



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
IZTAPALAPA**

División de Ciencias Sociales y Humanidades

**INVESTIGACIÓN HERMENÉUTICA
EN CUENTOS DE *CONFABULARIO*
DEFINITIVO DE JUAN JOSÉ ARREOLA**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN HUMANIDADES (LITERATURA)

P R E S E N T A:

MTRO. IRÁM ISAÍ EVANGELISTA ÁVILA

DIRECTOR DE TESIS:

DRA. MARINA MARTÍNEZ ANDRADE

LECTORES:

DR. MAURICIO HARDIE BEUCHOT PUENTE

DR. CÉSAR ANTONIO SOTELO GUTIÉRREZ

DR. GUSTAVO LEYVA MARTÍNEZ

MÉXICO, D.F., ENERO 2013

Índice

Introducción.....	1
I. En torno al universo narrativo de Juan José Arreola	10
A. Hacia una diferente visión del relato	20
B. Las categorías	38
1. Primera categoría: divina-espiritual.....	43
2. Segunda categoría: ciencia-tecnología y su absurdo	46
3. Tercera categoría: relación entre el hombre y la mujer	48
4. Cuarta categoría: varia invención	51
II. La hermenéutica como modelo de acercamiento al texto narrativo	54
A. La metodología <i>Subtilitas</i> dentro de la hermenéutica	62
B. El modelo de hermenéutica analógica	68
C. La mimesis dentro de la analogía.	82
D. Hermenéutica, mimesis y narración: punto de encuentro.....	86
III. Categoría Divina-espiritual	91
A. <i>Subtilitas implicandi</i>	93
B. <i>Subtilitas explicandi</i>	104
1. El personaje arreoliano sin nombre.	106
2. La carta abierta	108
3. La figura del demonio.....	109
4. El silencio de Dios	111
C. <i>Subtilitas applicandi</i>	117
IV. Categoría “Ciencia-tecnología y su absurdo”	125
A. <i>Subtilitas implicandi</i>	127
B. <i>Subtilitas explicandi</i>	135
C. <i>Subtilitas applicandi</i>	140
V. Categoría III: relación entre el hombre y la mujer.....	147
A. Las conductas animalizadas de la pareja	156
B. “El rinoceronte” dos imágenes del mismo personaje.	159
1. “El rinoceronte” drama en tres actos.	164

2. Tragicomedia del hombre y la mujer: disoluto y disolvente.	168
C. “Una mujer amaestrada”, visión, símbolo e interpretación	173
1. La mujer amaestrada-dominada.....	176
2. El personaje masculino es encarnado por un saltimbanqui	177
3. La relación que mantienen los personajes del cuento.....	180
4. El contexto.....	183
5. De la realidad al texto.....	189
VI. Categoría IV: Varia invención.....	192
A. “El guardagujas”	200
1. El tren y el forastero.	202
2. El país, la empresa y los habitantes.	215
B. “El guardagujas” Arreola y la varia invención	226
Conclusiones	230
Bibliografía	247

Introducción

Al adentrarnos en la narrativa de Juan José Arreola, nos envolvemos en una lectura desafiante que invita a la reflexión y a la comprensión del texto. El lector debe estar dispuesto a enfrentarse a un escrito que exige releerse y pensarse detenidamente, ya sea para degustar las imágenes nacidas de su prosa estética, ya sea para asimilar el golpe de asombro recibido, o para ir más allá, adentrarse e interpretar el significado que nos brinda el recorrido de la trama.

“Un cuento de horror” es un microrrelato que se encuentra en el apartado “Doxografías” del libro *Palindroma* de Juan José Arreola: “La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones” (71). Este texto es un pequeño ejemplo de lo que puede desembocar la lectura analítica de un texto arreoliano. A continuación se elabora una pequeña disección del cuento anterior.

Primero, doxografías, según el diccionario de filosofía de Ferrater Mora, son “opiniones de autores” o “preceptos de autores”, los cuales hablan de temas variados: doctrinales, biográficas o de “sucesiones” que son pensamientos de varias escuelas filosóficas (482). Si trasladamos el concepto hacia la literatura tenemos que, analizando sintácticamente la palabra, el concepto a tratar quedaría como un pensamiento literario que parte de la idea reflexiva del autor sobre algún tema de su interés. En una segunda instancia, al acercarnos al símbolo o metáfora del texto, tenemos que “Un cuento de horror” nos predispone con su título a una trama de corte sobrenatural; ya en su lectura encontramos que el texto tiene dos personajes, uno femenino y uno masculino, representado el último por la figura del narrador. Ambos poseen una relación amorosa no armónica, si no más bien

inestable. Al referirse a un “fantasma” nuestro acervo cultural probablemente nos dirija a evocar un alma en pena que mora las habitaciones de alguna casona abandonada. Al proseguir con el análisis explicativo del cuento, encontramos que el alma en pena es una mujer la cual no sabemos con certeza si ha fallecido o no, y que la casona abandonada o destruida es, sin lugar a dudas, la mente del narrador masculino. Esta fantasma puede ser la idea de la mujer, el pensamiento del ser amado que por alguna circunstancia ya no está con él, no necesariamente fallecida, mas sí alejada de éste. En un último y tercer acercamiento, aplicando y englobando lo anteriormente dicho, podemos hacer una última explicación del relato: este cuento escrito por Arreola, nos otorga un acercamiento a lo que el narrador percibe de la relación hombre-mujer, algo sacado de su perspectiva y mimetizado hacia la literatura.

El trabajo de investigación que se inicia más adelante, tiene como principal objetivo, explicar y acercar al lector a la complejidad que guarda la narrativa creada por “El último juglar”, Juan José Arreola. Su cuentística se encuentra saturada de imágenes y símbolos los cuales, para su mejor comprensión y aprovechamiento de la literatura, merecen ser explicados.

Juan José Arreola es un entendido de la creación narrativa; sabe, a través de la prosa, poetizar sus relatos de manera que encierra en ellos la dificultad de conservar su visión, incluso filosófica, sobre ciertos aspectos de la conducta humana. La narrativa que nos ofrece el autor se encuentra ataviada de imágenes y significados que van más allá del preámbulo que nos puede dar el abordaje en su primera lectura. Para leer al cuentista hay que releerlo.

A esta relatoría que el autor de *Varia invención* nos presenta, hay que añadir, aparte, las múltiples variaciones que hace el autor en cuanto a su presentación escrita: diarios, cartas,

anuncios, charlas, entre otras, pues nos dispone de manera tal que, dependiendo de su abordaje, nos lleva a crear la atmósfera donde la acción tiene que desarrollarse.

Los cuentos de Arreola están elaborados de una manera precisa: podríamos decir que el autor calculaba las emociones y sobresaltos del receptor por medio de elaboradas ecuaciones estéticas. En cualquiera de sus tramas podemos encontrar, casi de forma matemática, las oraciones que nos conducen de la mano al final inevitable de sus personajes.

La escritura que presenta el nacido en “Zapotlán el grande”, nos lleva a una revaloración del fenómeno narrativo. No es sólo un cuento ni un vuelco estilístico del narrador. Cultura, crítica, cosmovisión; el pensamiento arreoliano se nos proyecta en un océano literario que nos atrapa y sumerge en su trama. Encarar la trama de sus cuentos es abrir una puerta hacia otra dimensión literaria.

Para comprender y asimilar mejor su relatoría, debemos tomar en cuenta que estamos frente a un autor que escogía minuciosamente su anécdota, planificaba y diseñaba su narrativa con el objetivo de que cada palabra se encontrara en su sitio; así, el significado de cada oración adquiriría una revaloración del lenguaje escrito. Cada emoción calculada por medio de la palabra.

Las historias de Arreola están elaboradas con un cuidado milimétrico, no solamente con un propósito de llegar al lector, sino con uno mayor, la comprensión e interpretación del escrito. La disposición de los hechos en la obra era construida de una manera en que pudiera degustarlo el más versado de los lectores, así como aquel que quisiera encontrar la pura recreación como fin. Es el lector quien culmina la obra en Arreola. Quienes lo leemos formamos parte de la creación narrativa; revaloramos y recreamos lo escrito, fusionamos y terminamos la obra. Adolfo Castañón también nos lo hace saber: “el lector en Arreola está en cada signo de puntuación” (*El reino y su sombra* 21).

Al momento de escribir, Juan José Arreola debió tener en cuenta que el lenguaje puede matar o labrar, el lenguaje es lo que nos une y da significado. Los juegos literarios dentro de su narrativa nos invitan a no quedarnos solamente con la mera anécdota o recreación. Nos alienta a buscar sus intenciones, aquellas que se ocultan detrás de la recreación de los hechos: la capacidad de asombro, de elaborar algo que vaya más allá de lo cotidiano, utilizando la cotidianeidad misma. Juan José Arreola sabía cómo mostrarnos su visión de lo referencial a través de la recreación.

La primera aparición de *Confabulario* fue editada en 1952, a ella le siguieron otras cuatro (1955, 1962, 1966 y 1986). Cada una de ellas compila otros relatos del autor. Según nos dice el propio Arreola, el título del libro se lo debe a un amigo, Joaquín Díez-Canedo, el cual en una fiesta le preguntó si ya tenía terminado su libro y título: “le contesté que sí y que se llamaría *Confabulaciones*, o tal vez *Fabulario*; él me dijo inmediatamente 'Por qué no *Confabulario*'. Así, se convirtió en padrino de bautizo de mi libro y creo que tuvo muy buena mano, ya que esta obra ha corrido con suerte” (Arreola en: “El último juglar” 271). La edición donde se desarrollará el presente trabajo de análisis es el *Confabulario definitivo*, debido a que es aquí donde quedan establecidos cuáles son los textos que integran el libro en cuestión.

Como podemos notar, el nombre de *Confabulario* surge por medio de un juego de palabras, uniendo “Confabular” y “Fabular”. Según la Real Academia de la lengua “Confabular” se entiende como: “dicho de dos o más personas. Tratar algo entre ellas, ponerse de acuerdo para emprender algún plan”. Mientras que “Fabular” es “inventar, imaginar tramas o argumentos”; de modo que el nombre que titula el compendio narrativo puede comprenderse como el acuerdo que nace de dos personas, autor-lector, para que juntas logren crear, imaginar y conversar los cuentos alojados dentro del libro. Es a través del diálogo manifiesto entre el autor y el lector donde surge la obra literaria. En este caso, Arreola

y lector traman juntos la refiguración del texto literario. Desde la génesis de *Confabulario*, el narrador tuvo en mente la participación del lector, un cómplice que lo ayude a recrear la literatura, alguien que intervenga activamente en este juego de tramas para que el texto logre convertirse en obra de arte.

