoy resuelto a hacer cualquier cosa por ustedes...

—Muy sencillo... —Respondió una de ellas. —...armar la cama...(pp-174-175)

Otro ejemplo mediante el cual se puede advertir el inconsecuente discurrir de los personajes femeninos se halla en “La realidad de una chiquilla”, cuento cuyo tema se centra en la descripción del recuerdo, en voz del narrador-protagonista, de su encuentro con una mujer. Así, por las palabras de ella en la conversación que mantiene con un tal Androsio, se infiere que la mujer se dedica a la prostitución. Cuando ella explica sus razones, Androsio le responde (y lo que sigue, da ejemplos de los impensados cauces por los que transcurre su plática):

—Pero ese es un trabajo triste y el trabajo debe ser alegre...

—Desde muy chiquilla... —concluyó, sin hacer caso de lo que le decían—, he querido dar y ahora quisiera dar algo a alguien... A quien menos me lo pidiera. Yo guardo una semilla, como la del trigo que datando de miles de años puede fructificar, ...yo también guardo una semilla milenaria que espera fructificar...

Quedó pensativa unos instantes. Luego, refutando sus pensamientos contra el suelo, como quisiera borrarlos con el pié [*sic*], dijo:

—...Después de todo... no sé por qué hablo tanto. ¿Quién es usted?

—Ninguno...

—¿Cómo ninguno...?

—Ninguno de los otros... Ese alguien que no iba a pedir nada, a negarlo todo y a quien se le daría más...

—Qué dijo... —balbució, haciendo un signo con los dedos.

—¿Y eso qué quiere decir...?

—Cuernos... —respondió (pp. 54-55).

Como puede apreciarse en la cita, en primer lugar, la mujer ignora el comentario de Androsio y continúa su soliloquio “sin hacer caso de lo que le decían”. Posteriormente, cae en la cuenta de que habla con un desconocido, a quien termina haciéndole una señal absurda con la mano; señal que, dicho sea de paso, no se justifica, ni en ese momento, ni después.

El último ejemplo que quisiera citar se encuentra en “Un crimen sin nombre”, cuento donde se engrandece el razonamiento ilógico de los personajes, incluso los masculinos. Ese cuento trata de un hombre que, al principio, se entrega a la policía porque ha asesinado a varias mujeres; sin embargo, pese a sus declaraciones, las autoridades no muestran ningún interés en detenerlo. La indiferencia del Comisario se pone de relieve cuando interroga al asesino y le ordena que cumpla con algunas actividades disparatadas:

—Sosténgase en un pie, con los brazos extendidos— ordenó de nuevo el Comisario.

El hombre había cumplido con todo lo ordenado, correctamente: caminó con los ojos cerrados, tropezándose; se sostuvo en desequilibrio sobre un pie, y luego permaneció inmóvil.

—Muévase... Haga algo... —ordenó bruscamente el Comisario, en un tono que sólo utilizaba en los grandes jurados; con una voz estipulada tan sólo para los crímenes de importancia mayor.

Inmediatamente, en seguida, el Comisario se acercó para auscultarle el corazón:

—Diga uno... —ordenó.

—Uno... —contestó el confeso.

—Diga dos... —insistió.

—Dos... —respondió el confeso.

—Respire fuerte... Aspire suavemente... intente toser... —ordenó.

El confeso hizo todo conforme a la voz.

Después de llenar un formulario médico, con las observaciones correspondientes, el comisario, dándole unas cuantas palmaditas en el hombro, dijo al reo:

—Queda usted libre... No reúne usted las condiciones indispensables de salud para cumplir la condena: los trabajos forzados para la eternidad —pena que amerita su vida— son rudos... usted moriría, cumpliéndolos... y la pena de muerte está abolida... Conque... Queda usted libre... Hasta la próxima... Que espero sea más leve para poder satisfacer sus deseos...

—Señor Comisario... —protestó el confeso—. Yo bien sé que usted no me cree... como tampoco ha creído a quienes eran inocentes. Pero... No me iré de aquí hasta que usted de crédito a mis palabras... (pp. 12-13)

Sin duda, este cuento constituye el ejemplo más evidente del discurso insólito de los personajes. No sólo las órdenes que el Comisario dirige al asesino resultan descabelladas, sino también las explicaciones que encuentra para absolverlo de su delito⁴¹. Debido a que el razonamiento ilógico de los personajes ante un asunto delicado

⁴¹ “Un crimen sin nombre”, además, hace visibles los vínculos entre *Cuentos del día y de la noche* y la estética vanguardista del mismo autor, ya que se vincula directamente con un relato que Arqueles Vela escribió en su etapa estridentista: *Un crimen provisional*. Aunque no trataré la cuestión en este trabajo, considero que las fallas en el sistema de justicia (tema de ambas obras) forma parte de los tópicos recurrentes en la narrativa de nuestro escritor.

se hiperboliza, existen razones suficientes para creer que “Un crimen sin nombre” constituye una sátira⁴², empero, como se trata de una cuestión que merece un análisis cuidadoso, no me detendré en ello.

En resumen, se puede decir que los rasgos de los personajes en *Cuentos del día y de la noche* tienen mucho que ver con el tipo de narrador que los presenta. En el caso de los cuentos que se parecen a *La señorita etcétera*, se observa a personajes etéreos, cuya inverosimilitud resulta patente a causa de que no están definidos con exactitud, por ejemplo, cuando se describe a los personajes femeninos. Por otro lado, en aquellos cuentos guiados por una voz en tercera persona, se podría pensar que los personajes (y las situaciones, en general) son más objetivos a causa de que el narrador se encuentra fuera de la diégesis y no se inmiscuye en los eventos aludidos. No obstante, la representación de esos cuentos también produce extrañamiento, dado que los personajes muchas veces se expresan de modo incoherente (como la *chiquilla* que establece un diálogo inconsecuente con el hombre que cuestiona su labor como prostituta) y realizan acciones disparatadas, ilógicas o raras (como las mujeres que suplican a Androsio que les ayude a armar una cama o el Comisario recién mencionado que no muestra ningún interés en detener al confeso). En conclusión, el rasgo que mejor identifica a todos los personajes de *Cuentos del día y de la noche* consiste en su comportamiento inhabitual con respecto a la norma. En otras palabras, el principal atributo de los personajes del volumen de cuentos de Vela es su inverosimilitud.

⁴² En términos de Linda Hutcheon, la sátira “es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apunta están consideradas como *extratextuales* en el sentido en que son, casi siempre, morales o sociales y no literarias”. En: Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en VV. AA., *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992, p. 178. Por tanto, podría decirse que la actitud del Comisario en el cuento en cuestión resulta satírica.

Con respecto a la inverosimilitud en el ámbito semántico de *Cuentos del día y de la noche*, en conclusión, hay que destacar que no resulta uniforme: existen algunas referencias que pretenden delimitar cuándo y dónde sucede la situación presentada, asimismo, se hallan datos concretos sobre quién la lleva a cabo. Desde mi perspectiva, estos elementos provienen del estilo realista, pues al ser concisos delimitan las significaciones de lo que el narrador menciona. Por lo contrario, los resquicios de un método escritural que remite al utilizado en *La señorita etcétera* son los mismos que, debido a su carácter impreciso, acentúan la inverosimilitud de los cuentos. Empero, en todos ellos, uno de los asuntos que mejor revela la atípica forma de representación de lo real se halla en la actitud extravagante de los personajes.

b) La inverosimilitud sintáctica de Cuentos del día y de la noche

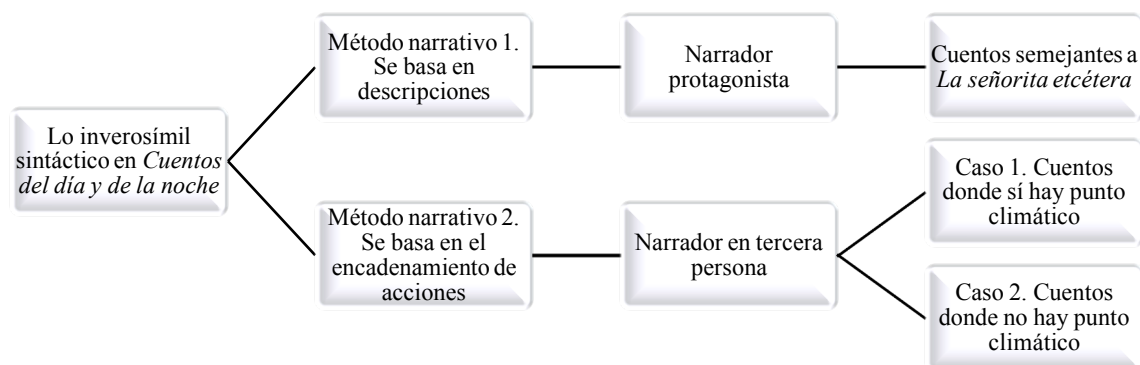
En otro orden de ideas, en cuanto a la inverosimilitud sintáctica dentro de la obra que nos ocupa, se puede afirmar que ésta se vuelve más evidente que la inverosimilitud semántica. Esto sucede a causa de que el desarrollo de los relatos que conforman *Cuentos del día y de la noche* se fundamenta en dos métodos narrativos que logran un efecto contrario a la causalidad o derivabilidad.

Las páginas que siguen, entonces, se tratan del análisis de ambos métodos. En resumen, el primero de ellos se basa en descripciones meticolosas, donde las acciones sin teleología por parte de los personajes vuelve evidente la ausencia del desarrollo de un conflicto o evento. Hay que mencionar que, por lo común, los cuentos que comparten este método narrativo están dirigidos por un narrador cuya voz coincide con la del protagonista⁴³. El segundo método está empleado en un grupo de cuentos donde hay un narrador en tercera persona. En ellos, aunque los sucesos aludidos se distinguen

⁴³ Recuérdese que, según indiqué antes, hay cuentos que comienzan con un narrador en tercera persona, pero en seguida ceden su palabra al protagonista (*vid.*: notas 27 y 28).

por disparatados, incoherentes e ilógicos, existe y se comprende la trama. No obstante, si bien sí se narra una concatenación de acciones, en tal desarrollo no siempre se presenta algún punto culminante, por lo que el final del relato en ocasiones no redondea la situación presentada, como tendré oportunidad de mostrar.

A continuación presento un esquema que clasifica los dos métodos narrativos que aparecen en *Cuentos del día y de la noche*, mismo que explicaré en las páginas siguientes:



Así, pues, con respecto al grupo de cuentos que se cimienta en el primer método, resulta necesario destacar que éstos son los más parecidos a *La señorita etcétera* y tienen dos particularidades. Por una parte, en esencia, los personajes de esos cuentos se definen por no emprender acciones que desencadenan otras. Por otra, el narrador-protagonista describe minuciosamente su encuentro con una mujer, el cual con frecuencia se acompaña de una conversación extravagante, mas esos momentos conforman el suceso fundamental del relato, tal como se observa en *La señorita etcétera*. En seguida mencionaré algunos ejemplos.

En “El sueño de una chiquilla”, Androsio (el protagonista) describe sus sensaciones al volver a un sitio por el que no pasaba desde hacía mucho tiempo. De pronto, cuando indeciso espera que abran una puerta que tocó, una niña se le acerca y lo mira. El resto del “cuento” se centra en la descripción que Androsio realiza de las apenas perceptibles acciones de la niña, de su singular aspecto y de cómo, con mucha lentitud, él se acerca a ella:

Por de pronto, permaneció suspensa en la sorpresa de mis ojos. Luego de algunos instantes, indecisa, caminé hacia atrás con la mirada fija en la mía; y se alejó en seguida, súbita, como si tratando, no me hubiera reconocido.

Inmediatamente, despacio, se alejó aún más y luego se cubrió los ojos con las manos, para sentirse aún más lejos y como si –sin tratarlo– me hubiera reconocido.

La contemplé, inmóvil, sin dar un paso en pro o en contra de su presencia. No estaba seguro de reconocerla. Tampoco estaba seguro de que ella [*sic*] no me conocía (p. 34).

“El sueño de una chiquilla” se basa en descripciones del tipo anterior, centradas en los apenas perceptibles movimientos de los personajes, sin embargo, el discurso descriptivo no lleva a ninguna parte. De hecho, ese cuento finaliza con la extraña huida de la niña y el aparente reconocimiento de Androsio: “Entonces, ya cerca de su presencia, ella levantó una de sus manos y me señaló con los dedos pulgar y meñique, diciendo: — Ah... Ya te conocí... Qué feo viejo... Y desapareció por entre la puerta, sin abrirla y sin cerrarla” (p. 38). En resumen, en estos relatos se prioriza la descripción imprecisa de un solo observador (el narrador-protagonista) cuya finalidad consiste únicamente en mostrar los pensamientos o sentimientos que experimenta.

En contraposición, en el otro grupo de cuentos (donde se emplea el segundo método que señalé en el esquema) sí puede reconstruirse el desarrollo de cierta situación planteada, pese a que sobresale el carácter extraño de los hechos. Empero, ese tipo de

cuentos presenta dos casos: en uno, hay un punto climático en la historia; en otro, no, por lo que en ese caso el final parece truncar la narración de los eventos.

Es decir, en el primer caso, la historia narrada está más redondeada a causa de que hay un conflicto que debe resolverse y, por tanto, se puede identificar el inicio, el desarrollo y la conclusión del evento referido. Por ejemplo, en “El hormiguero” se cuenta la historia de un hombre que desea trabajar como leñador además de llevar las cuentas de una hacienda. Lo primero que llama la atención consiste en que, de manera inusitada, parece como si en el mundo ficcional al que pertenece, trabajar menos le valiera mayor aprecio: “Cuando el padre de Juan no trabajaba, entonces, los vecinos de la ranchería tuvieron en gran estimación a la familia de Juan” (p. 187), indica el narrador. La idea de que el hombre desee laborar más desagrada a su patrona, dado que el trabajo duro no le parece apropiado para él de acuerdo con lo que ella misma menciona: “Un hombre de tu talla... trabajar, como los demás... No. Imposible” (p. 188).