Es en este punto donde se origina la primera parte de la idea de la tesis que se presenta. El texto sigue una trayectoria que se inicia con el autor, al leerse choca contra el mundo del lector, el cual según sus propios parámetros contextuales llevará lo escrito a otro nivel. Este nivel, puede cimentarse en tres concepciones, una univocista, la cual desea proyectar la idea original del texto e imponerla hacia las demás interpretaciones surgidas de la obra; la otra equivocista, la cual desea erigir al lector como la figura central de las ideas, y respetar entonces cualquier explicación surgida de la lectura. Pero existe una tercera postura, una que respeta la tradición del autor, pues de cierta forma el texto le sigue perteneciendo a él, pero que también argumenta la necesidad de tomar en cuenta al lector ya que es éste quien en última instancia da vida al texto. La interpretación nacida de ambas posturas es una analogía, es decir, un acercamiento a lo que puede ser la idea central del escrito.

Esta idea interpretativa surgida del mundo del autor, del mundo del texto y del mundo del lector, guarda una similitud, una proporción a lo que el cuento nos quiere transmitir. Si basamos los parámetros interpretativos en la metodología hermenéutica, una propuesta viable es la analogía, puesto que lo que interesa es aproximarse a la idea que tiene el autor del texto con respecto a ciertas temáticas recurrentes que aparecen en su cuentística. Son precisamente estas temáticas las que se desean extraer de la obra arreoliana. Por ello, se opta por considerar como eje metodológico la hermenéutica analógica.

La segunda parte de la idea es la que tiene mayor importancia dentro del análisis. Se trata de demostrar que en la cuentística arreoliana se encuentra la visión del autor con

respecto a cuatro temáticas: La ciencia-tecnología y su absurdo, lo divino-espiritual, la relación entre el hombre y la mujer, y, varia invención. De modo que Juan José Arreola, ayudado de la mimesis recreadora, plasma su cuentística no solamente como un fin estético y literario, sino como un medio para manifestar su perspectiva de los temas anteriormente enunciados.

Debido a lo anterior y para explicar con mayor plenitud lo que representa el cuento en Juan José Arreola, la tesis se compone de seis capítulos donde se desarrollan a fondo las explicaciones y análisis respectivos de la construcción del relato y las interpretaciones correspondientes a la narrativa del escritor. Como se mencionó anteriormente, el libro es *Confabulario definitivo*, y son cinco cuentos los sometidos al análisis. Así, tenemos que en el primer capítulo, titulado “En torno al universo narrativo de Juan José Arreola”, se explica cómo la mimética juega un papel principal dentro de la creación cuentística del autor, y que dentro de ella se conjugan varios aspectos de interés del mismo, a saber: el uso del lenguaje, las vivencias que tiene el autor y que plasma en su literatura, el humor característico de Arreola, las ciencias exactas como parte de su trama y los diferentes tipos de juguetes literarios que aparecen a lo largo y ancho de su repertorio cuentístico. Todo esto amalgamado en la narrativa hace de la cuentística arreoliana un parteaguas dentro de la literatura mexicana. Dentro de este primer capítulo se explica detalladamente en qué consisten las cuatro categorías establecidas, las cuales delimitan las temáticas más utilizadas en Arreola.

En la primera categoría, “Divina-espiritual”, se muestra la influencia que tiene la religión en el autor y cómo éste elabora una recreación con respecto a su visión de lo místico en su cuentística. “Ciencia-tecnología y su absurdo” trata de exteriorizar la postura crítica que el autor posee con respecto a las nuevas invenciones que pareciera están a favor de ciertos sectores de la población y no se encuentran al alcance de los demás, situación que perjudica

a la propia sociedad; esto se observa en el cuento “En verdad os digo”. Con respecto a “Relación entre el hombre y la mujer”, aborda una explicación sobre algunas situaciones las cuales el autor gustaba profundizar con respecto a la vida y comunión de la pareja. Por último aparece “Varia invención”. Este nombre se escogió debido a que Felipe Vázquez menciona que la narrativa arreoliana es tan polifacética que no encaja en la narración convencional; de esta manera, se escogió el nombre de la categoría como reconocimiento a una posible vertiente que el propio Juan José Arreola perfeccionó en su producción cuentística.

Dentro del segundo capítulo, “La hermenéutica como modelo de acercamiento al texto literario”, se explica por qué el ejercicio interpretativo actúa dentro del marco de la narrativa, y en qué tipos de texto esta interpretación debe ser utilizada para brindar mejor comprensión y acercamiento a las ideas del escritor. En la segunda sección de este capítulo se explica que la metodología a seguir para que el ejercicio hermenéutico se desarrolle de forma cabal es la propuesta por Mauricio Beuchot y Paul Ricœur llamada *Subtilitas* y que se compone de tres momentos: i) *subtilitas implicandi*, ii) *subtilitas explicandi* y iii) *subtilitas aplicandi*. Es decir, sutileza para entender o implicar, sutileza para explicar y sutileza para aplicar, respectivamente (Beuchot, *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, 16). Debido a que la interpretación del texto no busca ser la verdad absoluta, pero que tampoco se perderá en traslaciones equívocas, se optará por emplear la hermenéutica analógica propuesta por el doctor Mauricio Beuchot, y dentro del tercer apartado del segundo capítulo llamado precisamente “El modelo de hermenéutica analógica” se discurre, explica y analiza esta importante aportación del doctor Beuchot así como su impacto al ser utilizada como una herramienta de traslación para una narrativa del corte arreoliano.

En el tercer apartado de esta sección se ejemplifica la relación estrecha que existe entre la analogía y la mimesis recreativa, pues al ser ambas interpretaciones y acercamientos

en la actividad del escritor, se conjugan como parte estructural de la narración. Así, para la cuarta y última parte del segundo capítulo, titulada “Hermenéutica, mimesis y narración: punto de encuentro”, elaboro las analogías correspondientes a estos tres momentos de los que se compone y puede conjugar la creación narrativa dentro de la literatura.

Después de haber presentado la narrativa de Juan José Arreola y establecer cuál es la relación entre ésta, mimesis y analogía, los cuatro capítulos subsecuentes desarrollan el ejercicio hermenéutico de los cinco cuentos enunciados. Para cada cuento equivale un apartado, quedando categoría y cuento de la siguiente forma: temática divina-espiritual, “El silencio de Dios”; ciencia-tecnología y su absurdo, “En verdad os digo”; relación entre el hombre y la mujer, “El rinoceronte”; y se cierra la temática con “Una mujer amaestrada”. Por último, en la categoría de varia invención se encuentra “El guardagujas”. El análisis de los cinco relatos por medio de la propuesta de Beuchot, examina de manera profusa cada uno de los textos a través de sus relaciones con lo intratextual y lo intertextual, discurre a lo largo de los símbolos y metáforas para llegar a la parte fundamental de la actividad hermenéutica: la interpretación del cuento.

Por último, en el capítulo final se reúnen, a manera de conclusiones, las diversas interpretaciones y resultados obtenidos a lo largo del análisis de los cinco cuentos para darle paso a las observaciones y analogías finales. Esta última etapa llega al resultado de la propuesta inicial: demostrar que la cuentística arreoliana se impregna de la visión del autor con respecto a su mundo. Esto es, una forma de crear y construir el relato, más allá de cánones, basándose en las vivencias personales como verdad metafórica y narración.

I. En torno al universo narrativo de Juan José Arreola

Desde *Varia Invención* hasta *La feria*, la escritura arreoliana se transfigura en diversos campos narrativos que se alojan en las más increíbles historias. No solamente posee una complejidad en el uso del lenguaje, sino que plantea una visión particular del mundo, que el autor plasma mediante la mimesis en su juego literario. Esta percepción del mundo que el escritor abstrae de la cotidianidad, se encuentra resguardada en los diferentes relatos que forman su obra. Este último señalamiento es el tema principal del presente trabajo de investigación. En el actual apartado se elaborará una disertación general de la narrativa de Juan José Arreola, con el objetivo de abordar temáticas y tópicos recurrentes que fueron utilizados por el autor, así como una discusión encaminada a su estilo narrativo, lo cual servirá como introducción a la segunda parte del primer capítulo.

Mediante una inspección general a lo más representativo de la obra arreoliana se podrá hacer una indagación sobre las temáticas que mayormente interesan al autor,¹ y la forma en que éstas se transmiten desde su obra.

El binomio mimesis-realidad no aparece tan sólo dentro de *Confabulario definitivo*;² esto se puede constatar a lo largo de su creación literaria. Arreola hacía uso del discurso

¹ Se dará una descripción *grosso modo* de la obra narrativa: *Varia invención*, *Bestiario* y *Palindroma*. Esto obedece a lo que Felipe Vázquez en su libro *Rulfo y Arreola: desde los márgenes del texto* (desde ahora *R y A*), señala: “pese a las cualidades de *La feria* y de las obras de teatro, considero que el aporte central de Arreola comprende sólo *Varia invención*, *Confabulario*, *Palindroma* y *Bestiario*” (Vázquez 45). Sobre *La feria*, Felipe Vázquez añade “*La feria* está al margen de mis juicios críticos, excepto si consideramos que está estructurada por 288 fragmentos breves cuya trama polifónica y formal incluye poemas en prosa, cuentos, fragmentos de un diario personal, pasajes historiográficos y de lírica popular, monólogos, etcétera” (45). Es por ello que en adelante, al hablar sobre la obra narrativa de Juan José Arreola, me remitiré solamente a los cuatro libros mencionados. Me reservo el desglose de *Confabulario definitivo*, puesto que es el libro central de esta investigación.

² La mimesis será abordada según Paul Ricœur en su libro *Tiempo y Narración I*, donde explica que ésta es utilizada por el narrador para elaborar una recreación de la acción a través de la disposición de los hechos (trama): “la traducción de mimesis: dígase imitación o representación, lo que hay que entender es la actividad mimética, el proceso activo de imitar o de representar” (83). Se hace la aclaración debido a que la actividad

mimético en la creación de diarios, como en el caso de “Hizo el bien mientras vivió”, comparaciones sarcásticas mono-hombre, o bien, a través de textos de imprecisa clasificación en los cuales habla sobre las relaciones de la Botella de Klein y la Banda de Moebius. Estos son meros ejemplos en donde mimesis-realidad utilizadas por el autor se plasman dentro del juego literario. Al pasar de simple alusión dentro de la obra escrita, Juan José Arreola hace que este binomio forme parte indispensable del relato: lo convierte en trama.

Esta diversidad narrativa conjuga por igual varios aspectos de interés del autor. Entre ellos se destacan la vivencia diaria entre el personaje principal y su entorno, la sagacidad de su humor (unas veces dócil y elegante; otras, cargado de malicia e ironía) y el característico toque de las ciencias exactas, objetivas, calculadoras.

Para los estudiosos de la obra de Juan José Arreola, la diversidad narrativa aborda demasiados parámetros como para fijar su escritura en alguna vertiente literaria practicada en su generación. Así también, sus lectores concuerdan en que la afluencia de anécdotas es tan diversa como abierta.³ Entre estos lectores se encuentra Jorge Luis Borges, el cual menciona lo siguiente: “un libro suyo, que recoge textos de 1941, de 1947 y de 1953, se titula *Varia Invención*; ese título podría abarcar el conjunto de su obra” (en: Vázquez, *R y A* 20). De esta manera, el orden que se propone para la disertación es, en primer lugar, la presentación de la composición general de la obra referida, títulos que se manejan como

mimética no se considerará para la investigación como una copia de la realidad, ya que para Platón y Sócrates el término mimesis va emparentado más a una copia de la realidad, esto se menciona dentro del Libro Tercero de “La república o de lo justo” (*Diálogos* 59-63). La mimesis, como se explicó anteriormente es recreación y representación de la acción “en principio, esta equivalencia excluye cualquier interpretación de la mimesis de Aristóteles en términos de copia, de réplica de lo idéntico. La imitación o la representación es una actividad mimética en cuanto produce algo: precisamente, la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama” (*Tiempo y Narración I* 85). Desde ahora *T y NI*.

³ “Abierta” en el sentido que Umberto Eco utiliza en su libro *Obra Abierta*.

sobresalientes para el investigador, personajes, temáticas, y cómo confluye lo mencionado en la recepción del lector a través de la visión escrita del narrador.

Varia Invención es el primer libro publicado de Juan José Arreola. Se dará una descripción *grosso modo* de los cuentos que hacen honor al título del mismo, tanto de los personajes y la trama, como de los temas abordados. Si bien la temática entre ellos pareciera discordante (“Hizo el bien mientras vivió” es un relato surgido de un diario, el cual desarrolla los días que el personaje principal pasa en su pueblo natal; “El cuervero” es un cuasi-retrato de la vida de un campesino, sus labores y consecuencias; “La vida privada” trata sobre un cuadro de infidelidad; y finalmente, “El fraude” sobre la bancarrota de una empresa encargada de la elaboración de estufas), los cuentos se unen mediante el nombre de la obra.⁴

Establecer cuál es el hilo temático dentro de sus relatos es una tarea difícil; pareciera que los cuentos convergen únicamente por el título del libro que los reúne. No obstante, al elaborar lecturas con énfasis analítico, comienzan a emerger temáticas recurrentes que van hilvanándose tanto en el libro como dentro de la misma creación arreoliana.

Uno de los escenarios más frecuentes dentro de la literatura de Arreola es sin lugar a dudas, el pueblo. En “Hizo el bien mientras vivió”, “La vida privada” y “El cuervero”, el pueblo es el lugar donde se desarrolla la trama. Se puede considerar que “La vida privada” e “Hizo el bien mientras vivió” ocurren en el mismo lugar, ya que la condición social, cultural y lingüística de los personajes muestran similitudes en el desarrollo de la acción. No obstante, el cambio es notorio con “El cuervero”, el cual da indicios de ser más rústico con respecto a las características señaladas en las otras historias. Otro aspecto relevante es la

⁴ Los tres cuentos: “Hizo el bien mientras vivió”, “El cuervero” y “La vida privada” tendrían en común el escenario pueblerino, sin embargo, “El cuervero” e “Hizo el bien mientras vivió” parecieran lugares distantes entre sí.

temática central de los primeros dos cuentos aquí referidos: el conflicto del personaje principal con su pareja, la relación entre el hombre y la mujer. Este conflicto es recurrente dentro de los textos arreolianos.

En “El cuervero” existe un recurso que Juan José Arreola utiliza con frecuencia en su obra, este recurso Sara Poot lo acuña con el nombre de “Referencias cruzadas” (48), se trata de una de las aportaciones más significativas dentro de la relatoría del autor. Como lo describe Poot:

en “El cuervero” escrito en 1949 hay un personaje, Layo, que asusta a los cuervos. En *La feria*, de 1963, aparece un personaje, llamado Layo, que bien puede ser el mismo (...). Indudablemente “El cuervero” le proporcionará material a *La feria*, aunque acuñado en forma diferente en la leyenda que cuenta Juan Tepano. Gilberto, el joven abogado de “La vida privada” de 1947, aparece también en *La feria*. Y no sólo eso. Los pasajes de las fiestas patrias de cada texto son casi idénticos (48).⁵

En “El fraude” se nos presenta la historia de bancarrota de las estufas “Prometeo”. Es el más disímil entre los cuatro cuentos. A pesar de que se apega al título del libro, el lugar, la acción, el narrador en primera persona y la anécdota, la distancian de los otros tres. Sin embargo, es de suma importancia rescatar la temática primordial del relato: el uso de la

⁵ Sara Poot refiere ambas citas mostradas a continuación

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

En *La feria* se reproduce casi textualmente el párrafo: Esa noche los cohetes, la algarabía y las campanas tuvieron sentido, porque era como la justa continuación de las palabras de Gilberto. Los colores de nuestra Enseña Nacional parecían teñirse de nuevo en la sangre entusiasmada, en la fe y en la esperanza de todos. Allí en la Plaza de Armas fuimos efectivamente los miembros de la gran familia mexicana, y nos sentimos alegres y conmovidos bajo la lluvia pertinaz... (*La feria* 130).

Las referencias corresponden a *Obras de Juan José Arreola*, editorial Joaquín Mortiz de 1971, utilizada por la autora.

ciencia-tecnología y su absurdo. Hay que recordar que a Arreola le tocó vivir un *Boom* de la ciencia y la tecnología quizá comparable al que hoy en día estamos viviendo. El autor ejemplifica el avance de la técnica y muestra la inserción de tales tecnologías en la sociedad a través de su narrativa.

Varia invención enlaza estos textos y como resultado se obtiene una “propuesta estética” (Vázquez R y A 31). En dicha propuesta se logran amoldar acciones, lugares, personajes y trama, dentro de un universo narrativo, el cual está conformado, a su vez, por las temáticas que la actual investigación utiliza de la obra arreoliana: la relación hombre-mujer, lo divino-espiritual, y el uso de la ciencia y tecnología. Esto se complementa con el lector activo capaz de asociarse con la obra escrita y que debe a su vez mantener, entramar y crear sus diferentes significados “el lector cómplice que justamente necesitaba la obra abierta de Arreola” (37).

El segundo libro editado por el “Último juglar”, *Bestiario*, ha figurado dentro de las obras narrativas que han sido estudiadas por Saúl Yurkievich, quien apunta lo siguiente: “Arreola transforma la colección de animales fabulosos del bestiario medieval en bestiario real” (Yurkievich, *Obras Juan José Arreola* 8). *Bestiario* organiza un entramado conjunto narrativo sobre veintitrés participantes del reino animal, más un prólogo. Desde que este prólogo comienza se puede notar la ironía con que Arreola matiza su arte literario. La obra pretende ser un reflejo físico, moral y conductual de las andanzas del hombre:

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

Ama al prójimo porcino y gallináceo, que trota gozoso a los crasos paraísos de la posesión animal (Arreola, *Bestiario* 9).

De esta manera Juan José Arreola, nos prepara para ofrecernos una espejo narrativo de lo más admirable y execrable de la condición humana.

En el *Bestiario*, nos muestra la humanidad de la bestia y juega con la animalidad instintiva del hombre; ambas situaciones las logra concretar en sus microrrelatos, a la vez que mantiene la relación hombre-bestia como complemento. Este compendio hace única la relación entre el hombre y el animal, es decir, entre la razón y el instinto. No solamente hace una simple comparación entre modos y costumbres, sino que llega a elaborar un retrato psicológico de los personajes. Metamorfosea las actitudes de los hombres con la de los animales y crea, con esto, una introspección donde se pierde la actitud de cualquiera de los humanos con los llamados “hermanos menores”. Así, podemos encontrar el proceder conductual camuflado en narrativa y matizado con la visión del autor.

En su artículo, “Juan José Arreola y los bestiarios” la Doctora Margo Glantz enuncia: “los animales de Arreola son animales amorosos, o mejor, son bestias amorosas y sus apareamientos son lascivos, venales, repugnantes como el sapo que 'aparece ante nosotros con una abrumadora calidad de espejo” (2). La autora hace la importante observación de que “el *Bestiario* de Arreola iguala al hombre con las bestias” (3). El *Bestiario* aglutina los comportamientos más abyectos de los hombres y los compara con las actitudes de las bestias, comportamientos que en “La hiena” y “El sapo”, nos pudieran sonrojar.

Arreola maneja un lenguaje descriptivo casi zoológico en el *Bestiario*. Para dar un ejemplo, la forma de contarnos los usos de “El bisonte”, es casi didáctica. La unión entre el lenguaje objetivo y literario presenta un comportamiento humano-animal admirable para los lectores. No podía faltar la alusión al hombre “el último residuo de nuestra fuerza corporal

es lo que tenemos de bisonte asimilado” (Arreola, *Bestiario* 14). Existen otros ejemplos como éste, no nada más dentro de “El bisonte”, sino en el conjunto de relatos. Saúl Yurkievich menciona que: “en Arreola, el animal sirve como retícula de lectura de la condición humana. Éste asimila simbólicamente al animal integrando lo extraño e inquietante en un sistema significativo cuya referencia central es el humano” (*Obras completas Juan José Arreola* 24). Con *Bestiario*, la prosa arreoliana exhibe una narrativa conductual donde humano y bestia se conjugan según el gusto y la visión del autor, el cual nos recuerda que seguimos perteneciendo al mismo reino animal.

Con *Palindroma* se llega al final de esta revisión general. El libro contiene seis textos, los cuales evocan el contenido de *Varia invención* por su gama escritural y temática. Tanto “El himen en México” como “Botella de Klein” acogen temáticas sacadas directamente de la vida real. De “El himen en México”, Felipe Vázquez apunta “Arreola partió de un libro real y –mediante una suerte de alquimia narrativa que incluye la desconstrucción genérica, la intertextualidad, la parodia y la sátira– lo hizo ingresar al orbe de lo fantástico” (*R y A* 126).

En cuanto a la “Botella de Klein” podemos decir que es un discernimiento entre los personajes, tanto de la botella como la banda de Moebius, ambos fenómenos matemáticos que no poseen un exterior ni interior definidos. “Para entrar al jardín” es un recetario casi culinario de cómo un hombre puede asesinar y enterrar a su pareja en el jardín de su casa. Aquí, Arreola nos brinda una muestra de humor negro a manera de un instructivo como si se tratase de la preparación de algún alimento. “Hogares felices” describe un acontecimiento sobrenatural en una sala de cine. Joe, el protagonista de la película, salta de la pantalla y se dirige hacia el público para la sorpresa de todos los presentes.