Pese a ello, el hombre trabaja e incluso incorpora a sus hijos a las labores: “Cuando Juan cumplió 9 años acompañó a su padre y ambos ganaban su vida y la de su hermana, de leñadores” (p. 188). En consecuencia, su patrona le impone una serie de castigos que, de manera progresiva, se vuelven peores. El hombre muere sin que se explique por qué o cuándo; la cuestión es que su hijo, Juan, continúa con la labor de su progenitor, quien a causa de los trabajos forzados que le mandaba la hacendada, había generado una deuda exorbitante e irracional con ella. Un día, en la cúspide de los maltratos, ésta lo envía a cortar los troncos de todos los árboles del bosque con el fin de convertirlos en leña. Cuando Juan acepta su derrota al notar que no podrá llevar a cabo la actividad por sí solo, se percató de que una hormiga intenta mover una carga enorme para ella. El resto del cuento consiste en la descripción de cómo las hormigas se reúnen

poco a poco para cortar la leña de todo el bosque y, al final, cómo también destruyen la casa de la patrona. Todo lo que he indicado hasta aquí sobre “El hormiguero” sirve para mostrar que, aunque se trata de una historia extraña, la trama puede identificarse con facilidad. En otras palabras, una serie de circunstancias primarias (el deseo de Juan de trabajar más) desencadena eventos (las órdenes iracundas de la patrona) que tienen consecuencias (la rendición de Juan hijo, atendida por las hormigas).

Con base en las palabras con las que el narrador concluye el cuento que nos ocupa, podría decirse que, aunque no se explicita, hay una enorme probabilidad de que el problema de Juan se resuelva con ayuda del hormiguero: “Juan vislumbró a lo lejos la antigua selva que se iba convirtiendo en un desierto preciso y limitado, invadida por la corriente de arenales; y recorrió las ruinas del dominio de la Patrona, bajo cuyas soledades se levantaba el nuevo mundo de las hormigas” (p. 193). Esto sugiere que los diminutos insectos arrasaron, no sólo con el bosque, sino también con los terrenos de la patrona. En particular, el hecho de que se aluda a “el nuevo mundo de las hormigas”, sugiere que de ahí en adelante ellas gobiernan, ya no la patrona. Dicho así, “El hormiguero” formaría parte de los pocos relatos de *Cuentos del día y de la noche* que cuentan con el desarrollo de una situación más acabada, a diferencia de los cuentos que, en el mismo libro, se parecen a *La señorita etcétera*.

Sin embargo, no por ello podría considerarse que el “El hormiguero” (y los demás relatos de *Cuentos del día y de la noche* con estructura semejante a él) cuenta con una estructura verosímil en términos de Kristeva, pues lo impiden otras herramientas narrativas, principalmente, la actitud y proceder extraño o inhabitual de los personajes. Nótese que en el ejemplo que he citado, en principio resulta raro que Juan padre se empeñe en trabajar más dado que, por una parte, cuenta con lo necesario para vivir (“Mientras el padre de Juan pudo llevar y traer esa vida en la Hacienda [...] no

faltó nunca el haber de la choza: una ración de frijol, otra de maíz, otra de café; una escudilla de azúcar, el agua clara del río y una botella de comiteco; el tiempo estricto para comer y la siesta reglamentaria”) (p. 187) y, por otra, al trabajar sin consentimiento de la patrona, comienzan sus problemas económicos: “La familia de Juan comenzó a carecer de lo indispensable. Muy pronto tuvieron que solicitar el crédito que la patrona concedía a todos los peones, en la Tienda de Raya, a cambio de su trabajo” (p. 189). Pero más raro aún es el retrato de Juan hijo en el momento en que lo envían al bosque a cortar los árboles, pues se queda ahí por mucho tiempo, antes de que lleguen las hormigas. “Allá permaneció un tiempo sin estaciones, sin lunas, sin estrellas. En ese lapso oscuro y lleno de soledad, creció y se endureció su cuerpo” (p. 191), indica el narrador. En síntesis, resulta lícito indicar que aunque ciertos relatos de *Cuentos del día y de la noche* cuentan con una unidad de acción, ésta no resulta suficiente para crear una representación de la realidad.

En el segundo caso, aunque los cuentos presentan la derivabilidad de una situación, no hay suceso culminante que determine el destino del protagonista, de manera que el cierre del cuento no se justifica con claridad. Este tipo de cuentos está dirigido por una voz en tercera persona que observa una situación en apariencia ya sucedida; empero, ésta no parece la más relevante o decisiva de la vida del personaje principal, sino un evento sin momentos cruciales.

Así sucede en “Juego de vida, juego de amor”, cuento del que ya antes he resaltado su inverosimilitud semántica. En él, debido a que se va reconstruyendo la historia de Catalina de Erauso con base en la oficial, el final resulta inesperado porque no concluye con la última de las aventuras de la protagonista. De hecho, el cuento termina porque Catalina asesina sin querer “al caballero médico que le salvara la vida, en el lance más peligroso de sus aventuras” (p. 107), sin embargo, a partir de lo último

que refiere el narrador, se puede inferir que las hazañas de la protagonista continúan: “Catalina montó en su caballo y se perdió por el camino, de retorno al sendero, en su juego de vida que era un juego de amor...” (p. 107). Así, el modo en el que cierra el relato en realidad no da por concluidas las aventuras de Catalina, antes bien, sugiere que lo que se ha presentado constituye sólo una parte de su vida.

En conclusión, la inverosimilitud sintáctica de *Cuentos del día y de la noche* se presenta en dos modalidades correspondientes a los dos modelos de cuento que, implícitamente, propone la obra. Uno tiene la virtud de prescindir de unidad de acción pues lo que llevan a cabo los personajes carece de teleología; asimismo, la narración se sustenta sobre descripciones subjetivas, proporcionadas por un narrador-protagonista. En tal caso, la inverosimilitud sintáctica se acentúa, puesto que como los personajes no emprenden acciones trascendentales, no hay efecto de derivabilidad. Incluso cada uno de estos cuentos tiene aspecto de un cuadro estático; a la vez, provoca la “independización de los detalles” uno de los peligros de la descripción que, según Georg Lukács, Friedrich Hebbel observa:

Con la pérdida de la verdadera cultura de la narración, los detalles ya no son vehículo de elementos concretos de la acción. Adquieren un significado independiente de la acción y del destino de los individuos actuantes. Con esto, sin embargo, se pierde toda conexión artística con el todo de la composición. La falsa presencia de la descripción se manifiesta en una atomización de la obra literaria en elementos independientes, en una desintegración de la composición⁴⁴.

Ese método narrativo empleado en *Cuentos del día y de la noche* proviene del estilo que Arqueles Vela cultivó en el estridentismo, en concreto, en *La señorita etcétera*, donde las abundantes descripciones dispersan las acciones de los personajes a tal punto que se

⁴⁴ Georg Lukács, “¿Narrar o describir?”, *Problemas del realismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 192.

desdibuja lo esencial –el encadenamiento de acciones de la vida de los personajes– y, en su lugar, prioriza lo accesorio o lo que no corresponde con el desarrollo de un conflicto.

El otro tipo de cuento que se percibe en la obra que nos ocupa sí desarrolla una situación planteada por el narrador. Por esta razón, en comparación con los anteriores, estos cuentos resultan más verosímiles, pues en ellos una acción sucede a la otra, es decir, se narra el desenvolvimiento de un evento o conflicto. Empero, debido a que a veces no hay un punto climático en el desarrollo de esa historia y, sobre todo, debido a la extravagancia de los personajes, tal verosimilitud se anula.

De cualquier forma, la virtud de aquellos que Arqueles Vela denomina como “cuentos” consiste en que no se parecen a la mayoría de producciones del género cuentístico que se publicaban en México en las primeras décadas del siglo XX, a causa de la presencia de los rasgos ya mencionados que acentúan la inverosimilitud semántica y sintáctica. En la presente investigación estimo que ambas propuestas de lo que según Vela puede considerarse como un cuento, conforman síntomas de su indecisión en cuanto al mejor método para reflejar la realidad.

Uno de los principales efectos de dicha indecisión estriba en poner en crisis el membrete del género en que se enmarca la obra que nos ocupa. Aunque el título se vuelve determinante desde que anticipa al lector que reúne un conjunto de narraciones independientes, éstas, por su inhabitual contenido y forma, desafían la idea que se tiene sobre la apariencia de un volumen de cuentos tradicional.

Para finalizar el análisis de *Cuentos del día y de la noche*, resta recordar que en el capítulo pasado mostré que el escritor guatemalteco consideraba que el cuento mexicano de la primera mitad del siglo XX presentaba una estructura fragmentaria, puesto que el convulso entorno social propiciaba ese tipo de expresiones artísticas. Sin

embargo, de acuerdo con lo que recién he explicado, existen dos nociones dispares sobre lo que el autor comprende como *cuento*.

Quisiera insistir en que una de ellas, al reaprovechar los procedimientos utilizados en la novela estridentista, apunta a la importancia de la descripción minuciosa de sensaciones y recuerdos, en general, a través de un narrador personaje. Por eso, podría aseverarse que, según su autor, el grupo de relatos parecidos en su carácter fragmentario a *La señorita etcétera* correspondía –al menos en su estructura– con las agitaciones sociales del México de ese periodo.

En la otra noción de cuento, la atención de una voz en tercera persona se centra en narrar uno o algunos sucesos específicos de la vida del protagonista, como lo haría un narrador que pretende presentar un discurso objetivo. En sentido estricto, la estructura de estos cuentos no es fragmentaria, pero si se considera que con frecuencia, la situación narrada no determina el destino de los personajes implicados, entonces tal especie de cuento tiene el aspecto de un fragmento de la vida de esos personajes; un fragmento que no es ni el más importante, ni el más decisivo de su vida.

Sin duda, ninguna de las dos técnicas narrativas se apega a los procedimientos tradicionales: mientras unos cuentos se privan del sistema de causas/consecuencias, en otros la historia está basada en una situación banal. Pero, sobre todo, unos cuentos se enfocan en el “interior” de los personajes, mientras en otros, el narrador habla de un evento objetivo o, si se quiere, ajeno a él.

Por todo esto, desde mi perspectiva, *Cuentos del día y de la noche* presenta la etapa previa del cambio estético ocurrido en *La volanda*, dado que resulta patente la dubitación del escritor en cuanto a qué y cómo contar algo: si sólo exponer la intimidad del personaje protagonista o, por el contrario, referir el desarrollo de un suceso –aunque insustancial– mediante un narrador ajeno a la historia contada. En otras palabras, en

dicho libro, Arqueles Vela fluctúa entre continuar con el estilo estridentista o inclinarse hacia uno más realista, lo que, a su vez, evidencia su vacilación con respecto a cómo dar cuenta inmejorable de la realidad social.

III. *La volanda*: una novela entre lo verosímil y lo inverosímil

En el año 1956 Arqueles Vela publicó una de las novelas más extrañas de la literatura mexicana del siglo pasado: *La volanda*. En contraposición a *La señorita etcétera*, *La volanda* se distingue, primero, por su gran extensión (de 272 páginas), la vasta variedad de personajes de distinta índole que incorpora, así como por la amplia diversidad de sitios urbanos y rurales donde se desarrollan los hechos. La obra se distribuye en seis libros (“Libro primero”, “Libro segundo”, etcétera), cuyo contenido, a la vez, se separara en capítulos (I, II, III, etcétera¹).

Pero, amén de sus enormes dimensiones, aquello que distingue a dicha novela dentro de la obra narrativa de Vela es la tensión entre el tema de *lo mexicano* y el modo experimental en que se presenta. Como me dispongo a explicar en este capítulo, en dicha obra se vislumbra con mayor profusión la indecisión del autor con respecto a la cuestión de cómo reflejar la realidad en una obra literaria, pues igual que en *Cuentos del día y de la noche* coexisten elementos propios de dos estilos distintos, el experimental y el realista. Sin embargo, aunque en *La volanda* ya se aprecia la predilección del autor por elementos distintivos de la escuela realista, éstos se ven afectados por el distintivo e inusitado método narrativo de Vela. En otras palabras, la novela que me dispongo a analizar se convierte en una obra única en la narrativa mexicana a causa de la confluencia de componentes distintivos de dos estilos opuestos, el realista decimonónico y el experimental; componentes que, cabe remarcar, por su misma naturaleza, nunca logran acoplarse.

¹ Los libros más extensos son el cuarto y el quinto, que tienen XVII y XVIII capítulos, respectivamente.

Para abreviar, en *La volanda* se presenta un fenómeno que comienza a fraguarse en *Cuentos del día y de la noche*, pero que se vuelve eminente, problemático y consistente en la ya mencionada novela: pese a que en ella existen abundantes referencias que buscan dar un efecto de realidad a la obra, hay elementos que le impiden alcanzarlo. Es decir, *La volanda* cuenta con todos los componentes referenciales que podrían hacerla pasar por una novela realista inspirada en la realidad tangible del autor, tales como un narrador en tercera persona –cuya visión en seguida da la impresión de asistir a un relato objetivo–, alusiones tanto a una época concreta como a un lugar preciso (México durante la primera mitad del siglo XX) e incluso personajes que la historia política de México considera fundamentales a causa de que estuvieron involucrados en cuatro enfrentamientos armados de suma trascendencia: la Decena Trágica, la expedición punitiva, el movimiento agrarista y la guerra cristera. Empero, la misma obra contiene algunos procedimientos creativos propios del estilo experimental que Vela cultivó en el estridentismo, entre los que destacan la ausencia de unidad de acción y la fragmentariedad del relato. En suma, gracias a las marcas referenciales la obra aparenta un efecto de realidad, pero el hecho de que los personajes carezcan de acciones con teleología, provoca que tal efecto se desvanezca.

Para decirlo de otro modo, considero que el discurso del narrador de *La volanda* posee diversos recursos que pretenden diluir la característica inverosimilitud de las narraciones previas de Vela; elementos del estilo realista que conforman el tema de *lo mexicano* en la novela, que se presentan de un modo mucho más acentuado que en obras anteriores escritas por el mismo autor y que, sin embargo, no consiguen un efecto de realidad. A tales elementos los llamo *marcas referenciales*, pues constituyen alusiones a una época y lugar exactos: las primeras décadas del siglo pasado en México. Así, en *La volanda*, las marcas referenciales dentro de la estructura narrativa

experimental que señalan lo verosímil semántico de la obra, discrepan con los elementos que denotan la inverosimilitud sintáctica de la obra (la fragmentariedad y la ausencia de unidad de acción), por lo que crean una obra híbrida, entre lo verosímil y lo inverosímil. Por tales razones, en las páginas que siguen primero me concentraré en aquellos elementos que suscitan un efecto de realidad en la novela y, después, en la extraña –o experimental– manera en que se presentan.