En *Palindroma*, Arreola utiliza sus ya refinadas fórmulas literarias: diario íntimo, relato histórico, charla divina-espiritual, relación entre el hombre y la mujer, ciencia y tecnología; las cuales emergen tanto al derecho como al revés dentro del libro. En *Palindroma*, la visión arreoliana del escrito se plasma una vez más. “Tres días y un cenicero” es un caso ejemplar: la narración comienza con una aventura de los personajes quienes buscan cazar un ave. Conforme la historia avanza, el autor va señalando que la historia salió de sus andanzas de juventud. Al final de la narración nos encontramos con un pasaje propiamente inesperado. El relato se encuentra escrito a manera de dictado: “entre todos la acomodan *punto* Le vienen los pies como zapatos a la medida *punto* Me le echo encima y la tumbo de un martillazo *punto y coma* me quitan el martillo y *punto* le aprieto el pescuezo caída en el suelo *exclamaciones y admiraciones*” (Arreola, *Palindroma* 27).⁶ Incluso, se puede leer la desesperación por la cual el narrador está pasando al ya no poder ni siquiera él, terminar su propia obra “la dieron a Tijelino porque les hizo una nueva *interrogaciones* te acuerdas tú la viste en mi taller iba corriendo y dije como al pasar qué es esto ustedes pongan la puntuación yo ya no puedo mira parece un cenicero pero es muy grande” (27). Un ejemplo más de la diversa creación del autor.

Estos escritos refuerzan la idea de que Juan José Arreola ofrece al lector la gran responsabilidad de complementar la obra textual. Los escritos están elaborados a la medida de la recepción del lector, una estrategia literaria utilizada con astucia, calculada desde el mismo surgimiento de la historia, como dice Felipe Vázquez: “con la finalidad de que el lector se asome a la malicia artera de Arreola” (*R y A* 127).

Dentro del tercer apartado de este capítulo se explicará el por qué de la creación de cuatro categorías para el estudio del *Confabulario*, en vez de seguir con las tres cuerdas

⁶ Las cursivas son propias.

señaladas por Adolfo Castañón, aparecidas dentro de las páginas de *El reino y su sombra: en torno a Juan José Arreola*.⁷ La propuesta de trabajo actual, en su afán por entender, comprender e interpretar de otras formas la obra arreoliana ofrece cuatro categorías que delimitan de otra manera el estudio. Estas categorías brindarán una nueva percepción y recepción del texto con ayuda de la hermenéutica como herramienta de interpretación. Es necesario hacer hincapié en que, si bien estas categorías se manejarán para el estudio de la obra *Confabulario*, la novela *La feria* y otros relatos también dan cabida a una indagación de esta índole. Lo anterior se adecua por los hilos temáticos y estilo literario de Juan José Arreola.

Las categorías son las siguientes: Divina-espiritual, Ciencia-tecnología y su absurdo, Relación entre el hombre y la mujer, y Varia invención.⁸ Esta última categoría es propuesta por Felipe Vázquez, quien explica que: “en términos de taxonomía literaria, la varia invención es un género donde convergen no sólo géneros literarios sino formas textuales que están al margen e incluso en el polo opuesto de lo que algunos llaman 'la función poética de la lengua' y otros 'literariedad'” (*R y A* 62).⁹

En esta exploración de la cuentística arreoliana se ha mostrado un panorama de los diferentes tópicos que el artista utiliza para construir su universo literario. Ya sea mediante el abordaje de sus temas habituales, su variedad anecdótica, sus juegos comparativos entre las bestias y el hombre, la escritura como “Varia invención”, o las mismas “Referencias

⁷ “1) la relacionada con el amor, las mujeres y el matrimonio; 2) la de las fantasías mecánicas y las sátiras sociales e industriales; 3) las evocaciones de la infancia y de la pequeña ciudad que lo vio nacer” (Castañón, *El reino y su sombra: en torno a Juan José Arreola* 22). Desde ahora *R y S*.

⁸ Las explicaciones de las categorías se verán más a fondo en la tercera parte de este capítulo.

⁹ A esto, Felipe Vázquez añade:

En efecto, cada texto arreoliano participa de los géneros consagrados por la tradición literaria: la novela, el cuento, el ensayo, la poesía en prosa y el teatro; así como por aquellos que están en las fronteras de la literatura: el diario íntimo, la fábula, el epitafio, la entrevista, la carta, el aforismo, la noticia periodística, la parábola, el epigrama, la biografía, el bestiario, la filípica, el anuncio comercial, la reseña bibliográfica, la glosa, el apólogo, la cita parafrástica y la receta culinaria (62).

cruzadas”, el autor muestra una productividad impresionante de lugares, personajes y tramas. Por otro lado, al hablar de su narrativa se anexan de forma tácita su ironía, sarcasmo y humor negro, características latentes en sus relatos.

La obra de Juan José Arreola posee un elemento imprescindible: su forma de ver y sentir el mundo. Los textos están envueltos en una visión crítica del contexto que vive el escritor. Lo representa según lo recibe. Los cuentos están inmersos en la visión, en el sentimiento y en la razón del escritor. La versatilidad en su propuesta literaria maneja no solamente un alto nivel lingüístico o ejemplar fantasía, sino que propone un nuevo estilo narrativo, una narración fuera de ismos. Su única visión del y para el relato.

A. Hacia una diferente visión del relato

Los textos de Juan José Arreola hacen gala de su elocuencia desde el primer momento en que se leen. Ya sea por el uso e intención del lenguaje o por las proyecciones temáticas que forman cada relato, la creación arreoliana se muestra como única en su género narrativo.

Al hablar sobre la cuentística del escritor es menester mencionar lo que el autor opina al referirse a la creación literaria, no solamente de la propia, sino de la creación literaria universal. Existen dos respuestas en particular, las cuales aparecen dentro de una entrevista con Emmanuel Carballo, que resumen su visión de literatura; la primera es: “amor absoluto a la forma” (Arreola, en: Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo veinte* 366). Este amor a la forma Juan José Arreola lo sitúa dentro del uso del lenguaje. Esto se constata en la primera lectura de sus cuentos: el uso y manejo del lenguaje es ejemplar. Por ello, no se puede tomar su escritura únicamente como la lectura de historias bien armonizadas, ni como un vuelco estilístico del escritor. La forma dentro de la cuentística arreoliana se complementa con lo que el autor impregna de su propia cultura, de la crítica que hace con respecto a ésta, la visión del mundo que proyecta a través de sus textos. El cuento arreoliano se plasma en un océano literario que atrapa y sumerge en los significados de su trama.

Esta forma que el mismo Arreola menciona en la entrevista con Carballo es la que impera en sus escritos. Muestra una habilidad magistral en el uso del lenguaje, ya sea con un giro moral, didáctico, irónico o técnico. Sus historias están elaboradas con un cuidado milimétrico: no solamente en la búsqueda de un producto de gran asimilación, sino en la

armonía del lenguaje dentro del escrito. La destreza del autor para transmitir el contenido llega al objetivo: comulgar en la mente del lector.

La comunión se cumple dentro del lector debido a otras tantas características imbuidas dentro de la relatoría: ironía, humor negro, sarcasmo, son “juguetes literarios”¹⁰ por medio de los cuales el escritor atrapa en el juego literario al lector y lo invita a que sea partícipe de la entramada lectura del texto como cuento.

Arreola pugna por exteriorizar la belleza del lenguaje: “para mi toda belleza es formal. Y lo confieso, no puedo concebir su persecución sin el respaldo de un amor absoluto a la forma” (366). Esto no interfiere en el contenido y disposición de sus textos, por el contrario: moldea y convierte la narrativa en el estilo propio del autor. La búsqueda por la perfección de la forma no delimita al texto. Paul Ricœur en su ensayo “Narratividad, fenomenología y hermenéutica” explica que para él existen tres “preocupaciones principales” en la función narrativa, la primera va relacionada a este fenómeno sobre el uso del lenguaje:

la de preservar la amplitud, la diversidad y la irreductibilidad de los *usos* del lenguaje. Desde un principio, puede constatarse, pues, que me uno a aquellos filósofos analíticos que se resisten a aceptar el reduccionismo según el cual las «lenguas bien hechas» habrían de valorar la pretensión de sentido y de verdad de todos los usos no «lógicos» del lenguaje (3).

¹⁰ Esta frase “juguetes literarios” la utiliza Felipe Vázquez en su artículo “Juan José Arreola: el ansia de lo absoluto” (1). Vázquez utiliza la palabra “juguete” en lugar de “herramienta” por el sentido objetivo y de precisión de ésta última. “Juguete” es una palabra que se puede tomar de diversas formas, invita al juego literario, al completar, al interpretar, ser más partícipe de una obra, un lector mayormente activo en vez de pasivo.

El uso del lenguaje se manifiesta dentro de la cuentística arreoliana como una fórmula eficaz en el arte de narrar. De esta manera, el procedimiento que utiliza el escritor ayuda a la composición del texto, dándole mayor diversidad a los contenidos de su literatura.

La búsqueda de la belleza formal, a través del uso del lenguaje en la creación literaria de Juan José Arreola, constituye un procedimiento que tiene como dirección ese absoluto de la obra literaria. Este procedimiento transforma el relato, pues ya no es solamente un fin recreativo, estético dentro de la escritura: constituye una tradición dentro su composición narrativa. Este enfoque presente en su cuentística no solamente es piedra angular en la literatura del autor, sino que lo hace destacar dentro de las letras mexicanas.

Paul Ricœur menciona la segunda preocupación: “reunir las formas y modalidades dispersas del juego de narrar. En efecto, a lo largo del desarrollo de las culturas de las que somos herederos, el acto de narrar no ha dejado de ramificarse en géneros literarios cada vez más específicos” (“Narratividad, fenomenología y hermenéutica” 3). Al sustentar esta “preocupación” que Ricœur señala aplicándola a la cuentística arreoliana, se puede generar una idea del por qué Juan José Arreola basaba su escritura en diversidad de subgéneros narrativos. La forma de transmitir el contenido del texto obedece a una necesidad de hacer llegar el mensaje de la manera más adecuada al destinatario, ya sea mediante un diario, una carta, un anuncio o una discusión con bases científicas; la literatura arreoliana busca transmitir el mensaje de cualquier modo que el acto de narrar posea. A esto se suma lo que Felipe Vázquez refiere en cuanto a la obra del mismo autor, la cual participa no sólo directamente de las formas literarias acostumbradas sino también dentro de otros discursos “e incluso puede aprehender formas textuales provenientes de otros discursos, como la

teología, las ciencias exactas, la historiografía, el psicoanálisis, las mitologías, etcétera” (*R y A* 62).

Esta reunión de diversos elementos narrativos en un mismo esquema cuentístico, es otra de las características que ofrece Juan José Arreola en su concepción del relato. Utiliza sus temáticas centrales y las concilia con las varias manifestaciones del acto de narrar. Tramas y discursos, Arreola los amolda y presenta bajo la gama de su propia configuración del relato.

Ricœur, señala como tercera y última preocupación la siguiente:

la de poner a prueba la capacidad de selección y de organización del lenguaje mismo, cuando éste se ordena en esas unidades de discurso más largas que la frase a las que podemos llamar textos; hay que buscar en el uso del lenguaje un patrón de medida que satisfaga esa necesidad de delimitación, de ordenación y de explicación (4).