Sin embargo, previamente quisiera detenerme en tres notas periodísticas dedicadas a *La volanda* y, luego, en una entrevista realizada a Lénica Puyhol –esposa de Vela– pues, por un lado, estos testimonios ponen de relieve el carácter inusual de la novela y la confusión que produce su lectura –en mi opinión, derivada de la confluencia de dos estilos narrativos contrarios en la misma obra– y, por otro, constituyen una de las pocas fuentes críticas sobre dicha obra.

En la primera nota que expondré², María Elvira Bermúdez comienza con la observación de que la novela en cuestión carece de unidad de acción:

De acuerdo con una definición tradicionalista de la novela, que esperaba de ésta la exposición clara de un asunto, su desarrollo lógico y su desenlace adecuado, “La Volanda” no sería una novela. Porque carece de un asunto propiamente dicho; es decir, de un argumento diáfano que aparezca ante nuestros ojos con posibilidades precisas, que se vaya complicando con circunstancias variadas, y que se resuelva al final, proporcionándonos descanso y también satisfacción completos.

Como puede observarse en las líneas anteriores, Bermúdez no considera a *La volanda* como una novela porque ésta no tiene un efecto de causalidad: no hay un hilo conductor que atraviese toda la obra, ni un conflicto que se resuelva en el transcurso de la diégesis. En seguida, Bermúdez observa: “En ‘La Volanda’ no hay, de plano, unidad de tiempo, de espacio ni de acción”, lo cual contrasta con el hecho de que, como mostraré en

² María Elvira Bermúdez, “Notas de libros”, *El Nacional*, 13 de mayo de 1956, p. 32.

seguida, en la misma nota periodística se da a entender que en la novela analizada hay referencias enrarecidas sobre la realidad concreta mexicana.

Debido a que en *La volanda* hay alusiones explícitas a México, en el resto de la nota periodística puede distinguirse que Bermúdez correlaciona el contenido de la novela con la realidad tangible. Seguramente, a partir de las menciones a las luchas armadas recién acaecidas en el país que aparecen en la novela, Bermúdez indica, por ejemplo, que “los primeros capítulos son futuristas; los últimos, históricos”. Menciona en su nota, además, que en *La volanda* “la ciudad de México, el norte, el centro y el sur de la República, son escenarios sucesivos de hechos reales o imaginados indistintamente”. Llama la atención que María Elvira Bermúdez realice una distinción entre hechos reales e imaginados: a mi parecer, ella percibe en la novela algo de la realidad, entremezclado con sucesos ficticios. Por último, queda destacar que en la misma nota periodística se indica que “en ‘La volanda’ se verifican múltiples sugerencias, terribles descubrimientos y sólidos alegatos de nuestro México (la ciudad y el país)”, es decir, que en *La volanda* sí pueden hallarse cuestiones que refieren a la realidad política mexicana.

La segunda nota periodística que deseo rescatar³ en esencia apunta a lo que la anterior, pues su autor, Rafael Solana, resalta el hecho de que la novela “carece re [*sic*] unidad de estilo”. Además, indica que “la lectura de ‘La volanda’ tiene la virtud de despertar nuestros recuerdos y nuestras emociones”, por lo que se sugiere que en la obra sí se pueden encontrar menciones o elementos que sugieren la presencia de cuestiones comunes a la sociedad mexicana de la época. Asimismo, Solana juzga que *La volanda* “dista muchísimo de ser en realidad una novela”, prueba de que la misma obra se

³ Rafael Solana, “Notas de libros”, *Jueves de Excelsior*, 16 de agosto de 1956, p. 33.

contraponen a la concepción que el lector común tiene del aspecto de una perteneciente al género novelístico.

La tercera nota periodística que expondré, escrita por Rubén Salazar Mallén⁴, también se destaca, uno, por enfatizar que *La volanda* no tiene una apariencia estructural semejante a la de otras novelas contemporáneas y, dos, por indicar que en ella pueden vislumbrarse cierta representación de la realidad. Con respecto a lo primero, Mallén indica que “la sucesión de cuadros y escenas no llega a constituir una novela, porque no corre a través de ellos el hilo de una continuidad, de una trama, de una acción coherente”. En cuanto a lo segundo, el autor apunta que en *La volanda* “los materiales que utilizó Arqueles Vela son mexicanos, muy mexicanos, y dejan la impresión cabal de no poder ser de otra parte. Arqueles Vela caracterizó pedazos de México, del México dolorido y sórdido, de los bajos fondos y de las bajas pasiones”. Incluso, Salazar Mallén señala que Vela “consigue al fin la imagen de la Ciudad de México, una imagen que suma a la fidelidad de la reproducción un tono de extrañeza, de exotismo, de irrealidad”. En otras palabras, el autor de la nota propone que, en efecto, hay un enrarecimiento en el modo en que se presentan las situaciones contenidas en *La volanda*, no obstante, pueden identificarse elementos que remiten a la sociedad mexicana, aunque los caracteriza su carácter inusitado.

Por último, deseo mencionar cierta entrevista realizada a Lénica Puyhol⁵. Dado que en ella se hace un recuento de las obras del escritor guatemalteco y de su labor docente, hay muy pocos juicios sobre obras específicas del autor aludido. Sin embargo, resulta importante que su compañera de vida mencione que Vela fue un “novelista de vanguardia, con temas extraídos de la realidad social-popular”, pues este juicio en

⁴ Rubén Salazar Mallén, “Un alarde de originalidad”, *Mañana*, 26 de enero de 1957, p. 66.

⁵ Federico Zelaya, “Arqueles Vela. Cumbre del estridentismo en el corazón de Lénica Puyhol”, *El Nacional*, 21 de diciembre de 1986, pp. 52-53.

particular concentra la tensión que alberga la narrativa de nuestro autor: se trata de un escritor cuyo tema –sobre todo, en *La volanda*– apunta a lo referencial y verosímil, pero con un estilo experimental o, como bien indica Puyhol, vanguardista.

En síntesis, con base en las notas periodísticas que he traído a colación se puede afirmar que los primeros lectores de *La volanda* identifican un alto contenido referencial en la novela, el cual se enrarece fundamentalmente a causa de la fragmentariedad de la obra. Como intentaré mostrar en este capítulo, la cualidad de dicha novela justo se encuentra en esa imposibilidad de identificarla como una obra tradicional, pese a que su contenido aluda a cuestiones de la realidad concreta.

Antes de pasar al análisis, quisiera advertir dos cosas. Una: la división entre verosímil e inverosímil semántico y sintáctico que propongo en el siguiente análisis de *La volanda* no se presenta de una manera tan sencilla como parece; a decir verdad, sólo se trata de una categorización que sirve para emprender el estudio del fenómeno tan complejo que entraña dicha obra. De hecho, la virtud de dicha novela radica en que lo verosímil semántico y lo inverosímil sintáctico se cruzan, según intentaré mostrar en las siguientes páginas.

Dos: aunque al principio parezca, *La volanda* no sólo se reduce a las marcas referenciales que me interesa estudiar en este trabajo, sino que comprende un vasto número de situaciones donde se involucran numerosos personajes y sitios que no constituyen mi objeto de estudio principal.

Para dimensionar esto último, conviene sintetizar los temas que se observan en la novela. En el “Libro primero”, “Libro segundo”, “Libro tercero” y los primeros tres capítulos del “Libro cuarto”, el narrador se enfoca en historias de la vida cotidiana de mendigos, pepenadores, escribientes, policías, estafadores, prostitutas y un sinnúmero de individuos marginales de la sociedad. A partir del capítulo cuarto del “Libro cuarto” se

relatan hechos relacionados con la Decena Trágica, es decir, a partir de ahí comienzan a aparecer referencias a sucesos históricos. En el “Libro quinto” se cuentan hechos relacionados con Francisco Villa y Emiliano Zapata y en el “Libro sexto”, lo correspondiente con la guerra cristera. Es imprescindible destacar que el narrador casi siempre focaliza su atención en los personajes que no tienen trascendencia histórica, o sea, no en los más reconocidos en los anales políticos mexicanos, sino en actores colaterales⁶. El ejemplo más claro de esto se halla en el “Libro sexto”, donde el ambiente de fondo tiene que ver con la guerra cristera, pero se observa a grupos de personas –la mayoría, indiferenciadas– dirigidos por eclesiásticos a veces inspirados en figuras reales⁷ y, en la mayoría de los casos, dirigidos por personajes ficticios.

La cuestión es que justo aquello que refiere explícitamente a la realidad me interesa porque nunca antes en la narrativa de Arqueles Vela se había presentado con tanta profusión como en *La volanda*. Los cuentos y novelas precedentes de Vela casi siempre huyen de las alusiones a la lógica real⁸, todo lo descrito puede considerarse vago o ambiguo y, además, la atemporalidad se vuelve una característica perpetua. En pocas palabras, en la novela que nos ocupa se ubica una transformación relevante en la producción artística del escritor guatemalteco, pues se trata de la primera vez que su narrativa se acerca a la referencialidad de un modo acentuado, aunque no se convierte en un retrato apropiado de la realidad, pese a los deseos de su autor.

⁶ A excepción del personaje llamado Emiliano Zapata, aunque eso lo describiré en su momento.

⁷ Como el caso de un tal Navarro Origel, mencionado en la página 237 de *La volanda*, quien con gran probabilidad corresponde a Luis Navarro Origel, mismo que, en la guerra cristera, fue “jefe de un temprano levantamiento en Pénjamo, Guanajuato” (Enrique Guerra Manzo, “Guerra cristera y orden público en Coalcomán, Michoacán (1927-1932)”, *Historia mexicana*, vol. 51, no. 2, 2001, p. 331).

⁸ Salvo, como he indicado, en el grupo de relatos que en *Cuentos del día y de la noche* no se parecen a *La señorita etcétera*.

1. LAS MARCAS REFERENCIALES QUE SEÑALAN LO VEROSÍMIL SEMÁNTICO EN *LA VOLANDA*

Resulta lícito señalar que el primer indicio de inclinación hacia el estilo realista en la novela que nos ocupa se halla en el narrador, quien relata en tercera persona. Considero que un narrador de ese tipo remite en seguida al del discurso del realismo decimonónico, el cual se identifica por una mirada que parece observar desde una perspectiva que le permite ver el conjunto y, por ende, poder describir la totalidad. Su presencia en un relato supone que se busca una imagen verdadera de algo o, cuando menos, simula ubicar al lector frente a una exposición objetiva de los hechos, pues debido a su carácter extradiegético, este tipo de narrador aparenta imparcialidad. En una novela realista, su papel resulta medular porque su labor como organizador y presentador de la información crea una imagen que el canon literario ha identificado como *real*. Empero, la sola presencia de un narrador en tercera persona no siempre garantiza que esto se logre y la muestra de ello se encuentra en la obra que nos ocupa.

El narrador de *La volanda* posee la particularidad de propiciar el efecto de realidad y anularlo al mismo tiempo. Para acentuar el carácter aparentemente verosímil de la obra, menciona fechas, lugares y personas que aluden a cuatro enfrentamientos armados de suma importancia en el discurso histórico mexicano real, a saber, la Decena Trágica, la expedición punitiva, el movimiento agrarista y la guerra cristera. Todas estas referencias –que analizaré en un momento– tienen una carga simbólica crucial en la novela, porque la vinculan con el discurso semejante al real.

a) Las menciones sobre el tiempo aluden a un pasado preciso, pero incoherente

Una de las primeras cuestiones que sobresalen en *La volanda* cuando se está familiarizado con la narrativa de Arqueles Vela son las frecuentes menciones sobre el

tiempo, las cuales anclan la narración a una época concreta: las primeras décadas del siglo XX. En relación con el aspecto temporal de esta novela se pueden observar dos cuestiones insoslayables. Primero, todo se conoce con base en la visión de una voz que al inicio duda en privilegiar la narración en pasado; segundo, ese pasado no tiene un orden cronológico que concuerda con el de los eventos históricos reales.

En cuanto a lo primero, aunque en las páginas iniciales de *La volanda* se vislumbra un ligero desacuerdo entre narrar lo presente o lo pretérito, de manera gradual, la voz narrativa se inclina a contar lo que ya pasó. Esto se manifiesta en un pequeño pasaje en el que se describe la ciudad:

En tiempos pasados, las calles pasaban como callejones sin salida, perdiendo a los transeúntes o transformándolos en apariciones.

En los tiempos que apenas estaban pasando, las calles eran calzadas y bulevares, y los transeúntes podían ir y volver, sin poner en peligro su casa.

En los tiempos actuales que corrían a grandes brechas, las calles se iban haciendo cada vez más anchas, a medida que rebanaban a los edificios en cortantes tajadas uniformes, a la manera del pan de caja.

La ciudad se fue transformando en un muestrario de cubos superpuestos, al modo de los juegos infantiles, tambaleantes y caprichosos, hechos para desbaratarlos (pp. 6-7).

En la cita, la voz narrativa se concentra en el aspecto de las calles durante los tiempos “pasados”, los que “apenas estaban pasando” y los “actuales”, aunque en el fondo, estos últimos también parecen aludir a lo que ya sucedió, pues en seguida se entiende que ya ha terminado la modificación de la urbe, la cual se convierte en “un muestrario de cubos superpuestos”. A partir de lo que he citado, el narrador ya sólo detalla el aspecto de una ciudad lejana en el tiempo. En líneas posteriores menciona, por citar unos ejemplos: “las aguas secanas [*sic*] se enfurecían y descargaban sus torrentes”, “los edificios cabeceaban”, “algunas casas [...] se reclinaban”, “la ciudad [...] se desperezaba” (pp. 7-

8), etcétera. Así, de ahí en adelante todo lo que el narrador refiere son sucesos que, desde su perspectiva, ya han ocurrido.

Resulta significativo que la titubeante descripción de la ciudad, citada arriba, se encuentre en el comienzo de la novela. Ésta sugiere que tal vez al inicio Vela experimentó cierto grado de vacilación respecto a cómo reflejar lo real: si a través de acontecimientos del momento o de los sucedidos antes. El hecho de que después de esas primeras páginas la narración se concentre en situaciones no sólo remotas, sino algunas correspondientes con hechos históricos reales, sugiere que el autor se propuso analizar en su obra creativa los eventos acaecidos en México, a partir de un matiz realista.