En efecto, si la narrativa arreoliana encuentra en los usos del lenguaje y de la propia narrativa el canal para satisfacer esa necesidad del encuentro con la belleza, ha de ordenar, explicar y articular la lengua de tal forma que su visión del relato (como transmisor de esa belleza) quede construida en la unidad del mismo.

La tarea de encontrar la belleza dentro del relato significaría un descontento perpetuo dentro de la propia obra, un ansia de encontrar lo imposible. Debido a esto el universo literario que transmite Juan José Arreola está delimitado (en cuanto los aspectos de creación física) por su misma percepción absoluta de la belleza. El mismo autor lo traduce de esta manera “y lo confieso, no puedo concebir su persecución (de la belleza) sin el respaldo de un amor absoluto a la forma” (Arreola, en: Carballo 366). Podemos encontrar otras aproximaciones en cuanto a la afirmación anterior a lo largo de la misma entrevista.

La forma y la belleza preocupan, persiguen al autor, lo llevan a realizar una “poda” con el fin de acercarse al objetivo: “tal vez mi obra sea escasa, pero es escasa porque constantemente la estoy podando. Prefiero los gérmenes a los desarrollos voluminosos, agotados por su propio exceso verbal” (391).

La constante en el uso del lenguaje en Arreola marca el patrón que adopta el escritor para acercarse a la perfección en su obra. Su cuentística es la unidad que constituye el medio para manifestar su búsqueda de la belleza; de esta manera el acto de narrar se hace distintivo, se convierte en esa particularidad que construye sus relatos.

La segunda respuesta que da Arreola es la que más importa a este trabajo de investigación: “fijar mi percepción, mi más humilde y profunda percepción del mundo externo, de los demás y de mí mismo” (367). La vivencia, la visión que el escritor elabora de su contexto lleva como destino la literatura, este ejercicio es recreado y plasmado como mimesis literaria en su obra escrita. Dentro de la misma entrevista, Arreola menciona que su relatoría está basada en dos tipos de vivencias de las cuales procede su quehacer literario:

las vivencias son de dos órdenes: las que están tomadas de nosotros mismos, considerados como estaciones individuales (por ejemplo, lo que me ocurre a mí, Juan José Arreola, en mi drama amoroso, en mi drama humano, en mi enfermedad, en mi problema económico), y luego de lo que yo capto del mundo que me rodea (367).

En ese mismo diálogo, Arreola prosigue con la explicación de que su escritura es fruto de la unión de sus vivencias con la forma literaria “en lo que he escrito encuentro esas dos instancias: lo que procede de mi percepción de lo general y lo que constituye lo mío, y que trato de fijar de una manera que se vuelve cada vez más espiritual” (367).

Vivencia y percepción son patentes en la obra arreoliana, no solamente como recursos estilísticos, sino como una forma de hacer presente su historia. Pierre de Boisdeffre muestra lo anterior mediante un análisis sobre la relación existente entre historia y literatura. La forma del artista de hacerse presente ante la historia es la literatura. Con la literatura muestra su visión de lo que ocurre en el mundo (no se compara la literatura ante los hechos históricos referenciales). Si al hombre se le quita la unión histórico-literaria, sería incapaz de mostrar su imagen del mundo a las generaciones futuras, no habría arte; historia y literatura se fusionan y el artista es responsable de que esta fusión perdure mediante la recreación de los hechos a través del lenguaje (*Metamorfosis de la literatura III* 258).

Boisdeffre menciona que en todo movimiento literario se pueden distinguir tres orientaciones (tendencias) decisivas en cuanto a la producción escrita, tres formas que van a proyectar la creación literaria:

el hombre interior, el mundo real y los juegos del idioma. La primera parece confundirse con la voz de la conciencia. La segunda perspectiva, el hombre se plantea como ser concreto, reconstruye el mundo para ponerlo a su servicio, su crítica constructiva, su humanismo racional y científico. En la tercera, se interesa más por la producción del intelecto que por la naturaleza (262-63).

La primera orientación “El hombre interior” es una tendencia que se relaciona directamente con la estancia que Arreola manifiesta como “estaciones individuales” (Carballo 367). Ésta nace de la propia percepción del escritor anidada en la mente, en ese pensamiento interior, es decir, el razonamiento y los resultados de lo que la mente proyecta para con él mismo. Para ambos autores, la reflexión nacida del propio escritor proyectada a

su obra es de primordial naturaleza. De manera similar existe otra cita relacionada con esta orientación, la cual Arreola describe como “percepción de sí mismo”. Esta percepción de la vida se recrea según la mirada del escritor indispensable en la creación literaria.

La segunda orientación corresponde a cuando el autor “reconstruye el mundo, su crítica”. El hombre está unido a la realidad exterior, al mundo que se proyecta en su devenir, tanto para lo bueno como para lo malo. Vive en un mundo que el autor acepta o niega y en su literatura aparece esta problemática. Si la hace parte de él o la rechaza, la amolda a sus parámetros y los recrea como literatura, entonces se apropia de la situación, la hace suya. En los cuentos arreolianos podemos encontrar varios ejemplos que corroboran lo anterior. El escritor expresa esa admiración, ese descontento que se encuentra en su entorno, y lo toma, lo recrea para evidenciarlo en su obra. Aquí el artista es crítico de lo que acontece en el quehacer diario. Observa, se entera y hace juicios sobre lo que percibe; recrea en su obra literaria lo que se encuentra en el devenir del mundo. Boisdeffre lo complementa con lo siguiente “ni juego del espíritu, ni propaganda: la tarea del escritor es más alta. Debe, simultáneamente, expresar su época sin benevolencia, y si es posible, superarla, es decir, ayudarla a realizarse” (*Metamorfosis de la literatura III* 266)

En la tercera y última orientación sobre “la producción del intelecto”, Boisdeffre señala que ésta se vuelca en “la forma como fueron elaborados dichos productos”, una preocupación íntima por el uso y disposición de las palabras, como si el lenguaje, dice el autor, “estuviera dotado de un poder mágico, como si el hombre importara menos que su misteriosa expresión” (262). La cuentística arreoliana encuentra reciprocidad entre estas tres condiciones distintivas en el movimiento literario. Es su particular forma de atrapar tanto el interior como el exterior y proyectarla a manera de relato. Estos tres movimientos envuelven la condición humana del escritor.

En cuanto a las vivencias que Arreola menciona como parte importante en su creación literaria, se puede aducir que estas vivencias persiguen al artista de manera tal que necesitan salir a la luz para afirmarse como una esencia de la realidad que nutre y se refugia en la narrativa como parte inminente de la configuración de la obra. Esta configuración entre realidad y literatura coexisten en la relatoría y se fusionan originando el estilo cuentístico arreoliano.

El autor observa e interpreta una situación tomada de lo cotidiano y la recrea de manera literaria: “lo que yo quiero hacer es lo que hace un cierto tipo de artistas: fijar mi percepción, mi más humilde y profunda percepción del mundo externo, de los demás y de mí mismo” (Arreola, en: Carballo 367). Dentro de su cuentística, Juan José Arreola atrapa su experiencia y su pensamiento, tanto de la vida que lo rodea como del propio.

Boisdeffre argumenta: “el artista no transcribe más que lo que ve; pero lo que ve, nadie lo había todavía visto como él” (*Metamorfosis de la literatura III* 268). A partir de esta observación tan importante, se puede comparar con lo que se elabora en una pintura. Van Gogh recreó, reinterpretó los girasoles con su pincelada, atrapó y plasmó su realidad, su visión particular y general del mundo. Su recepción del mundo única y envolvente, hace que, como ayudantes de la realización ahora del autor, llevemos esa idea a otro plano, a otra forma de elaboración de la obra. Cuando pensemos en girasoles evocaremos aquellos que el pintor holandés quiso transmitirnos.

Por ello, la narrativa de Juan José Arreola posee una tarea más alta que el fin estético o recreativo: debe simultáneamente expresar su dos órdenes de vivencias (las individuales y las del mundo que lo rodea) al mismo tiempo que expresa su amor por la forma del lenguaje. Su literatura anida estas figuras y las convierte en andamiajes, las

cuales cimientan la construcción del relato. Arreola genera y establece sus propios parámetros del cuento.

El narrador posee una primera obligación: recibir el mundo que lo rodea. Acto seguido, a esta recepción debe interpretar y asimilar la realidad que, o lo asombra o lo perjudica. Esto lleva a una causa que todo artista posee, crear metafóricamente su verdad. A través de este proceso, el artista crea su propio lenguaje (en el sentido que Cassirer lo explica).¹¹

Existe otra obligación del artista: la recepción que formula de la vivencia señalada la transforma en escritura del lenguaje en la obra narrativa. A esto Cassirer añade:

el lenguaje se presenta como vehículo para llegar a cualquier visión mental del mundo, como el medio que el pensamiento ha de atravesar antes de encontrarse, antes de darse una forma teórica determinada; por otra, en cambio, para hacer comprensible la particularidad de un lenguaje determinado y su manera propia de observar y denominar, ha de presuponerse justamente una forma así, una determinada concepción teórica del mundo (*Esencia y efecto del concepto de símbolo* 103)

Estas dos obligaciones, recibir y escribir, conciernen a Arreola; por medio de ellas complementa su método para la elaboración de sus cuentos.

Es esta la necesidad que se plasma en la cuentística arreoliana; su fin es explicar el mundo interno, la visión personal del autor, para su tiempo y para la misma literatura. La

¹¹ Ernst Cassirer en su libro *Esencia y efecto del concepto de símbolo* aclara lo siguiente con respecto al lenguaje: “en la forma del advertir, que reside en la base de toda formación de palabras y de lenguaje, exprésase en cada caso, según Humboldt, una forma mental particular, una manera particular de entendimiento y comprensión. De ahí, que la diversidad de los idiomas no sea de sonidos y signos sino de visiones del mundo” (102-103).

creación literaria es la fuente de liberación del universo del escritor. Cuando el autor narra la vida que va surgiendo en su andar, éste la representa en su cuentística como un método para entender y comprenderse en el mundo y para quienes lo integran. Así, la narración deja de ser solamente un vehículo estilístico y accede a otra función mayormente importante: se convierte en una forma de comprensión y manifestación del mundo del artista.

Es preciso recurrir al estudio interpretativo de la obra de Juan José Arreola bajo parámetros exegéticos, de representación y refiguración de su obra. Al utilizar el lenguaje de la manera en que se ha estado planteando se necesita llevar a cabo este redescubrimiento de la obra arreoliana pues muchos de sus cuentos no son accesibles en una primera lectura.

Cuando el autor recrea la percepción que obtiene del mundo a través de su obra, engendra una simbiosis que se convierte en un proceso creativo cuya desembocadura se dirige a aquello que Paul Ricœur discute en sus estudios sobre la mimesis (esto aparece en los tres volúmenes de *Tiempo y narración*).¹²

La mimesis que Arreola utiliza para la elaboración de su narrativa lo lleva a crear una visión diferente y auténtica del relato. Esta forma del relato al ser construida, a su vez, por una reconstrucción del mundo real, lo transforman en una obra que reorganiza la configuración del cuento, la lleva a otros parámetros tanto estilísticos como representativos: innova una disposición arquitectónica del cuento mismo.

Así, la disposición del cuento arreoliano ostenta una relación estrecha con los estados de la mimesis que Ricœur propone en función de la narración. Sin embargo, para que la

¹² La mimesis estudiada por Ricœur se explica en los tres volúmenes de *Tiempo y narración*. Para Ricœur la narrativa debe ser una recreación, una representación de la realidad observada desde el punto de vista del autor (de lo que ocurre en la realidad de la persona). El término lo toma de la *Poética* de Aristóteles. Aunque los términos son acogidos para la representación en activo, Ricœur los plasma en la narración debido a que la poética se toma como creación literaria “abogaré por la primacía de la actividad creadora de tramas respecto de cualquier clase de estructuras estáticas” (*T y NI* 83).

situación mimética dentro de la obra escrita pueda constituir la configuración del cuento, debe atravesar un proceso dentro de la creación, el cual existe como un “antes” y “después” de la configuración poética (Ricœur, *T y N I* 103). Debido a esto la actividad mimética queda de la siguiente manera: mimesis I, mimesis II y mimesis III.

Ricœur elabora una disertación para explicar cómo la narración se compone como una representación (*mimesis*) y una trama que es la síntesis de lo heterogéneo (*mythos*), las cuales desarrollan la acción dentro del relato. La síntesis de lo heterogéneo es la definición que Ricœur elabora de la trama, ya que ésta integra factores tan “heterogéneos” como agentes (personajes), fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etcétera. Por ello, la trama también desempeña una función integradora del texto completo (Ricœur *T. y N. I* 132). La mimesis se concibe entonces como representación de la realidad observada desde el punto de vista del autor, el cual, a través del *mythos*,¹³ elabora un todo que es la narración expuesta.

Mimesis-trama es un binomio que dentro de la narración resulta inseparable, ya que si la mimesis actúa como una representación de la acción, ésta conlleva los agentes heterogéneos: “la imitación o la representación es una actividad mimética en cuanto produce algo: precisamente, la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama” (*T. y N I* 85).

Como lo menciona Ricœur, si la actividad mimética refiere a la imitación de acción, la primera función de mimesis I, requiere tres competencias necesarias para poder llevar a cabo la configuración textual, a saber:

en primer lugar, si es cierto que la trama es una imitación de acción, se requiere una competencia previa: la de identificar la acción en general por sus rasgos estructurales; la

¹³ A partir de aquí, para fines prácticos: *mythos* será trama.

semántica de la acción explica esta primera competencia. Además, si imitar es elaborar la significación articulada de la acción se requiere una competencia suplementaria: la aptitud para identificar lo que yo llamo mediaciones simbólicas de la acción, en el sentido clásico que Cassirer da a la palabra símbolo. Finalmente, estas articulaciones simbólicas de la acción son portadoras de caracteres temporales de donde proceden más directamente la propia capacidad de la acción para ser contada y quizá la necesidad de hacerlo. Consideremos sucesivamente estos tres rasgos: estructurales, simbólicos y temporales (116).¹⁴

De esta manera la obra de Juan José Arreola comienza a desenvolverse ante mimesis I. La primer función mimética guarda estrecha relación con lo enunciado por Ricœur, por lo que se ha discutido sobre el uso del lenguaje en la obra arreoliana. Siguiendo la exposición referida, esta “red conceptual, que distingue estructuralmente el campo de la acción” (116), va directamente relacionada con el uso del lenguaje para Arreola, pues con la intención de encontrar y mostrar un texto cercano a la perfección, “poda” su lenguaje, para acercar su narrativa a una forma absoluta del cuento. Para el escritor, la narración se desenvuelve mediante el dominio del uso del lenguaje: “comprender lo que es narración es dominar las reglas que rigen su orden sintagmático” (116).

La segunda competencia, la de los recursos simbólicos, se explica de la forma en que la narración se encuentra articulada por medio de los signos, reglas y normas: por ende está “mediatizada simbólicamente” (119).¹⁵ Por otra parte, Ricœur señala también que: “el

¹⁴ Aunque la narrativa arreoliana guarda apego a estos tres rasgos o competencias, el último rasgo de temporalidad, no está directamente relacionado con el actual estudio. Se procederá a explicar con mayor detalle los dos anteriores.

¹⁵ Se prosigue con la definición de Cassirer sobre símbolo. Ricœur añade que en el libro *Philosophie des formes symboliques* de Ernst Cassirer, encuentra que: “para éste, las formas simbólicas son procesos culturales que articulan toda la experiencia” (120). De manera que todos los símbolos estarán siempre entendidos de acuerdo a los juicios culturales de la persona. Aparte también añade que “Para Clifford Geertz 'la cultura es pública porque la significación lo es'” (120).

simbolismo es una significación incorporada a la acción y descifrable gracias a ella por los demás actores del juego social” (120). Si los símbolos son de un carácter público, la persona los entenderá según tenga la significación incorporada a la acción, y se descifrará gracias a ella por los demás actores dentro de su sociedad. Entonces si estos símbolos son dados a la interpretación se proporcionará la significación mediante la cual se puede interpretar el texto.

Con esta segunda competencia se trata de llegar a una comprensión de la cuentística a través de la relación que guarda la interpretación de los recursos simbólicos con la tradición cultural que encierra la creación arreoliana.

La tercera y última competencia habla sobre los caracteres temporales. Aquí la acción de la actividad mimética obedecerá a un plano temporal, ya sea este por cuestión lineal de escritura, lectura y/o interpretación del lector. Ricœur se interesa más por la llamada “intratemporalidad” la cual es una sucesión de “ahoras” dentro del relato.¹⁶ De igual manera, la temporalidad dentro del cuento obedece a esta actividad temporal dentro del primer estado de la mimesis, el “ahora” que menciona Ricœur es base para la narrativa arreoliana.

En la cuentística de Juan José Arreola, el primer estado de la mimesis cobra significancia plena en la configuración de su relato. Al basar el relato en el uso del lenguaje y en las vivencias, Arreola comienza a aplicar estos parámetros para formar su estructura,¹⁷ la cual es base en su producción literaria. Por otro lado, la aplicación de la simbología dentro de la narrativa arreoliana, es fruto de las mismas observaciones que el artista obtiene de la realidad. Estas simbologías forman parte en la creación de las cuatro categorías que se

¹⁶ Esta sucesión de “ahoras” debe su particularidad a la explicación de San Agustín con respecto al tiempo, el cual dice, es un triple presente: presente del pasado (tengo “ahora” la intención de ir hacia allá porque acabo de pensar que...), presente del presente (ahora hago esto) y presente del futuro (en adelante me comprometo a hacer esto mañana).

¹⁷ En adelante, al referirme a estructura, será de la manera en que Paul Ricœur la utiliza: como disposición en la forma y construcción textual de la narrativa.

implementarán en el estudio de los cuentos de *Confabulario*. La temporalidad tiene un lugar dentro de los relatos investigados, pues el autor maneja un tiempo presente en cada uno de ellos (“ahoras”) donde se desarrolla la trama.

Ricœur finaliza su discurso de mimesis I con lo siguiente

se percibe cuál es la riqueza del sentido de mimesis I: Imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria (129).

Esta vinculación entre símbolo, texto e interpretación son parte de la construcción del cuento arreoliano. Una metodología que obedece a una razón dirigida hacia el arte, razón animada por algo más, crear y edificar su propia visión del relato a través de sus vivencias.

Mimesis II concierne a la mediación que tiene la trama entre el “antes” y el “después” del círculo mimético. Aquí la trama se considera mediadora por tres razones: primeramente media entre acontecimientos o incidentes individuales y una historia; segundo, integra factores tan heterogéneos como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc.; y por último, media entre sus caracteres temporales propios (131-32).¹⁸

¹⁸ Se excluye dentro del texto el apartado de la temporalidad, ya que la situación del tiempo con respecto a la cuentística arreoliana no forma parte de la investigación.

La trama extrae una historia de los acontecimientos o viceversa; de los acontecimientos se comienza a formular una historia. Por lo tanto, estos acontecimientos deben ser algo que atrape, que resulte interesante, no una simple anécdota; algo que cautive y se convierta en el sustento de la configuración del relato.

Arreola utiliza la trama como mimesis II la apunta. Puede partir de un hecho asombroso, un día cualquiera, un lugar o una estación insignificante; sin embargo, basta este “accidente” esa “oportunidad” para hacerse el protagonista como “mejor” o “peor” persona. Para Arreola, estos factores heterogéneos son indispensables en el desenvolvimiento de su trama: “en cualquier momento, a un personaje le puede ocurrir algo tan inesperado o tan sobrenatural que cambie el curso de su vida. Los personajes tradicionales se van haciendo lentamente en el transcurso de las obras; yo quiero, de golpe y porrazo, que sufran modificaciones sustanciales y definitivas” (Arreola, en: Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana*, 401).

Al proseguir con el desarrollo de mimesis II, otro aspecto que surge y es punto de enlace con la literatura arreoliana es su “qué” de la imitación. El “qué” de la imitación que se aloja en la narrativa está integrado por tres partes: trama, caracteres y pensamiento (Ricoeur, *T. y N. I* 132). El desarrollo de la trama en la cuentística nace a partir de las manifestaciones de los personajes, los cuales, en esas interacciones o circunstancias en las que se ven inmersos, van desarrollando cualidades y defectos, acciones éticas y morales, que de una u otra manera ejemplifican el pensamiento del autor ante la situaciones en las que se ven inmersos: “la anécdota viene a ser solamente el pretexto para capturar una partícula del ser humano” (Arreola, en: Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana*, 400). El pensamiento del autor, ya sea éste crítico o simplemente sensorial,

procede discursivamente a manera de trama; una vez alojada dentro del relato, el pensamiento recorre en múltiples direcciones de las cuales cada una de ellas posee un grado de acción y de interpretación.

La unión de estos factores heterogéneos dentro de la cuentística arreoliana se construye mediante la situación estructural del texto. Esto conlleva a que se elabore la configuración entre la escritura y la disposición de los hechos narrativos.

Los aspectos anteriores forman parte de la tradición literaria de Juan José Arreola, una tradición que obedece a una transmisión viva del cuento y todo un proceso creativo y metodológico que se organiza dentro de las fronteras narrativas. Esta innovación dentro del orden del cuento se reactiva constantemente en cada lectura y en cada lector debido a esta amalgama de componentes vivenciales, miméticos y literarios. Lejos de que los resultados fueran incongruentes entre sí, esta amalgama organiza y asienta las bases para el universo narrativo de Arreola, y, todavía más, deja preparado al cuento y al autor para la siguiente actividad integradora: la recepción del lector a través de mimesis III.