En la obra que nos ocupa, la información temporal se acentúa, con lo cual se le certifica al lector que las situaciones en torno a ella están basadas en hechos verídicos. Con frecuencia, en la novela se observan datos como los siguientes: “La noche del sábado 8 de febrero” (p. 146)⁹; “Eran como las diez de la mañana del día 11 de febrero” (p. 150)¹⁰; “Era el 7 de marzo del 16” (p. 188)¹¹; “Era el 12 de septiembre de 1909” (p. 215)¹²; “Finalizaba el año de 1910” (p. 220)¹³ o “Eran como las once de la noche del 18 de septiembre del año de la revuelta cristera” (p. 247). Aunque a veces erróneas, como en el caso del asalto a Columbus, las fechas muestran que el narrador reconstruye un mundo circunscrito por datos que buscan la verosimilitud, lo mismo que evitan que el lector cuestione la naturaleza del momento en que se desarrolla la novela.

⁹ Se trata de lo que la historia mexicana identifica como la víspera del inicio de la Decena Trágica.

¹⁰ Con base en lo que luego se narra, se puede asegurar que tal fecha también alude a la Decena Trágica.

¹¹ Por lo que se narra después se deduce que, aunque incorrecta, tal fecha en *La volanda* refiere a la expedición punitiva, evento que ocurrió en el año 1916, conforme a la historia mexicana. De acuerdo con lo señalado por Juan Bautista Vargas Arreola: “El asalto [de Villa en Columbus] fue el 8 de marzo de 1916, entre la noche del ocho y la mañana del nueve”. (*A sangre y fuego con Pancho Villa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 318).

¹² Los acontecimientos alrededor de esta fecha en *La volanda* recrean las posibles situaciones que propiciaron el levantamiento en armas de Emiliano Zapata.

¹³ También alude a circunstancias que consolidaron el movimiento encabezado por Zapata.

Cabe mencionar que el narrador de *La volanda* sólo menciona fechas cuando narra situaciones que recrean hechos históricos reales, no así cuando se trata de situaciones enfocadas en lo que le sucede a personajes marginales de la sociedad en situaciones banales. Como señalé, la mayoría de fechas que aparecen en la novela sí coincide con las de eventos políticos que, efectivamente, sucedieron en México. Sin embargo, si se comparan con la lógica real, los sucesos históricos aludidos en *La volanda* aparecen no sólo entrecortados, sino también con algunas alteraciones cronológicas. En otras palabras, si en el análisis de *La volanda* se atiende sólo a las situaciones inspiradas en enfrentamientos armados acaecidos en México, se observa que éstas prescinden de estricto ordenamiento temporal.

De tal manera, en *La volanda*, de los capítulos VII-XVII del “Libro cuarto” se cuenta lo que está relacionado con la Decena Trágica (que de acuerdo con datos verificables, ocurrió durante el año 1913 en México). En seguida, del capítulo I-VI del “Libro quinto”, se cuentan ciertos hechos vinculados con la expedición punitiva (que, de acuerdo con datos históricos verificables, ocurrió entre 1916 y 1917). Hasta ahí se respeta el orden cronológico real, pero en los capítulos siguientes, del VII- XVIII del “Libro quinto” se alude a la infancia de Emiliano Zapata (quien, según datos históricos comprobables nació en 1879) y luego, al comienzo de su lucha, (que según la historia, se emprendió en el año 1909). Por último, en todo el “Libro sexto” se relatan los eventos en donde la guerra cristera (ocurrida entre 1926-1929, de acuerdo con la historia de México) permanece como escenario de fondo. El retroceso de la expedición punitiva al nacimiento de Zapata descubre un elemento esencial sobre la estructura *La volanda*: no quiere contarse una historia en orden cronológico, sino mostrar una serie de fragmentos que en conjunto den idea de los pormenores experimentados por los sujetos que participan en los conflictos referidos.

En suma, las marcas referenciales de tiempo que he mostrado, en conjunto con las siguientes, contribuyen a representar la realidad *La volanda*; sin embargo, al mismo tiempo su desorden cuestiona el método que sigue el autor para reflejar lo real.

b) Espacios específicos que limitan la narración a un sitio concreto

Así como las temporales, las marcas espaciales ubican a la novela en un momento y lugar precisos. Recuérdese cómo en *La señorita etcétera* y algunos relatos de *Cuentos del día y de la noche* semejantes a ella, la voz narrativa acentúa la descripción de los atributos psicológicos y ficcionales de su interior, además de que casi siempre evita determinar si donde se localizan los personajes puede relacionarse con un sitio real¹⁴. En contraste con ello, en la novela que ocupa el presente trabajo, hay bastante énfasis en lo que ocurre en el ambiente tangible; asimismo, se apunta con insistencia que todo sucede en distintos sitios de la República Mexicana.

Compárese, en concreto, la ya mencionada novela estridentista con *La volanda*: se reparará en que el narrador de la primera se detiene continuamente en lo que pasa en lo profundo de su pensamiento y que las referencias al exterior se caracterizan por su ambigüedad. Incluso, el comienzo del relato estridentista ilustra las imprecisiones que lo fundamentan, pues el narrador menciona: “Llegábamos a un pueblo vulgar y desconocido” (p. 5). Ese indeterminado comienzo encabeza una serie de indicios de

¹⁴ Empero, hay que recordar que *Cuentos del día y de la noche* incorpora tímidamente referencias de lugares existentes, sobre todo, mexicanos. No se olvide que en “El sueño de una chiquilla”, el narrador rememora el Edificio México (p. 31); en “La ilusión de una chiquilla”, una niña alude a los cuatro pegasos que “estaban plantados en las cuatro esquinas del zócalo” (p. 45); en “Una noche en el verano” la voz narrativa ubica su relato en “una noche madrileña” (p. 157); en “La muchacha de las multitudes” se mencionan “las montañas del Valle de México” (p. 201), etcétera. Esto contribuye a sustentar la hipótesis de que, durante la escritura de los cuentos de 1945, Vela transitaba por un cambio estético que consistía en poner atención a las circunstancias que lo rodeaban y plasmarlas en su narrativa.

que, en general, importa más ahondar en los sentimientos del protagonista que puntualizar lo acontecido en su exterior.

En cambio, en *La volanda* el ambiente psicológico se anula casi por completo, salvo por la interesante descripción del romance entre una mujer y un personaje llamado *chafirete*¹⁵. Dicha relación sentimental se describe a lo largo de los seis primeros y el último capítulo del “Libro cuarto”. Aunque la historia de esta pareja se fragmenta en dos, la mención del sobrenombre del personaje masculino en tales capítulos hace que se deduzca que se trata de los mismos personajes.

Resulta llamativo que en la novela en la que se centra este trabajo la alusión a un amorío conforme el ejemplo más sobresaliente de la intensa expresión de la subjetividad de los personajes, ya que la aparición de un singular par de enamorados recuerda la esencia de *La señorita etcétera* y la de algunos relatos de *Cuentos del día y de la noche*. Podría decirse que los procedimientos narrativos con los que el narrador de *La volanda* explica las relaciones amorosas constituyen vestigios del método narrativo experimental utilizado por Vela al inicio de su carrera literaria.

Elementos como la evidente trivialización de los enamorados, la constante búsqueda de uno por el otro, sus raros encuentros, las confidencias insólitas e incoherentes que intercambian (como la historia que el *chafirete* cuenta a la mujer en el capítulo V del “Libro cuarto”) la forma tan poco habitual mediante la que ella se comunica, la extraña percepción que él tiene de ella, o el que los personajes de la pareja carezcan de nombre propio y por tanto no estén individualizados –el apodo del personaje masculino, en realidad, no lo singulariza– recuerdan con insistencia varias narraciones previas del mismo autor. Por ejemplo, cuando el *chafirete* describe a su

¹⁵ De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española, *chafirete* es un término despectivo utilizado en México que equivale a chofer.

amada, lo hace casi con las mismas pautas que siguen otros personajes masculinos creados previamente por Arqueles Vela:

el color de sus cabellos: no se acordaba del color de sus cabellos, porque tenía tonalidades cambiantes, ya fuera de tarde o de noche; el color de sus ojos: no se acordaba del color de sus ojos, porque más que verlos se veía en ellos como en la luz del día; el color de su cuerpo: no se acordaba del color de su cuerpo porque siempre aparecía como una transparencia de su entretela; el color de sus vestidos: no se acordaba del color de su vestido porque lo llevaba siempre como un tamiz de su carne (pp. 140-141).

Compárese ahora con la siguiente imagen que la voz narrativa crea en el relato “De la noche a la mañana”, ubicado en *Cuentos del día y de la noche*:

La contemplaba efusiva y lejana, grácil e inmediata; flébil de sus gracias y graciosa de sus desgracias... Quería ser rubia y llevaba para acrecentar su transparencia, una luz encendida en el fondo de su vida, que la iluminaba como a una estancia a oscuras, el reflejo de esas linternas que esconden los malechores [*sic*] para ver en las tinieblas... Y quería ser morena y entonces entrecerraba los ojos para no iluminarse con la claridad de sus miradas.

—Acaso parece rubia... —Pensó Androsio. Y luego dijo:

—O acaso parece morena... A lo menos, lo parece. A lo más, así era a esa hora de los comienzos de la noche...

La recordaba vestida de negro, sentada en un rincón oscuro de una habitación, apenas clareada por los vestigios del día.

—O acaso la blancura de su cuerpo se ha ennegrecido en el recuerdo... —Reflexionó Androsio—. O acaso porque era rubia y quería ser morena se ocultaba en lo oscuro de su vida, para que nadie la viera, tal como era en el fondo...

O acaso porque así era en realidad, apenas lo parecía... al mostrarse tal como se mostraba en aquel momento: sola... en medio de la oscuridad; con un contenido de llanto en los ojos que nunca se desbordaba, humedecidos de lo que todavía no podía llorar; con una sonrisa desbordaba [*sic*] sin querer en los labios y un afán de irse de todas partes para no volver jamás... (pp. 63-64).

A través de estas citas se revela que, para el sujeto masculino, la mujer se define por sus imprecisiones, contradicciones o ambivalencias y, sobre todo, por las reacciones que provoca en quien las describe. En el primer caso, no puede reconstruirse el aspecto de la

mujer aludida, porque varía dependiendo de distintos factores y, en realidad, su amado no la recuerda; en el segundo, la figura femenina también se vuelve incierta a causa de la anormal percepción del hombre. En los dos ejemplos, destaca que el inventario se concentre en las mismas características femeninas: el cabello, los ojos y la figura corporal.

Así, únicamente en el ámbito amoroso *La volanda* muestra el tono vago y sentimental que identifica a múltiples personajes masculinos de las primeras narraciones escritas por Arqueles Vela. Salvo por este ejemplo, en la novela que nos ocupa casi no aparecen espacios privados o subjetivos del tipo de *La señorita etcétera*: en el resto, las referencias a sitios mexicanos auténticos se vuelven insoslayables.

Cada vez que el narrador cuenta algo relacionado con un evento histórico, manifiesta el lugar preciso en el que sucedió, acorde con la historia mexicana, además de la fecha, como ya he indicado. En cuanto a la Decena Trágica, por ejemplo, se señalan sitios del centro de la Ciudad de México, como la Alameda Central, Churubusco, calles como Donceles y Plateros o Palacio (se entiende que se trata del Palacio Nacional); cuando se habla de Francisco Villa, se mencionan las localidades de Columbus o Durango; cuando hay alusiones a la niñez de Emiliano Zapata, se lo ubica en el pueblo de Anenecuilco, etcétera.

Por poner un ejemplo, obsérvese el modo en que comienzan a referirse situaciones relacionadas con la Decena Trágica en *La volanda*:

La noche del sábado 8 de febrero, el silencio acumulado en tantos días de zozobra se fué [*sic*] esparciendo como una humareda densa, y se agolpó en rimeros en los alrededores de la Capital; luego de algún tiempo involucrado, se convirtió en polvaredas de caballería y montones de infantería, acantonadas en

la Ciudadela¹⁶ [*sic*], al escucharse una voz que surcaba los aires en todas direcciones (p. 146).

Tal como puede apreciarse a través de la cita, el narrador ubica temporal y espacialmente su relato, lo cual determina que, en ese caso, a partir de ahí todo lo que se narra se relaciona con la Decena Trágica. Pero no sólo la fecha y el sitio determinan esto, sino también la simbólica incorporación de personajes históricos. Por ejemplo, luego del pasaje que he citado, se hace alusión a tres de ellos (Gregorio Ruiz, Lauro Villar y Adolfo Bassó) quienes, conforme a la historia oficial mexicana, se involucraron en tales eventos:

Adelantándose a la columna de comando, el general rebelde Gregorio Ruiz se acercó al paso de su cabalgadura hasta la puerta central, y levantando el brazo de la espada, empuñándola entre un movimiento de mandobles, dijo su estribillo de guerra:

—¡Ríndete, Lauro Villar!

—¡Ríndete, Lauro Villar!

—¡Ríndete, Lauro Villar!

Al escuchar las palabras conminatorias, Bassó el Intendente, sin disparar su pistola desenfundada, lo desarmó, lo degradó, lo hizo prisionero y le quitó el nombre, llamándole *goyoris*, como le dice el pueblo desde entonces (p. 147).

Aunque en la novela al militar mexicano Adolfo Bassó, se le identifica sólo con un apellido, por lo que se narra en seguida se entiende que se trata del mismo que tuvo que ver con tal evento, según datos históricos verificables. Por ahora no quisiera ocuparme más de la función de los personajes históricos de *La volanda*, pues más adelante me detendré en su estudio exclusivo. Por ahora me interesa enfatizar que las marcas

¹⁶ En páginas siguientes esta palabra ya aparece bien escrita, se trata del edificio de la Ciudadela de la Ciudad de México.

referenciales circunscriben el relato y lo vinculan directamente con el relato verosímil de la historia de México.

Llama la atención el que la novela se sitúe en espacios geográficos específicos: esto, junto con los otros datos que aluden a eventos históricos, no permite ambivalencia al menos en lo que respecta al origen real de los hechos expuestos. Además, el que se muestren ámbitos urbanos y rurales (de los seis “libros” que la integran, los cuatro primeros están localizados en un ambiente citadino, mientras que los dos últimos se refieren al ambiente campestre) corresponde con lo indicado por Armando Pereira, quien afirma que en la década de 1955-1965

se consolida el paso de una cultura eminentemente rural, ligada a los problemas de la tierra y heredera de la gesta revolucionaria, a otra en la que predomina su carácter urbano y cosmopolita, mucho más acorde con la imagen de un México moderno que ya desde los años cuarentas, con Ávila Camacho y Miguel Alemán, venía fraguándose en los ámbitos económico y político¹⁷.

Por tales razones se puede apreciar que en *La volanda*, la pluralidad de espacios da el efecto de una visión totalizadora sobre lo ocurrido en el país durante las primeras décadas del siglo pasado.

Hasta aquí, las marcas referenciales de tiempo y espacio halladas en *La volanda* dan a la obra un efecto más o menos verosímil. Aunque la cronología de los sucesos históricos está alterada en la novela y existen algunos resquicios de la descripción ambigua del interior de los personajes, el relato está anclado en un periodo temporal y un sitio concretos.

¹⁷ Armando Pereira, “La polémica entre nacionalismo y universalismo en la *Revista Mexicana de Literatura*, en Armando Pereira *et. al.*, *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo 1947-1968*, UNAM, México, 2006, pp. 183-184.

c) *Personajes históricos ornamentales*

Para concluir con la exposición de los elementos que, por un lado, distinguen a *La volanda* de las narraciones precedentes del mismo autor y, por otro, la acercan al relato verosímil, me gustaría tratar el tema de la incorporación de personajes históricos ampliamente conocidos en la novela. La presencia de estos personajes, junto con las referencias de tiempo y espacio que ya he explicado, contribuye a limitar el mundo de *La volanda* a épocas y lugares muy precisos de la realidad mexicana. Empero, de las tres marcas referenciales, ésta que en breve detallaré tiene la cualidad de acentuar el inusitado estilo de Arqueles Vela que, en especial en esta obra, se halla justo en el lindero entre la escritura realista y la experimental.

En *La volanda*, a veces se alude a los personajes históricos mediante su nombre y apellido (como en el caso de “Victoriano Huerta” o “Lauro Villar”); otras, sólo basta con un apellido y su cargo (“General Pershing” o “Coronel Rubio Navarrete”, por ejemplo) o, incluso, sólo unos apellidos (“Madero”, “Pino Suárez”, “Villa” o “Zapata”, por citar a algunos). En definitiva, la presencia de la mayoría de ellos no puede pasar desapercibida incluso para quien no esté familiarizado con la historia de México. Lo que quisiera destacar de ellos consiste en que, cuando se compara la significación de las figuras históricas de la novela con las reales, podemos ver que las primeras tienen un enrarecido carácter secundario: es decir, en general, los personajes históricos en *La volanda* se convierten en ornamentos cuya sola función consiste en reforzar la idea de que se habla de las situaciones acaecidas en México durante las primeras décadas del siglo XX.

Con el objetivo de examinar la manera en la que proceden los personajes históricos, me detendré en dos ejemplos casi opuestos, pero que en el fondo señalan lo mismo: en *La volanda*, los personajes que podrían generar un mayor efecto de realidad

a la obra, ocasionan lo contrario. En otras palabras, los personajes históricos en la novela que nos ocupa son más complejos de lo que parecen porque problematizan las categorías de verosímil/inverosímil al poseer ambas propiedades al mismo tiempo. Por eso, por ahora con el ejemplo de Pancho Villa pondré de relieve el carácter absolutamente secundario (ornamental) de la mayoría de los personajes históricos, mientras que con el de Emiliano Zapata mostraré que ahí donde el discurso de *La volanda* se acerca más a la representación de un discurso verosímil, algo sucede que cancela ese efecto.

El primer ejemplo está relacionado con la representación de la expedición punitiva en *La volanda*. De acuerdo con información verídica, en dicho suceso, tropas estadounidenses a cargo de John J. Pershing (o “General Pershing”, en *La volanda*) persiguieron a Villa (también conocido como “El Guerrillero” en la novela) con el fin de capturarlo¹⁸. En la novela, en los primeros capítulos del “Libro quinto” el narrador se encarga de relatar ciertos hechos que el chafirete experimentó en relación con tal evento. A través de la voz narrativa se conoce que el chafirete confundió a los hombres del general Pershing para evitar que capturaran a su jefe, el Guerrillero, hasta que cae en una trampa de los estadounidenses, quienes lo torturan para obtener la ubicación exacta del dirigente:

—¿Cuánto quieres por decir dónde está Pancho Villa?

—Nada...

—Entonces... dinos dónde está...

—Ya dije que está con nosotros...

—¡Perro mexicano! ¡Que lo cuelguen! —ordenó el Hombre alto.

¹⁸ Según Miguel Ángel Berumen Campos, el 15 de marzo de 1916, “el general estadounidense John Pershing entró a territorio mexicano para perseguir a Villa. Esta operación fue reconocida con el nombre de expedición punitiva” (Miguel Ángel Berumen Campos, *Pancho Villa, la construcción de un mito*, México, Editorial Océano de México, 2009, p. 186).

Y ataron al prisionero de los pies y lo colgaron del cañón del fusil del sargento primero, a la manera de un estandarte medieval, y así lo transportaron, como un trofeo de cacería (p. 184).

Luego de lo que he citado, al chafirete se le envía a un hospital para reanimarlo. Los estadounidenses creen que no deben dejarlo morir, pues es el único que puede revelarles el paradero de Villa:

En el hospital lo instalaron en un cuarto de una sola cama de sábanas albeantes. El médico de turno atendía al moribundo prolongándole la vida con antibióticos.

El Hombre alto hizo un guiño, sonó el timbre y una hermana de la caridad compareció, solícita, sentándose en la silla de la cabecera, al cuidado del moribundo (p. 185).

Después, en su convalecencia el chafirete narra a la monja que lo acompaña lo que, desde su perspectiva, sucedió el día del ataque de Villa en Columbus:

La respiración anhelosa y ronca del moribundo desarticulaba sus palabras, cayendo al pronunciarlas como en la profundidad del vacío.

De pronto se incorporó hablando con las palabras de los sueños, tomó la mano de la hermana de la caridad, la apretó fuertemente queriendo asirse a la vida que se le escapaba por todos sus sentidos, y acercándose, abriendo los ojos desmesurados, le dijo al oído:

—¡Yo sé dónde está Pancho Villa... Es un secreto del otro mundo... De aquel mundo al que ya no se le puede dar más vueltas... El mundo gastado de tanto rodar en las nubes... El mundo en crepúsculo... Yo sé... Es un secreto... Acérquese y escuche... En los primeros días de marzo la columna del Guerrillero llegó al rancho de Las Palomas, divisando al Norte, del otro lado del río, la ciudad de Columbus... Todo estaba encubierto... oculto... Nada parecía verdadero entre las sombras... Todo aparecía como una mentira, como un engaño de lo que veíamos sin tocarlo... Las casas largas... largas... largas... se perdían entre las nubes... Las calles anchas... anchas... congestionaban el tránsito con barricadas de sombras... Las gentes vivientes andaban debajo de la tierra... y las gentes murientes andaban encima de la tierra... Ninguno hablaba su lengua... En cuanto alguien preguntaba algo... le respondían con un

disparo... En las afueras, garitas de madera, improvisadas a última hora, albergaban a los prófugos, que huían con los rostros pintados de color macilento... En cuanto supieron los gringos que Pancho Villa se acercaba con sus dorados, los soldados amarillos hicieron una *rialada* de mexicanos... y hombres, mujeres y niños, en montones, fueron quemados en medio de las calles... El tránsito quedó paralizado por barricadas de llamas... Era el 7 de marzo del 16... Estábamos esperando la entrada de la noche...

—¿Cuántos son los gringos? —preguntó el Guerrillero.

—Han de ser como quinientos, al mando del general Slocum, veterano de la guerra de Cuba... y quinientos al mando del general Pershing, héroe de la primera guerra mundial... —repuso Leobardo Martínez (pp. 187-189).

A partir del resumen sobre la expedición punitiva que he referido me interesa resaltar que en el relato del chafirete los personajes históricos aludidos aparecen de lejos, no son el centro del relato. En este caso, la narración está enfocada en lo que le sucedió al chafirete en medio de la disputa, no en lo que le sucedió a Villa.

De hecho, en el capítulo VI del “Libro quinto”, donde concluye la situación relacionada con Villa en la novela, el chafirete se concentra en mostrar lo que piensa y siente una vez superada su agonía, no cuál ha sido la suerte de Francisco Villa; por tanto, no queda claro si Pershing desiste o qué sucede con el hombre al que persigue. Lo último que se sabe del Guerrillero, gracias a la religiosa, sugiere que está en problemas pero no resuelve su final: “Pancho Villa está herido... Lo llevan en un guayín... de la cueva de los encinos... a Durango” (p. 200), menciona la monja como último dato al respecto.

Visto así, podría argüirse que, en *La volanda*, el relato del intento por capturar a Villa prescinde de desenlace porque en realidad el personaje principal en esos capítulos es el chafirete. Sin embargo, ni en las acciones, ni en la narración de éste resalta algún momento culminante. La estructura de dicho relato se asemeja a la de algunos cuentos escritos por Vela (encontrados en *Cuentos del día y de la noche*) en donde se plantea

cierta situación y su progresión, pero no un momento concluyente en el encadenamiento de eventos, por lo que cuando el narrador decide dejar de hablar de tal situación parece como si tal progresión de mutilara sin justificación.

En el ya mencionado capítulo VI del “Libro quinto”, las memorias sobre Villa que éste cuenta a la religiosa se interrumpen en el momento en que ella, al saber que no podrá cuidarlo más, le recomienda infructuosamente que deje de seguir al Guerrillero y, por último, se establece entre ellos una conversación que causa angustia a la religiosa, debido a la postergación de una pregunta recurrente:

—¿No se te ofrece nada...?

Él sonrió con una sonrisa triste; luego, inquirió:

—Sor Aurora... ¿me daría lo que deseo?

—¿Qué quieres...? —preguntó a media voz la religiosa.

—No sé... algo que no puedo precisar... Hace mucho tiempo... No sé cuánto... partí en busca de algo que no encuentro aún... Tal vez algo que no encontraré nunca... Yo creo que todos andamos en busca de algo que hemos dejado abandonado... De algo que sólo cambia de forma... El camino era largo y la sed era honda... Escuchaba a lo lejos caer la frescura del agua... el rumor corriente, en medio de la fiebre... Sor Aurora... ¿me daría lo que deseo...?

—Sí... balbuceó la religiosa con voz entrecortada

Se hizo un silencio grave. El pensamiento y los sentimientos de la hermana de la caridad parecían alejados de su hábito. Parecía una prisionera de sí misma. Pasaban por su alma y por su cuerpo, los mismos estremecimientos que sintiera al hacer los tres votos monásticos de pobreza, castidad y obediencia.

[...] —Sor Aurora... ¿Me daría lo que deseo? —volvió a inquirir el chafirete.

—Sí... repitió la religiosa, con la misma voz. [...] —¿Qué quieres... Dime...? Te daré lo que me pidas antes de partir...

[...] —Sor Aurora... Quisiera... Quisiera que me diera a beber... a beber... como una ofrenda hecha al recuerdo de tanta vigilia de fiebres... un poco de agua helada... (pp. 202-203).

Esta conversación acentúa el hecho de que en tales capítulos de *La volanda*, aunque permanecen de fondo sucesos reales relacionados con Pancho Villa –uno de los personajes revolucionarios más relevantes en la historia de México– se narra lo que experimentó un personaje tangencial al hecho histórico. Dicho de otra forma, en la novela que nos ocupa, los personajes históricos como Villa sólo son ornamentos cuya función es ambientar la obra en el México revolucionario.

Por otra parte, el único personaje de *La volanda* inspirado en uno real del que podría decirse que el narrador sí recrea más o menos su historia es Emiliano Zapata. Del capítulo VII al XVIII del “Libro quinto” se cuentan situaciones vinculadas con el famoso héroe de la Revolución, a quien se le conoce como “Miliano” o “Zapata” en la novela. Al inicio del relato, en el capítulo VII del “Libro quinto”, se describe el pueblo de Anenecuilco, lugar donde de acuerdo con datos históricos fidedignos nació y creció el sujeto real llamado Emiliano Zapata. Asimismo, se detallan las injusticias que los *guardiat ierras* cometen contra los labriegos.

Con respecto a la recreación ficcional que se lleva a cabo en la novela, resalta el que el narrador ponga de relieve aquellos pensamientos que Emiliano Zapata real pudo experimentar cuando, en su infancia, presenciaba los atropellos de los *guardiat ierras*:

—¿Por qué lloran? —preguntó el muchacho.

—Porque nos quitan las tierras... —respondieron las mujeres.

—¿Quiénes se las quitan?

—Los *guardiat ierras*...

—¿Y por qué no pelean contra ellos?

—Porque son poderosos...

—Pues... cuando sea grande... haré que las devuelvan... —concluyó el muchacho, permaneciendo de pie, al lado de las mujeres (pp. 206-207)¹⁹.

¹⁹ De acuerdo con un artículo de Adalberto Santana, el historiador Jesús Sotelo Inclán, en su libro *Raíz y razón de Zapata*, contaba:

El dueño de la hacienda vecina de Cuahuixtla se había apoderado en forma violenta de una parte de las tierras de Anenecuilco. Algunos campesinos

Por lo que se narra después, se infiere que ese muchacho se trata de Emiliano Zapata. Como en “Juego de vida, juego de amor”, este tipo de conversaciones descubren la intimidad de los individuos, cuestión que, por lo común, el discurso histórico real omite.

A grandes rasgos, la representación de la vida de Zapata que se realiza en *La volanda* sí concuerda con la historia oficial: Miliano crece con el sufrimiento de ver cómo despojan a los campesinos de sus tierras, razón que lo lleva a buscar cómo repartir los terrenos a sus verdaderos dueños. Empero, el final de la participación de Zapata en la novela resulta bastante ambiguo debido a que algunos personajes rumorean que murió al caer en una trampa de Guajardo –como cuenta la historia oficial mexicana– mientras que otros difunden que pudo escapar y esconderse:

—¡Guajardo lo mató... qué no ni qué no... El 9 de abril Zapata llegó a Tepaltzingo... Antes de irse, ya estaba triste... Su mujer escuchó sus penúltimas palabras: “Sufro mucho... Pocos hombres han sufrido y sufren tanto como yo... Otros descansan... Yo quisiera irme en mi caballo y andar y andar... y no parar nunca...”

[...]

ofrecieron resistencia, pero la fuerza a la que se enfrentaron era superior, por lo que tuvieron que huir. La leyenda dice que Emiliano vio llorar a su padre y le preguntó:

—¿Por qué llora?

—Porque nos quitaron la tierra.

—¿Quiénes?

—Los amos.

—¿Y por qué no pelean contra ellos?