Mimesis III constituye en Arreola el puente entre el pensamiento y la actividad interpretativa del autor. La última parte del círculo mimético cierra con esta intersección entre escritor-lector.

Lo que se comunica en el cuento va más allá de la simple experiencia estética o estructural de la obra. El mundo que se proyecta y que se manifiesta dentro del cuento es la visión y el pensamiento del escritor ante la obra literaria y su perspectiva de la realidad.

La parte de recepción y de interpretación del relato estribará en las concepciones que el lector haga de la obra literaria; el lector con su propia capacidad acoge esta lectura abierta y la lleva a otro horizonte. El lector activo se encuentra, de esta manera, inmiscuido en la creación literaria de Arreola. Así, por medio de la lectura la obra literaria obtendrá su

plenitud, su acogimiento del texto pues: “en efecto, sólo por la mediación de la lectura, la obra literaria obtiene la significancia completa” (Ricoeur, *Tiempo y Narración III* 866). Además, como menciona Hans-Robert Jauss sobre el papel del que recibe la obra literaria, “la obra de arte necesita del lector para convertirse en una obra verdadera” (En Rall, *En busca del texto* 91).

Esta actividad que se da dentro del texto y fuera de él en mimesis III, distingue la labor y el fin literario en Arreola. Dentro del texto, está comprendido todo lo que se dispone en la obra literaria y lo que la crea como una unidad relatora; fuera del texto, las interpretaciones de la obra y el papel activo del lector, quien culmina el arte gracias a la recepción del texto.

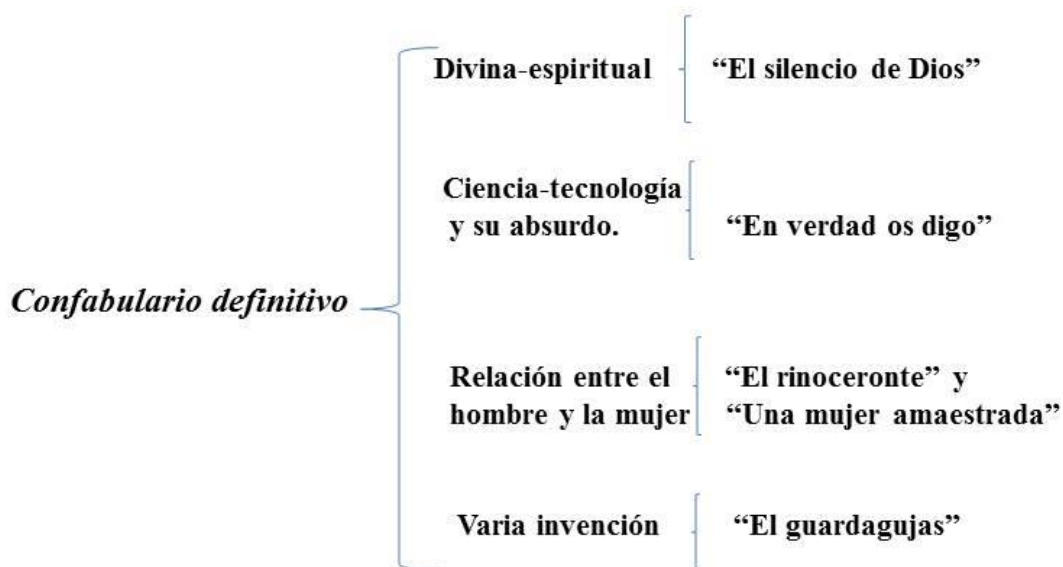
Escritor-lector conforman una interacción, la cual lleva a la resignificación del cuento en Arreola, tanto es sus niveles estructurales como interpretativos. Por ello, la lectura-interpretación desentrañará otros alcances dentro de su narrativa. Como lo menciona Jauss: “la recepción no sólo representa un punto final, sino también un punto de partida para una nueva producción literaria” (*En busca del Texto* 94)

Juan José Arreola encuentra en su cuentística el medio óptimo para hacer llegar su “percepción del mundo externo, de los demás y del propio” (Arreola, en: Carballo 377) al lector, el cual con la ayuda de la herramienta hermenéutica, puede lograr encontrar esa significancia, esa verdad que el escritor plasma en la literatura, como necesidad de hacerse presente en el mundo; realizar una crítica de éste, crear una opinión verdadera en el acontecer de su cultura, y que, con ello, su pensamiento viva, empate y comulgue con el de sus lectores.

La obra arreoliana surge de la necesidad de transmitir su visión del mundo, validarla a través de una innovación narrativa que se expresa dentro de una construcción propia del relato; por ello es que rompe los paradigmas del cuento tradicional y lo lleva hacia una nueva frontera: “lo digo con toda sinceridad, no me habría perdonado el ponerme a narrar tradicionalmente” (405).

B. Las categorías

Como se ha manejado en este primer capítulo, para auxiliar el acto interpretativo de la visión de Juan José Arreola hacia diferentes situaciones que percibe, se elaboró una clasificación con base en categorías. Estas categorías ordenan de manera temática su visión con respecto a dichas situaciones las cuales aparecen dentro de la obra *Confabulario definitivo*. La motivación principal al utilizar este procedimiento surge como método organizador que conllevará a una mejor recepción de la visión arreoliana así como su cuantística. La disposición de las categorías dentro del trabajo interpretativo se presentará de la siguiente manera:



La distribución anterior, aunque surgida de la investigación de *Confabulario definitivo*, abarca el universo arreoliano hallado en *Varia invención*, *Bestiario* y *Palindroma*.

En “Juan José Arreola: el prófugo del amor” Adolfo Castañón hace referencia a tres temáticas planteadas por Arreola a lo largo de su trayectoria como escritor desde las cuales emana su arte literario. “Se adivinan en ella tres cuerdas centrales: 1) la relacionada con el amor, las mujeres y el matrimonio; 2) la de las fantasías mecánicas y las sátiras sociales e industriales; 3) las evocaciones de la infancia y de la pequeña ciudad que lo vio nacer” (R y S 22). Castañón discurre brevemente sobre las últimas dos “cuerdas” haciendo referencia a la segunda como “mecanizar los milagros y captar las energías inútilmente desperdiciadas de la vida, así como las versiones inquietantes de la racionalidad social” (22). Con respecto a la tercera, hace una referencia concisa sobre *La feria* y la asemeja con una “conciencia nacional” (23), para concentrar su discurso en la temática que mayormente le interesa, la relacionada con el amor. No obstante, aun en la primera cuerda, Adolfo Castañón desmenuza con libertad la obra completa sin analizar detenidamente relatos en específico. El trabajo que Castañón elabora en este ensayo ha servido como punto de partida hasta la actualidad de varios críticos de la obra arreoliana, siendo mencionado en el prólogo que Felipe Garrido hace en *Narrativa completa* de Juan José Arreola y de Carmen de Mora en *Confabulario definitivo*, por mencionar algunos.

Si bien las “cuerdas” se integran en las categorías aquí expuestas, las cuatro categorías son viables para extraer las abundantes interpretaciones que cobija la obra narrativa arreoliana. Al elaborar cuatro categorías se abarca mayormente la realidad-creación literaria que los cuentos engloban, debido a que se da un mejor panorama, orden y comprensión al poder comunicativo de la obra. Estas categorías se utilizarán para establecer un orden explicativo, interpretativo y de aproximación al pensamiento de Juan José Arreola en diferentes temáticas. Los cuentos alojados en dichas categorías, servirán como el medio

de acercamiento a la visión del autor. Aclarado el punto elaboro una comparación entre las “cuerdas” utilizadas por Adolfo Castañón y las categorías que se han referido.

La primera cuerda aludida por Castañón, “la relacionada con el amor, las mujeres y el matrimonio”, es la que desarrolla mejor en su ensayo. Para Castañón la obra arreoliana “está sembrada de mujeres”, señala a su vez la relación que el autor mantiene con la figura femenina al decir que: “Arreola no odia a las mujeres. Sus relaciones con ellas son mucho más ambiguas e interesantes” (*R y S* 23). La crítica que elabora Castañón va hacia la concepción general de la mujer dentro de la cuentística, incluso hace latente una “religión del amor” (23), la cual gobierna dentro y fuera de la vida del narrador. En la crítica elaborada dentro de este escrito, el ensayista no profundiza o se adentra en algún relato o libro en específico, muestra una panorámica general en la narrativa arreoliana.

Empero, en la categoría propuesta, a saber, “Relación entre el hombre y la mujer”; se plasmarán las figuras del hombre y la mujer según su conducta y el comportamiento social y cultural que desarrollan tanto en la vida como pareja, como en el plano literario, esto es, de acuerdo con lo que el autor ha observado y mencionado en entrevistas documentadas. La aportación que daré a esta temática arreoliana se explicará desde los cuentos que comprende la categoría señalada, dando una profundización a la temática expuesta por el autor en los diferentes papeles donde la relación hombre-mujer interactúa en los planos narrativos y de percepción del autor. El análisis se enfocará directamente en los cuentos establecidos y su aproximación interpretativa se encargará de explicar e indagar el vínculo existente entre la relación hombre-mujer, tanto en la visión de Arreola como dentro de sus cuentos.

En la segunda cuerda, “la de las fantasías mecánicas y las sátiras sociales e industriales”, Castañón dice lo siguiente “digamos sencillamente que uno de los rasgos

definitivos de la obra de Arreola son los inventos imaginados por el autor para mecanizar los milagros y captar las energías inútilmente desperdiciadas de la vida, así como las versiones inquietantes de la racionalidad social” (22). La observación termina cuando el ensayista compara esta cuerda con lo hecho por narradores de la talla de Kafka, H.G. Wells, entre otros. Esta cuerda se focaliza en la opinión crítica del autor, sin realizar un análisis completo de la problemática.

Dentro de la categoría “Ciencia-tecnología y su absurdo”, se desarrollará la relación que existe entre la visión del autor con respecto a la problemática del avance técnico del hombre y el choque cultural que esto representa, este análisis arrojará mayores resultados interpretativos dentro del cuento analizado y evidenciará otras formas de acercamiento a los textos para desentrañar el pensamiento del autor. El interés de Arreola por el avance desmedido y el uso inconsciente de la tecnología se muestra como una preocupación hacia este fenómeno industrial el cual, en nuestros días, avanza a pasos agigantados. Aparte, las consecuencias que surgen de este conflicto serán examinadas como parte de la relación mimesis-realidad. Con respecto a la situación social que Castañón menciona en la segunda cuerda, ésta se debe englobar y sustentar en cada una de las categorías, pues es precisamente la “sátira social” lo que Arreola expone en sus cuentos como juguete literario. La sátira social se desarrolla en cada apartado de la investigación, no solamente en determinadas narraciones, sino que se encuentra dentro de la narrativa arreoliana, de ahí que se tratará como recurso literario regulador en las diferentes categorías develando un mayor significado en la obra.