—Porque son poderosos.

—Pues cuando yo sea grande haré que las devuelvan.

En: Adalberto Santana, “Emiliano Zapata en el pensamiento latinoamericano”, *Cuadernos Americanos: Nueva Época*, vol. 4, no. 134, 2010, p. 53. La obra de Sotelo Inclán, *Raíz y razón de Zapata*, se publicó por primera vez en el año 1943, con lo cual Arqueles Vela pudo leerla o tener conocimiento de las supuestas palabras de Emiliano Zapata real. Como puede apreciarse, el diálogo que se representa en *La volanda* y la leyenda que recoge el libro de Sotelo Inclán coinciden, pero difieren en que en la leyenda se dice que el diálogo sucedió entre el padre de Zapata y éste, mientras en la novela el diálogo se establece entre un grupo de mujeres y Zapata. A mi entender, esto constituye una muestra de la verosimilitud que buscaba el escritor guatemalteco en su novela y el modo en que lo troca para proponer su propia historia.

—...historias... leyendas... Cuando Zapata fue llevado a Cuautla... mientras el pueblo lo velaba... su cuerpo desapareció... y se remontó a los montes... Esta es la mera verdad... que anda escondido en los montes... y un día volverá... como cuentan las consejas... volverá cuando estén amenazadas las tierras... y las tierras están amenazadas... (pp. 228-229).

Al final del relato de Zapata en *La volanda*, éste aparece emitiendo discursos después de que los otros personajes indican que ha muerto. En seguida, dicho personaje retorna a los montes, lo que apunta a que en la recreación ficcional de *La volanda*, Emiliano Zapata ficcional no fallece a manos de Guajardo.

El ejemplo del personaje de Zapata me parece relevante porque pone a la vista que, en varios puntos, la recreación de la vida de esta figura que se hace en *La volanda* coincide con la historia mexicana real, es decir, justo en esos pasajes la novela se aproxima a la verosimilitud. Sin embargo, el hecho de que en la misma obra la muerte de Zapata no se narre con precisión e incluso el que se sugiera que éste retorna a su escondite, demuestra que, en la novela, el discurso verosímil se troca y se convierte en lo contrario.

Con base en lo que he mencionado sobre los personajes ficcionales de Villa y Zapata en *La volanda*, se puede indicar que el autor consideraba que el crear una novela basada en la realidad social de México durante las primeras décadas del siglo pasado implicaba la forzosa incorporación de sujetos célebres como ellos. Aunque la mayor parte de la información que incorpora la voz narrativa en la novela concuerda con el relato histórico oficial mexicano, ciertos datos en la novela son erróneos con respecto a la historia oficial, por ejemplo, la fecha del ataque de Villa a Columbus o las causas de la muerte de Zapata, lo cual apunta que *La volanda*, en efecto, se basa en hechos históricos verdaderos, sin embargo, se los reconstruye de manera extraña.

Por el momento suspenderé las observaciones relacionadas con los personajes históricos, pues las que restan por mencionar tienen implicaciones en la inverosimilitud sintáctica de *La volanda*. Así, pues, a fin de concluir con el tema de los elementos que proporcionan verosimilitud semántica a la obra, queda reiterar que las referencias a fechas y lugares precisos, así como las menciones de personajes históricos populares están dispuestas con el fin de que el discurso ficcional refleje el real y, con ello, el autor logre acatar los postulados que él mismo establece en su obra ensayística.

2. LA AUSENCIA DE UNIDAD DE ACCIÓN COMO MARCA DE LA INVEROSIMILITUD SINTÁCTICA DE *LA VOLANDA*

Una vez dicho lo anterior, vale la pena indagar en aquello que más impide reconocer a *La volanda* como una novela que propone un reflejo efectivo de su contexto real, en razón de que, desde mi punto de vista, precisamente esas peculiaridades narrativas revelan la preferencia de Arqueles Vela por los métodos de escritura experimental. Así pues, quisiera proponer que la inverosimilitud de la obra se vuelve mucho más evidente en el ámbito sintáctico, a través de la ausencia de unidad de acción.

Pese a la gran extensión de *La volanda*, se puede observar que la separación del discurso en libros y capítulos resulta arbitraria: ésta no tiene el objetivo de dividir la diégesis para mantener el interés del lector, sino que disgrega tanto una situación de otra que, al final, la supuesta novela se conforma por sucesos absolutamente autónomos, pues a veces en un “libro” hay más de un suceso central, pero los personajes de este no tienen un nexo estrecho con los previos o los siguientes. Dicho de otro modo: las situaciones planteadas en la novela se aíslan, pues los personajes involucrados en ellas no se vinculan de ningún modo con los de la anterior o la siguiente, por lo tanto, se imposibilita el efecto de causalidad del relato.

Hay que indicar que, aun así, si entre sus partes no hubiera algún tipo de nexo, la obra se asemejaría a *Cuentos del día y de la noche*, en el sentido de que habría una considerable divergencia temática entre cada uno de los “libros” que la componen, como la hay entre cada uno de los cuentos que conforman el volumen. Una serie de motivos que me dispongo a señalar apunta a que, en *La volanda*, su autor propone una imagen integral de lo que comprendía como Nación mexicana y que justo la búsqueda de una representación totalizadora de su entorno constituye aquello que vertebra la obra.

Recordemos que durante las primeras décadas del siglo XX, en distintos ámbitos políticos y culturales, se discutió acerca de los atributos que conformaban lo auténtico mexicano. El arte, por medio de todas las obras que de uno u otro modo daban una visión sobre los sucesos y personajes de la época, constituyó una fuente prolífica de interpretaciones al respecto, de hecho, el surgimiento de la narrativa de la revolución y el muralismo ejemplifican de manera clara este fenómeno. Por ello, a falta de mejores términos señalaré que las marcas referenciales que por primera vez el autor incluye con insistencia en *La volanda* conllevan la intención de “mexicanizar” su obra. De manera que el tema de *lo mexicano* vertebra la obra, aunque esté integrada por fragmentos.

Así, pues, para ilustrar la estructura de la novela obsérvese el contenido del “Libro primero”, por ejemplo. Éste se divide en quince capítulos, los cuales narran situaciones bastante diversas: al tratarse de la sección inaugural de la novela, los tres primeros capítulos se centran en la visión panorámica de la ciudad; el capítulo IV detalla el festejo de ciertas mujeres que celebran un “Día de Aseo” en el que danzan y ofrecen basura a una imagen llamada *Cristo de Limpias*; los capítulos V-VIII describen a vendedores ambulantes, juegos mecánicos, así como los modos de entretenimiento en la calle; el IX se centra en la historia de cierta mujer que pide dinero para enterrar a un supuesto hijo muerto, actividad que realiza habitualmente con el fin de mendigar de

manera velada; el X trata la experiencia de algunas personas respecto a una estafa donde les venden perfumes; el XI habla de un tal Maistro Salas, quien presenta su ridículo Concierto Forestal, del que resaltan sus aparentes métodos de ejecución muy grandilocuentes pero que en realidad incorporan elementos inusitados como cláxones, sirenas o violines con arcos circulares; el XII se enfoca en la pelea de dos sujetos (el Hombre en Garras y el Evangelista) por una prostituta; el XIII expone a un tal Zúñiga y Miranda, candidato a la democracia que se caracteriza por su discurso ilógico y que pierde la contienda porque el entonces presidente resulta reelecto; el XIV se ocupa del suicidio de un joven, evento que se anuncia como si pareciera un espectáculo y que termina suspendiéndose hasta nuevo aviso a causa de la lluvia; por último en el XV se describe un *stand* con propaganda política y un cartel en la feria que invita a no tirar basura, pero que “el pepenador” desobedece.

A partir del ya mencionado resumen de las situaciones que integran el “Libro primero” de *La volanda* puede apreciarse que no hay uno, sino varios eventos a través de esas páginas. Cabe aclarar que en cada uno de ellos actúan personajes nuevos, distintos de los que participan en situaciones anteriores o posteriores. En el resto de la novela se emplea el mismo mecanismo: se narran acontecimientos en donde interfiere un conjunto de personajes que, una vez finalizado el acontecimiento que los convoca, no vuelven a mencionarse en la obra. Recuérdese, por ejemplo, que el “Libro quinto” del que ya he hablado se centra en lo que le ocurre a dos personajes distintos: el chafirete en la expedición punitiva y, en seguida, Emiliano Zapata. Empero, la historia del segundo sucede a la del primero sin que haya una transición entre una y otra, simplemente hacia el final del capítulo VI el chafirete pide un vaso de agua helada a la monja y en el capítulo VII comienza a describirse el pueblo de Anenecuilco.

Por lo tanto, en *La volanda* no se muestra el desarrollo de ningún conflicto, situación o personaje único que constituya su eje. Su contenido no está fundamentado en la necesidad de narrar el destino de uno o algunos individuos, sino en la exposición de lo que pueden considerarse *cuadros* o *estampas* que incorporan a muy diversas personalidades y sitios mexicanos de una época concreta. A partir de esto puede distinguirse que la inverosimilitud sintáctica se asocia estrechamente con la función de los personajes, por lo que es indispensable volver a su análisis con el propósito de poder examinar este rasgo de la novela. Con base en la comparación entre los personajes históricos y el resto de los que aparecen en la novela, quisiera proponer que, en esencia, las acciones de todos carecen de trascendencia.

Como advertía al inicio de este capítulo, *La volanda* no sólo se concentra en lo que les sucede a ciertos personajes históricos, sino también en otros que denominaré *indeterminados*, cuyas características no los singularizan. Sus apelativos (como “El Cura”, “La Llorosa”, “El Hombre Encapuchado”, etcétera) se determinan con base en sus actividades, personalidad o aspecto físico, tal como se observa en algunos relatos contenidos en *Cuentos del día y de la noche*. Mientras a los personajes históricos de *La volanda* les precede su popularidad o reconocimiento en el plano real –al menos entre la sociedad mexicana, pero no exclusivamente en ella– en la novela, a los *indeterminados* se les despoja tanto de un nombre propio, como de cualidades específicas, ya que no poseen suficientes señas particulares que, en ese mundo ficcional, los destaquen de otros como ellos. Como ejemplo, véase que El Hombre Alto aparecido en el capítulo I del “Libro quinto” puede tratarse de cualquiera, hasta puede sustituirse después por otro “hombre alto” y los efectos de este cambio en la narración serían nulos. En general, pues, los personajes indeterminados son sustituibles.

Con base en los apodos se puede decir que la insignificancia de los personajes indeterminados resulta patente en la novela, no obstante, quisiera llamar la atención en un aspecto decisivo y revelador: pese a la auténtica reputación que precede a los personajes históricos en el discurso real, en la novela éstos también se vuelven tan triviales como los que he llamado *indeterminados*, a causa de que no tienen ningún propósito que oriente sus acciones y porque en ocasiones funcionan como ornamento del discurso literario, según expliqué antes.

En definitiva, en *La volanda* personajes históricos e *indeterminados* se caracterizan por sus acciones intrascendentes para la totalidad de la obra, en el sentido de que no se alcanza a distinguir qué justifica su presencia o qué motivos los incitan a actuar. La transición de una situación a otra no se justifica, pues en cuanto el narrador concluye de relatar la situación en turno, comienza la siguiente sin que haya algo en medio que establezca un puente entre una y otra. Esto provoca que los eventos presentados en la novela no den un efecto de progresión.

Este procedimiento tiene un carácter más significativo en relación con los personajes históricos, porque la vaga presencia de estos no concuerda con el carácter heroico o medular de los reales. En otras palabras, los personajes históricos que convoca *La volanda* tienen una carga simbólica especial que se pone en crisis porque sus acciones carecen de teleología en la novela. Por ello, puede asegurarse que la incorporación de personajes históricos famosos sólo responde a la relevancia que tienen en los anales políticos mexicanos, pues ningún personaje de *La volanda* orienta su proceder hacia un objetivo previo establecido y ninguno actúa con el fin de consumar una acción que tenga repercusiones para el resto de personajes de la misma obra. La significación de todo acto suyo se diluye, porque no hay causa que lo preceda, ni consecuencia que resulte de él.

Incluso, el que el narrador prescindiera de la descripción física de la enorme mayoría de ellos, revela su poca originalidad y nula trascendencia. En el caso de los personajes históricos, tal vez el autor daba por sentado que eran muy conocidos entre la mayoría de los lectores, por lo que sólo bastaba su nombre o apellido para caracterizarlos. En el caso de los *indeterminados*, en definitiva, su apariencia no tiene ninguna importancia, salvo cuando con base en ella adquieren un apelativo que resalta algún rasgo distintivo de su figura, como sucede con “El hombre en garras”, “El Hombre alto”, “El Hombre Encapuchado”, “La Mujer Enlutada” o “Pelotes”, por mencionar a unos cuantos.

Con respecto a los personajes *indeterminados*, se podría señalar que su inclusión en la novela apunta a que personalidades marginadas socialmente como ellas también poseen un papel fundamental en la configuración de la imagen de la Nación mexicana. En *La volanda*, la presencia de vagabundos, vendedores ambulantes, prostitutas, presos sin causa, guerrilleros, etcétera, conforman la vasta, compleja y desigual representación de lo mexicano.

Por otra parte, acaso la razón por la cual los personajes históricos de *La volanda* se presentan más como *casuales* que como *necesarios* tiene que ver con que Vela en el fondo plantea que no importa cuántos enfrentamientos hayan ocurrido, al término, nada de lo que sus supuestos protagonistas llevaron a cabo tuvo consecuencias significativas para el devenir social de México. Es decir, a mi parecer en esta obra Vela sugiere que las luchas acaecidas en México permanecieron aisladas y no tuvieron repercusiones en los sujetos que no estuvieron implicados directamente.

En el libro *Protagonistas de las novelas de la Revolución Mexicana*, Elvia Montes de Oca Navas señala que “los mismos autores de las novelas suelen presentar su programa y su pensamiento, no de manera explícita y voluntaria, sino en el curso de la

factura de su obra, en la medida en que eso no los aparte de su fundamental propósito de lograr una creación literaria y no un ensayo histórico”²⁰. Aunque esta cita se refiere a lo que la investigadora percibe en la novela de la revolución, también ayuda a comprender lo que aquí señalo, en tanto que ambas expresiones surgen de acontecimientos semejantes. A mi juicio, en *La volanda* se mencionan situaciones relacionadas con algunos episodios sobresalientes de la historia mexicana del siglo XX, sin vínculos entre sí, para hacer notar de forma implícita que ninguno de éstos dio frutos o implicó cambios en verdad benéficos para la mayor parte de la población mexicana.

En consecuencia, *La volanda* crea un mundo que, en gran medida, se basa en datos históricos o referenciales provenientes de la realidad, lo cual me parece motivo suficiente para sugerir que el autor persigue un estilo narrativo realista. Empero, la inserción de personajes cuyo propósito y origen no se relaciona con el de los demás, constata que la obra oculta un estilo fragmentario que se vincula con el estilo experimental.

Pero, aún más importante, en la figura de los personajes históricos de *La volanda* se cruza lo verosímil y lo inverosímil. Lo primero está dado por su referencialidad, porque en efecto estos personajes remiten a otros que el discurso político de México identifica por su trascendencia. Sin embargo, en la estructura total de la obra, estos personajes se desconectan, aparecen aislados y, por lo tanto, en conjunto no crean un relato verosímil, semejante al relato histórico real.

3. CUESTIONES GENERALES SOBRE *LA VOLANDA*

La cantidad de información que el narrador de *La volanda* proporciona al lector revela que no posee omnisciencia, dado que transmite tanto conocimiento sobre el entorno

²⁰ Elvia Montes de Oca Navas, *Protagonistas de las novelas de la Revolución Mexicana*, Instituto Mexiquense de Cultura, México, 1996, p. 19.

como podría transmitir un personaje que está en el mismo mundo ficcional, a la altura de los demás. En ese sentido, él puede considerarse como el personaje central, pues la novela se desarrolla sólo con base en los puntos en donde pone su atención. Por otro lado, también nótese que su presunto carácter objetivo e imparcial se pone en duda al momento de advertir que su relato prescinde de unidad de acción. De manera que él, como el narrador de *La señorita etcétera*, por ejemplo, no tiene la capacidad de dar detalles profundos acerca de los personajes o situaciones, ni tampoco unifica su relato y, en su lugar, opta por segmentar lo que muestra a su receptor.

A decir verdad, las diferencias que dentro de la obra creativa de Arqueles Vela distingue a los narradores personajes, de este narrador en tercera persona no son tan radicales: mientras las alusiones a un “yo” y su subjetividad se ponen de relieve en los primeros relatos del escritor guatemalteco, en la novela de 1956 la voz narrativa se enfoca en el contexto social real, aunque desde su propio punto de vista. El narrador en tercera persona de *La volanda* persiste en fragmentar su discurso y se muestra incapaz de adentrarse en los pensamientos, sensaciones o sentimientos de los personajes, tal como los narradores protagonistas de los relatos previos del mismo autor, además de que por ello se muestra como un compañero de los personajes, no un ente superior a ellos con la facultad de conocerlos a profundidad. Por tanto, propongo que la voz narrativa que aparece en *La volanda* tiene las mismas facultades que los narradores-protagonistas de obras previas del mismo autor, aunque uno narre en primera y otro en tercera persona.

Acorde con el empeño del escritor de demostrar con su obra creativa que la literatura siempre corresponde con el sistema económico y social en que se origina, en *La volanda* aparece un narrador que se inclina con resolución a exponer acontecimientos en los que se alude a verdaderos hechos históricos mexicanos. Sin

embargo, resulta curioso que, tratándose de una obra que pretende “representar” hechos reales, esta voz prescindiera del uso de personajes cuyas aventuras encadenen toda la obra: pese a la gran cantidad de los convocados²¹, ninguno une de cierto modo los distintos fragmentos que la componen, ni atraviesa la totalidad de la diégesis. No existen héroes en ella: la visión antropocéntrica desaparece y en su lugar el lector contempla a numerosos individuos cuyas acciones carecen de significado para los otros. Por tanto podría decirse que la imagen de la Nación mexicana según Arqueles Vela, comprende una infinidad de personajes, sobre todo de estratos sociales bajos, y que su historia está compuesta por el relato de varias luchas presididas por la gente que no obtuvo ningún beneficio tras los combates.

Acaso los fragmentos que componen *La volanda* se justifiquen, ante los ojos del autor, con la idea de que de ese modo se logra una imagen totalizadora y más honda de lo que acontece durante la primera mitad del siglo XX en México. Sin embargo, resulta extraño que el autor prefiera un estilo narrativo fragmentario y no uno basado en el sistema de causas/consecuencias, pues el primero con frecuencia se relaciona con una narración confusa para el lector, mientras que el segundo se conoce como un método conveniente para *retratar* el objeto deseado. Además, no se olvide que en sus ensayos, Arqueles Vela destaca que el arte debe proporcionar un reflejo unitario para poder emitir un mensaje claro. Cabe aclarar que la veracidad de estas afirmaciones no interesa en el presente trabajo, sino sólo el hecho de que Arqueles Vela fluctúa entre lo que considera mejor para representar la realidad: a veces, considera que un estilo narrativo fragmentario contribuye a dar cuenta del contexto del artista; pero a veces, al contrario.

En suma, en la novela de 1956 no sólo podemos identificar que persisten estrategias creativas experimentales como la ausencia de unidad de acción y el hecho de

²¹ He identificado alrededor de cien personajes.

identificar a su obra como *novela* cuando claramente no tiene los mismos rasgos de una convencional, sino también un narrador cuyo discurso no ofrece una imagen satisfactoria de la realidad. En *La volanda*, desde mi punto de vista, no se modifica el distintivo método narrativo de los primeros relatos de Arqueles Vela, sino únicamente el tema del discurso. Lo que a primera vista resalta en dicha novela son las referencias explícitas a cuestiones verídicas; esto, de manera superficial, da la apariencia de que hay un cambio radical en la obra creativa del escritor guatemalteco. Sin embargo, tras un análisis minucioso se evidencia que, en esencia, su forma de relatar continúa valiéndose de los mismos recursos utilizados en obras previas.

En conclusión, planteo que Arqueles Vela conservó un estilo enrarecido y fragmentario incluso en la novela de 1956, aunque precisamente en ella esto se disimula con la incorporación de datos auténticos y la voz narrativa en tercera persona. Ninguna otra obra de Vela anterior a la ya mencionada buscó con tanta insistencia remarcar que su contenido se fundamentaba en el contexto real e inmediato de su autor. Estas razones vuelven a *La volanda* una obra fascinante, porque no se puede decir de ella que logre o no logre un efecto de realidad: sí y no lo consigue, al mismo tiempo.

Para concluir

A manera de cierre, quisiera hacer notar que a lo largo de las páginas precedentes se ha evidenciado que Arqueles Vela no mantiene un acuerdo con respecto a lo que valora como una obra “realista”. Indicar esto no tiene una intención recriminatoria, antes bien, debe considerarse como síntoma de un conflicto común en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, entre diversos críticos y artistas. De acuerdo con Roman Jakobson, dicho problema consistía en dilucidar los rasgos de “una corriente artística que se ha propuesto como finalidad reproducir la realidad lo más fielmente posible y que aspira al máximo de verosimilitud”¹. A partir de esto, Jakobson señala que los recursos artísticos que algunos consideran verosímiles en ciertas obras, otros no los estiman como tal; por tanto, existe ambigüedad en cuanto a las acepciones del término “realismo”. Entre las acepciones que Jakobson explica, me interesa retomar la denominada “Significación B”: “Se llama realista a la obra que es percibida como verosímil por quien la juzga”². La razón por la cual importa aquí radica en que, en su obra, precisamente Arqueles Vela incide en ello cuando valora como realistas a expresiones artísticas disímiles, según explicaré al punto.

En concreto, Arqueles Vela plantea en su propia obra que, desde *su* percepción, existen por lo menos dos especies de “realismo”. La primera de ellas, es decir, el realismo socialista, emana de lo que Jakobson identifica como “Significación C”: “la suma de los rasgos característicos de una escuela artística del siglo XIX”³. En la ensayística del escritor guatemalteco, su admiración por dicha doctrina artística se evidencia en el interés que muestra hacia las dos propiedades ideales del arte que

¹ Roman Jakobson, “Sobre el realismo artístico”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (comp.), México, Siglo XXI, 2010, p. 100.

² *Loc. cit.*

³ *Ibid.*, p. 101.

expliqué en el capítulo 1: una, su facultad de instruir a las masas; dos, su deber de “reflejar” el contexto en que se origina. Ambas concuerdan con lo que señala María Fernanda Alle al retomar la definición de Marc Slonim,

La definición “burocrática” del realismo socialista, aquella que quedó establecida en el Estatuto de la Unión de Escritores Soviéticos aprobado en el congreso del año 34, ofrece luz sobre este doble carácter de la doctrina: «El realismo socialista, método básico de la literatura y de la crítica literaria soviéticas, exige del artista una representación veraz, históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. Además, la verdad y la integridad histórica de la representación artística debe combinarse con la tarea de transformar ideológicamente y educar al hombre que trabaja dentro del espíritu del socialismo»⁴.

Como he mostrado en el capítulo 1, esta cita condensa buena parte del pensamiento de Vela y lo vincula con la estética oficial de la Unión Soviética.

La otra de las especies de “realismo” presente en la obra del escritor guatemalteco está vinculado con una percepción enrarecida del entorno real. Aunque no esté dicho de forma explícita, en sus ensayos, pero sobre todo en su obra creativa, se aprecia que para el creador de *La señorita etcétera* la representación de lo real concreto a veces se puede expresar mediante una estructura experimental –fragmentada y sin aspecto progresivo– a causa de que, según cree Vela, las situaciones sociales de ciertos artistas fueron convulsas, como en su caso. No hay que ir muy lejos para advertir que esta especie de “realismo” resulta contraria a la estética realista-socialista.

Ahora bien, lo que deseo destacar es que Arqueles Vela nunca hace una distinción entre ambas acepciones: en su ensayística utiliza una u otra sin diferenciarlas, con la genuina aspiración de demostrar que lo real tangible siempre atraviesa el arte.

⁴ María Fernanda Alle, “«La literatura del partido». El realismo socialista entre el arte y la política”, 452^oF. *Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*; Barcelona, N° 20, 2019, p. 173.

Empero, esto provoca un conflicto que no sólo se percibe en sus ensayos, sino que se traslada a su narrativa y que alcanza su punto álgido en *La volanda*. Dicho conflicto se resume en lo siguiente: mientras el realismo socialista otorga un valioso propósito a las actividades artísticas al garantizar que esa estética puede beneficiar a sus espectadores, a la vez limita las opciones creativas de los artistas al establecer un límite en los procedimientos mediante los cuales se debe componer la obra ideal. Dado que sus narraciones no se apegan a ellos, Vela rebusca una estrategia para justificar su preferencia por el arte experimental, sin contradecir sus ideales.

A causa de lo anterior, la obra narrativa del escritor guatemalteco se transforma de manera continua: el autor explora distintos métodos escriturales que le permitan plasmar la realidad en su obra creativa; sin embargo, siempre transgrede la tradición literaria. Desde mi perspectiva tal transformación sólo se llevó a cabo en la esfera de la verosimilitud semántica, no en la de la sintáctica; es decir, en un sentido sí cambió, pero no en otro.

En otras palabras, por un lado, cada obra que Vela publicaba tenía más marcas referenciales que la anterior y éstas cada vez referían con mayor insistencia al entorno mexicano contemporáneo del escritor guatemalteco; digamos que esto fue lo que se modificó. Por otro, la narrativa de nuestro autor siempre prescinde de unidad de acción y se construye con base en fragmentos, lo cual impide que en los relatos haya un efecto de derivabilidad o causalidad y, por tanto, que en varias ocasiones parezca que el relato presenta una situación que transcurre sin altibajos y sin metas. Éste es uno de los elementos que conserva –e identifica– la obra narrativa de Vela, al menos hasta *La volanda*.

Así, por mencionar un ejemplo del supuesto cambio en la obra de Vela, a partir del análisis de las voces que dirigen las narraciones que tomé en cuenta para la presente

investigación se pueden observar tres momentos de una aparente gradación descendente del punto de vista individual. Primero, en *La señorita etcétera* el relato está contado por un “yo”. Segundo, en *Cuentos del día y de la noche* se aprecian dos tipos de narrador (en primera y tercera persona) que corresponden con una mirada subjetiva y otra objetiva. Y, tercero, ya en *La volanda* se aprecia sólo un narrador en tercera persona, lo cual apunta a que la subjetividad se reduce drásticamente en comparación con obras previas. En este sentido, se puede notar que la obra de Vela se aproxima de forma progresiva a la obra literaria ideal que él mismo propone en su ensayística, aquella cuya atención está puesta sobre una situación común a toda la sociedad, en vez del relato de una experiencia individual. Si tan sólo se considerara este aspecto, se diría que la narrativa escrita por Vela sí se adecua a los postulados que propone en su ensayística.

No obstante, considérese que el mismo Vela promulga que lo que él llama *arte puro* debe tener unidad o, lo que es lo mismo, que las obras con estilo no son fragmentarias. Por ello, el hecho de que el narrador de *La volanda* no se preocupe por narrar una cadena de acciones o una trama definida pone a la vista que el autor acata a medias los postulados del realismo socialista. Incluso puede observarse que el relato del narrador, aunque esté contado en tercera persona, posee las mismas funciones que el narrador-protagonista de *La señorita etcétera*, pues ambos se muestran incapaces de adentrarse en el pensamiento de los otros y, además, fragmentan su discurso. Aunque las voces narrativas de ambas obras se diferencien en que una relata en primera y otra en tercera persona, en realidad las dos tienen las mismas facultades. En dicha obra, en fin, el reflejo de lo real no resulta satisfactorio: parece que Vela no pudo –o, mejor dicho, no quiso– desdecir de sus orígenes, lo cuál lo orilló a ocultar su gusto por el estilo experimental, propio de la vanguardia, y de ese modo no contradecir su ideología marxista.

Para lograrlo, se valió de la “mexicanización” de su novela a través de la insistente referencia a fechas, sitios y personas de su propio contexto. Asimismo, decidió que la voz narrativa fuera extradiegético, con el fin de que sus palabras parecieran objetivas. Empero, aunque el punto de vista del narrador parece neutralizar su discurso al dedicarse con atención y persistencia a cuestiones verídicas, en la novela no se desarrollan las aventuras de uno o varios personajes. En vez de eso se desliza un evento de otro, por lo que al final la supuesta novela se conforma por abundantes hechos independientes y no por el planteamiento de cierta situación, con sus causas y consecuencias. Esto produce que entre *La volanda* y los procedimientos creativos vanguardistas del mismo autor se encuentren más semejanzas que diferencias.

En general, la obra narrativa de Arqueles Vela expresa más contradicciones que acuerdos con respecto a cómo dar cuenta de la realidad social. En varios momentos, el escritor parece considerar la posibilidad de que un relato construido a partir de fragmentos fuera más adecuado para mostrar la realidad, que uno con la unidad de acción bien definida. Pero en otros, tal como demostré con base en sus ensayos, Vela rechaza todas aquellas expresiones artísticas de estructura inconsecuente, lo mismo que aquellas que se concentran en la perspectiva de un individuo y no en la de la multitud. Por tales razones, *La volanda* conforma un objeto de estudio fascinante, puesto que reúne lo que el escritor guatemalteco presume desvalorizar y lo que aprecia –o, aún mejor, los elementos propios de dos estilos incompatibles–.

De acuerdo con el *Diccionario de americanismos*, que puede consultarse en línea, uno de los significados de “volanda”⁵ alude a un “vehículo, con motor o sin él, tirado por mulas que se desplazaba por rieles y servía para llevar a los operarios de

⁵ La Dra. Yanna Hadatty Mora me alerta de otro significado del término “volanda”, que remitiría a la “mujer en condición de prostitución”. Es difícil rastrear en la novela elementos para decidir si esa acepción opera en ella, aunque no descarto la posibilidad de que a alguien en el futuro pueda aprovechar este dato e interpretar el texto atendiendo a él.

reparación de las vías”. En ese sentido, tal vez la novela aquí analizada representa un largo paseo a través de las vías que Arqueles Vela ingeniosamente creó sobre la imagen de aquél México que le tocó disfrutar; una excursión por recovecos animados y sombríos, modestos y acomodados, vedados y de fácil acceso. Quien dirige su rumbo pretende que aquellos que lo acompañamos en la lectura nos demos una idea íntegra de aquel ambiente, por eso la atención está puesta en un inmenso mar de anécdotas, personas, sitios y momentos, todos circunscritos por una época y área concretos. Pero, más allá de eso, *La volanda* representa la irresoluta elección de un escritor que siempre quiso acometer la tradición literaria.

Apéndice 1

Índice de *Cuentos del día y de la noche*

I N D I C E	
	Pág.
Un Crimen sin Nombre	7
El Sueño de una Chiquilla	29
La Ilusión de una Chiquilla	39
La Realidad de una Chiquilla	49
De la Noche a la Mañana	59
Fruta del Tiempo	71
Juego de Vida, Juego de Amor	85
La Burguesita en la Escuela	109
La Burguesita en la Calle	125
La Burguesita en la Casa	137
Una Noche en el Verano	155
Una Llamada Urgente	167
Una Aventura Desconocida	177
El Hormiguero	185
La Muchacha de las Multitudes	195
La Chamuchina	205

Cronología de la bibliografía de Arqueles Vela

CLASIFICACIÓN	AÑO DE PUBLICACIÓN	TÍTULO
Poesía	(1919-1920) (1921) ¹	<i>El sendero gris y otros poemas</i>
Narrativa	1922	<i>La señorita etcétera</i>
Narrativa	1926	<i>El café de nadie</i> (incluye: <i>La señorita etcétera</i> , <i>El café de nadie</i> y <i>Un crimen provisional</i>)
Narrativa	1929	<i>El viaje redondo: novela de aventuras trasatlánticas</i>
Estudio	1936	<i>Introducción, organización, interpretación y dirección del teatro de muñecos</i>
Estudio	1936	<i>Historia materialista del arte</i>
Poesía	1940	<i>Cantata a las muchachas fuertes y alegres de México</i>
Estudio	1941	<i>Evolución histórica de la literatura universal</i> (desde la segunda edición a cargo de las Ediciones Botas en 1951 se llamó <i>Literatura Universal</i> y se reeditó en 1959, 1968 y 1974. Luego de la muerte de Vela, se llamó <i>Literatura Universal. Evolución crítica comparada</i> ; se renovó por Lénica Puyhol y lo reimprimió Porrúa en 1982 y 1990). ²
Narrativa	1945	<i>Cuentos del día y de la noche</i>
Estudio	1945	<i>El arte y la estética. Teoría general de la filosofía del arte</i>
Estudio	1949	<i>Teoría literaria del modernismo. Su filosofía, su estética, su técnica</i> (México, Botas, 1949). De la segunda (1972) a quinta edición se encargó Porrúa

¹ Según el artículo de Núñez, parece que se publica en 1921, pero se escribe de 1919-1920. (César Núñez, *op. cit.*, p. 91).

² *Ibid.*, p. 93.

		y se le cambió el nombre a <i>El modernismo. Su filosofía. Su estética. Su técnica</i>
¿Estudio? ³	1953	<i>Elementos del lenguaje y didáctica de la expresión</i>
Estudio	1953	<i>Fundamentos de la literatura mexicana</i> (reeditado en 1966)
Estudio	1955	<i>Fundamentos de la historia del arte</i>
Narrativa	1956	<i>La volanda</i>
Narrativa	1961	<i>El picaflor</i>
Estudio	1965	<i>Análisis de la expresión literaria</i> (originalmente editado por De Andrea. La segunda edición de la misma editorial fue en 1968. La tercera edición es del año 1973, hecha por Porrúa. La cuarta, actualizada, por Porrúa en 1976).
Narrativa	1966	<i>Luzbela</i>
Poesía	1968	<i>Poemontaje</i>
Narrativa	1977	<i>El intransferible</i>
Crónicas	1980	<i>Sincrónicas</i>
Estudio	1999	<i>Ética: el trabajo y el amor, fundamentos de la moral</i>

³ No he conseguido ver este libro.

Bibliografía

- ALLE, María Fernanda, “«La literatura del partido». El realismo socialista entre el arte y la política”, *452ºF. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*; Barcelona, N° 20, 2019, pp. 166-186.
- BERUMEN CAMPOS, Miguel Ángel, *Pancho Villa, la construcción de un mito*, México, Editorial Océano de México, 2009.
- BOLAÑO, Roberto, “Arqueles Vela”, *Plural*, México, núm. 62, noviembre de 1976.
- BOURDIEU, Pierre, “Campo intelectual y proyecto creador”, en VV. AA., *Problemas del estructuralismo*, trad., de Julieta Campos, Gustavo Esteva y Alberto de Ezcurdia, Siglo XXI, México.
- CORRAL, Rose, “Notas sobre la narrativa hispanoamericana de vanguardia (1920-1930)”, Rose Corral (ed.), *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*, México, El Colegio de México, 2006.
- DE ERAUSO, Catalina, *Historia de la Monja Alférez*, Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1988. Cito por la ed. digital de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Alicante, 2001): <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-la-monja-alferez/>. Consultado el 6 de noviembre de 2020.
- DE LA FUENTE, Carmen (coord.), *La volanda. Evolución del estridentismo*, México, Instituto Politécnico Nacional, 2010.
- ESCALANTE, Evodio, *Elevación y caída del estridentismo*, México, CONACULTA, 2002.
- FRANCO BAGNOULS, Lourdes, *Voces recobradas. Narrativa mexicana fuera del canon*, recopilación, selección, edición y notas de Lourdes Franco Bagnouls, México, UNAM, 2008.

- GALINDO CRUZ, Diana, “Historia de un sujeto ejemplar: Catalina de Erauso, la Monja Alférez”, *Cuadernos de literatura*, vol. 14, no. 28, julio-diciembre, 2010, pp. 156-171.
- GUERRA MANZO, Enrique, “Guerra cristera y orden público en Coalcomán, Michoacán (1927-1932)”, *Historia mexicana*, vol. 51, no. 2, 2001, pp. 325-362.
- HADATTY MORA, Yanna, *Prensa y literatura para la Revolución. La Novela Semanal de El Universal Ilustrado (1922-1925)*, México, UNAM, 2016.
- HADATTY MORA, Yanna, “Prensa, vanguardia, materialidad: *La Señorita Etcétera* a las puertas de su centenario” en Arqueles Vela, *La Señorita Etcétera*. Edición facsimilar (1922), Rose Corral (ed.), México, El Colegio de México, 2020.
- HADATTY MORA, Yanna, “El triunfo de la brevedad: *La Novela Semanal de El Universal Ilustrado (1922-1925)*”, en VV. AA., *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1891-2014)*, Gustavo Jiménez Aguirre (coord.), Tomo III, México, UNAM, 2014, pp. 445-459.
- HUTCHEON, Linda, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en VV. AA., *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992, pp. 173-193.
- JAKOBSON, Roman, “Sobre el realismo artístico”, en VV. AA., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (comp.), México, Siglo XXI, 2010.
- KRISTEVA, Julia, “La productividad llamada texto”, en VV. AA., *Lo verosímil*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, 2a. reimpr., 1972, pp. 63-94.
- LUKÁCS, Georg, “¿Narrar o describir?”, *Problemas del realismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 171-216.

- MOJARRO ROMERO, Jorge, "Prehistoria de un estridentista: Arqueles Vela", *Actas del Simposio internacional de poesía española e hispanoamericana del Instituto Cervantes de Brasilia*, Brasilia, 20 y 21 de junio de 2008, pp. 67-74.
- MONTES DE OCA NAVAS, Eva, *Protagonistas de las novelas de la Revolución Mexicana*, Instituto Mexiquense de Cultura, México, 1996.
- NIEMEYER, Katharina, *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana, 2004.
- NÚÑEZ, César A., "Una literatura determinada: la historiografía literaria de Arqueles Vela y su relectura de la vanguardia", Laura Cázares Hernández (coord.), *Escribir la lectura. Representaciones literarias en textos hispano e hispanoamericanos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2013, pp. 91-131.
- PEREIRA, Armando *et. al.*, *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo 1947-1968*, UNAM, México, 2006.
- SANTANA, Adalberto, "Emiliano Zapata en el pensamiento latinoamericano", *Cuadernos Americanos: Nueva Época*, vol. 4, no. 134, 2010, pp. 53-72.
- SCHNEIDER, Luis Mario, "Introducción", *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, CONACULTA, 1997.
- SHERIDAN, Guillermo, *México en 1932: la polémica nacionalista*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
- STANTON, Anthony, "Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura", *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México, El Colegio de México, 1998, pp. 127-147.

- TRUJILLO LARA, Rodrigo Leonardo, *Fábula de la modernidad. (La obra estridentista de Arqueles Vela)*, tesis para optar por el grado de Maestro en Letras, México, UNAM, 2012.
- TRUJILLO LARA, Rodrigo Leonardo, “Parodia de un crimen: lectura de “Un crimen provisional” de Arqueles Vela”, *Nuevas vistas y visitas al estridentismo*, Daniar Chávez y Vicente Quirarte (ed.), México, UAEM, 2014.
- VARGAS ARREOLA, Juan Bautista, *A sangre y fuego con Pancho Villa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- VELA, Arqueles, *Análisis de la expresión literaria*, México, Editorial Porrúa, 1999.
- _____, *Cuentos del día y de la noche*, México, Don Quijote, 1945.
- _____, *El arte y la estética. Teoría general de la filosofía del arte*, México, Ediciones Fuente Cultural, s.f. [1945].
- _____, *El modernismo. Su filosofía. Su estética. Su técnica*, México, Porrúa, 1949, 6a. reimpr., 2005.
- _____, *Fundamentos de la historia del arte*, México, Patria, 1955.
- _____, *Fundamentos de la literatura mexicana*, México, Patria, 1953.
- _____, *Introducción, organización, interpretación y dirección del teatro de muñecos guiñol*, México, Edición de la Secretaría de Educación Pública, Departamento de Bellas Artes, Talleres Gráficos de la Nación, 1936.
- _____, *La señorita etcétera*, (edición facsimilar), *El café de nadie y Un crimen provisional*, México, Alias, 2019.
- _____, *La volanda*, México, Imprenta M. León Sánchez, 1956.
- _____, *Literatura universal*, México, Ediciones Botas, 1959.

VILLEGAS, Paloma, “Nueva narrativa mexicana”, en *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, presentación, prólogo, colección y bibliografía de Aurora M. Ocampo, UNAM, México, 1981.

Fuentes hemerográficas

Anónimo, “El espejo indiscreto”, *El Nacional*, 17 de enero de 1946, p. 3.

Anónimo, “Reseña a *Cuentos del día y de la noche*”, *Cuadernos de Bellas Artes*, año IV, núm. 1, México, enero de 1963, p. 92.

BERMÚDEZ, María Elvira, “Notas de libros”, *El Nacional*, 13 de mayo de 1956, p. 32.

DE LA FUENTE, Carmen, “Arqueles Vela, escritor, maestro y conferencista”, *El Nacional*, 27 de agosto de 1950, p. 6.

DE GUTIÉRREZ, Josefina A., “Libros sobre mi mesa”, *Jueves de Excelsior*, 12 de julio de 1962, p. 31.

SALAZAR MALLÉN, Rubén, “Un alarde de originalidad”, *Mañana*, 26 de enero de 1957, p. 66.

SOLANA, Rafael, “Notas de libros”, *Jueves de Excelsior*, 16 de agosto de 1956, p. 33.

ZELAYA, Federico “Arqueles Vela. Cumbre del estridentismo en el corazón de Lénica Puyhol”, *El Nacional*, 21 de diciembre de 1986, pp. 52-53.



La narrativa de Arqueles Vela posterior al estridentismo. Elementos vanguardistas y temática social en *La volande*



Con base en la Legislación de la Universidad Autónoma Metropolitana, en la Ciudad de México se presentaron a las 10:00 horas del día 23 del mes de febrero del año 2021 POR VÍA REMOTA ELECTRÓNICA, los suscritos miembros del jurado designado por la Comisión del Posgrado:

DR. CESAR ANDRES NUÑEZ
DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT
DRA. YANNA CELINA HADATTY MORA

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: MARIA DEL CARMEN MARTINEZ GARCIA

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

aprobar

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REVISÓ

MTRA. ROSALIA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISION DE CSH

DR. JUAN MANUEL HERRERA CABALLERO

PRESIDENTE

DR. CESAR ANDRES NUÑEZ

VOCAL

DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT

SECRETARIA

DRA. YANNA CELINA HADATTY MORA

El presente documento cuenta con la firma -autógrafa, escaneada o digital, según corresponda- del funcionario universitario competente, que certifica que las firmas que aparecen en esta acta - Temporal, digital o dictamen- son auténticas y las mismas que usan los c.c. profesores mencionados en ella