La última cuerda que menciona Adolfo Castañón “las evocaciones de la infancia y de la pequeña ciudad que lo vio nacer”, sugiere más situaciones temporales y de locación que desarrollo analítico del cuento. Sucede algo similar con esta cuerda que con la “Sátira

social” pues ambas se encuentran dentro de la obra arreoliana como juguetes literarios que deben ser interpretados según la temática principal del cuento, no como rasgos aparte, sino como figuras literarias que son propias dentro del relato. La composición de la trama es más importante que el lugar donde se establece el personaje, ya que es precisamente en la trama donde se lleva a cabo el desenvolvimiento de la mimesis y del análisis hermenéutico.¹⁹

Por último, la categoría que viene a cerrar la cuentística arreoliana y que no se menciona dentro del ensayo “Prófugo del amor”, será acuñada con el nombre de “Varia invención”. Varia invención es el estilo literario que ha caracterizado a Juan José Arreola, su particular construcción del relato mediante diferentes estilos literarios sumado a la percepción del artista, hace que este compendio de cuentos se deba acoger y desentrañar aparte de todos los demás. Esta categoría se explicará con detalle más adelante.

Es necesario explicar cada una de estas categorías por separado para llegar a un mejor entendimiento del por qué se ha optado por distribuir la obra arreoliana en estos paradigmas.²⁰ Cada una de estas divisiones contienen las vivencias que el autor menciona como guías dentro de su relatoría, y de las cuales, como se ha visto a lo largo del capítulo, emerge su arte literario. Por ello, para esclarecer el seguimiento de la interpretación de su narrativa, es necesario buscar un orden para llegar a una mejor comprensión del texto y de las ideas del autor. Establecida la función categórica, se da inicio con la explicación de las mismas.

¹⁹ A esto Paul Ricœur añade: “en una palabra: es la trama la que debe ser típica. Se comprende, una vez más, por qué la acción es más importante que los personajes: la universalización de la trama universaliza a los personajes. De ahí el precepto: concebir en primer lugar la trama; luego, dar nombres (*T y N I* 95-96). Más adelante Ricœur cita a Aristóteles: “de esto resulta claro que el poeta debe serlo de historias, ya que es poeta de la representación, y representa las acciones” (97).

²⁰ En la conferencia que impartió los días 7,8 y 9 de marzo del presente año, en las instalaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.A.Ch., el Doctor Mauricio Beuchot explica que, paradigma viene a ser el conjunto de ejemplos y temáticas que se abordan sobre alguna problemática.

1. Primera categoría: divina-espiritual

Lo divino-espiritual es una temática sobresaliente dentro del universo narrativo de Arreola. En *La feria*, la celebración es dedicada al patrono del pueblo, San José. Las evocaciones a lo espiritual se encuentran referidas a lo largo de su obra. Inclusive, dentro del libro *Inventario*,²¹ se traduce del francés al español un pasaje del libro de Job, del cual el autor dice lo siguiente: “porque sueño en redactar para mí los textos que más me gustan” (Arreola, *Inventario* 81-82).

De creencias cristiano-católicas, Arreola vive y se fascina ante el misterio que guarda la religión. La concepción religiosa se ha movido dentro de la vida del autor en diferentes etapas: “yo veo mi vida en tres fases desiguales: una de fe sin dudas, luego una pérdida de fe y luego una recuperación de la fe” (Gómez, *Arreola y su mundo* 75). Este ir y venir dentro de la vía mística marca definitivamente el pensamiento de Arreola y lo lleva a elaborar una imagen personal de lo que es el camino de la creencia religiosa.

Estas fases o momentos de vida que corresponden a la fe religiosa, definitivamente señalan un estadio dentro de su producción literaria. Incluso en su primer cuento publicado, “Sueño de navidad” (Arreola, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola* 111), aborda esta temática.²² La primer fase a la que el autor llama “fe sin dudas”, corresponde a un seguimiento doctrinal ortodoxo, una fe sin cuestionamientos o explicaciones, las cuales no pueden o no son requeridas debido a la creencia y seguimiento de los cánones religiosos formales. Así, Dios es la perfección: Padre, hijo y Espíritu Santo conforman la trinidad inmaculada. Esta perfección tanto en el ser y obrar habita en forma eterna. La segunda fase,

²¹ *Inventario*, es un libro recopilatorio que nace a partir de la escritura de artículos de variada temática dentro de las páginas del periódico *El Sol de México*.

²² “Sueño de navidad” fue publicado en el periódico *Vigía* de Zapotlán en una edición especial de año nuevo cuya fecha es 1 de enero de 1941.

la de “pérdida de fe”, es en Arreola un estadio hasta cierto punto normal y presente en todos los hombres. Según se percibe en la obra arreoliana, este proceso de decaimiento en cuestiones espirituales, puede darse en diferentes estaciones de la vida de los personajes. En Arreola aparece como si el personaje estuviera seducido por el poder de la lógica y la razón, cuando la fe se transforma en preguntas, y el enojo, el despecho emergen porque pareciera que las oraciones caen en oídos sordos. Podríamos decir que es un reflejo de la vida del autor como individuo contemporáneo atrapado entre dos entidades de su condición cosmopolita (entre las tradiciones de su pueblo y su fe arraigada, y su calidad de ciudadano del mundo) de donde si el individuo se inclina por el lado racional, la fe, la creencia como tal puede llegar a perderse. Sin embargo, existe en el autor otro camino que es el de retornar a lo sagrado, al observar que el aislamiento del regazo divino es una carga o enfrentamiento contra lo desconocido: vuelve la mirada de nueva cuenta y cambia la dirección para encontrarse con lo divino. En esta “recuperación de la fe”, el individuo no llega precisamente como “el hijo pródigo”, pues ha conocido el mundo sin Dios, y de cierta forma, sigue creyendo en la divinidad, pero sabe que es un camino duro y difícil. Aquí el individuo a veces no regresa de una forma pura, sino que torna a la fe religiosa con una nueva visión, con otra aproximación hacia ella. En ocasiones se vuelve crítico del buen camino (como se manifiesta en “El silencio de Dios”). Vuelve, pero retoma el camino a su manera, siguiendo un paralelismo entre lo escrito en los libros y la relación peculiar que reencuentra al lado de Dios.

Los cuentos arreolianos que dentro de la disposición de los hechos tratan la relación Dios-hombre, la religión, la fe y la cristiandad, no son precisamente tradicionales. Ciertamente existe esta evocación como tal; no obstante, el camino del protagonista a lo largo de la historia, va paralelo a los cánones, esto es sin llegar a juntarse. Esta visión del

asunto místico en el presente estudio se realizará mediante un análisis mayor que el relacionado exclusivamente con la fe. Las razones, las decisiones que toman los personajes, y el mismo Juan José Arreola a través de ellos, es el punto central del estudio de esta narrativa que se aloja dentro de *Confabulario*.

El camino de esta religiosidad es el resultado de una maduración y visión de la vida. Los nuevos significados, los motivos, las razones, incluso las dudas que dominan el acercamiento con Dios, se concretan en reflexiones que el escritor aborda dentro de su narrativa.

2. Segunda categoría: ciencia-tecnología y su absurdo

La época de la posguerra que vive Juan José Arreola sobresale en su obra a causa de los cambios que se dieron en todos los aspectos de la vida diaria. Lo mundano (moda, televisión, mercadotecnia), la familia (la planificación, roles dentro de la misma), lo geográfico (nuevas naciones, la reestructuración global que los aliados acordaron para el mundo), y la ciencia y la tecnología, sufrieron transformaciones que revolucionaron el mundo en aquel momento de manera similar a lo que vivimos en nuestro días. Es precisamente este último aspecto, el cual avanza a niveles sorprendentes, el que Arreola toma para expresar su asombro y su desacuerdo hacia este auge y colonización vía ciencia-tecnología.

En la actualidad podemos constatar los enormes adelantos en estas dos ramas del ejercicio intelectual. Aún no se terminan de elaborar los nuevos productos cuando ya se están implementando actualizaciones. Los desarrollos en la medicina y otros rubros que benefician al ser humano y al planeta, son sorprendentes y traen consigo una mejora en nuestra calidad de vida. Este desarrollo de los avances en la ciencia y tecnología es tratada por Arreola y aparece tanto como temática central como de forma metafórica. Desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestras fechas, se ha acelerado este proceso y es bastante improbable que disminuya su velocidad. Esta situación rebasa el sentido de funcionalidad de la ciencia para la humanidad y la transforma en una humanidad para la ciencia.

Este fenómeno consumista por los adelantos trae consigo un alejamiento de la cultura escrita y por ende, un retroceso en actividades intelectuales. Arreola mismo

lamentaba este auge de innovación científica que olvida el humanismo de la ciencia y convierte al hombre en una entidad mecanizada.

La alienación que se vive por los avances científico-tecnológicos, cambia la perspectiva del hombre, y lo hace perezoso y poco hábil para discernir entre lo que conviene y lo que afecta. Se vuelve cada vez más dependiente de los adelantos, y va olvidando cada vez más su identidad humana, su pensamiento.

El auge científico-tecnológico es inevitable, pero, como señala Sartori, no por ello debemos aceptar cualquier cosa que se nos ofrezca o nos seduzca por cualquier vía mercantilista o mediática. Este abuso absurdo de la producción de la ciencia y tecnología nos lleva también a una creación-devastación del medio ambiente y a una polución que irremediablemente transforma nuestro hábitat, tanto en la naturaleza como en las poblaciones. El progreso de la ciencia y de la tecnología no se puede detener, mas no se puede perder el control negligentemente (*Homo videns. La sociedad teledirigida*).

Es en este punto donde Juan José Arreola concentra su atención y ve con ojo crítico la regresión que irónicamente ocasiona la marcha del progreso. Preocupado desde su posición humanista de la ola de explotación que el avance científico-tecnológico trae consigo, demuestra su indignación y hace una denuncia en su narrativa. Máquinas fantásticas y absurdas, inventos sin ningún fin, inversiones descomunales de dinero, y por último, androides suplantando al hombre en sus funciones más instintivas: el autor especula y denuncia en torno a todo lo anterior a través de su obra literaria.

3. Tercera categoría: relación entre el hombre y la mujer

Sin lugar a dudas la relación hombre-mujer es una de las temáticas mayormente reconocidas en la literatura de Juan José Arreola. Esta relación destaca entre los contenidos de su narrativa siempre en un tono “armónico-inarmónico” que se desarrolla en la trama. Armónico, porque la acción se desenvuelve en las circunstancias de la trama, entre sus personajes, los lugares donde éstos se mueven y el hilo conductor que lleva de la mano al lector de principio a fin del cuento. Así el hilo armónico se desenvuelve en la relación hombre-mujer, el cual los lleva por las diversas estaciones: el reconocimiento del otro, la pareja, su madurez y el decaimiento. También, retomando a Paul Ricœur, la sucesión lógica de los elementos heterogéneos (circunstancias, fines, interacciones, resultados inesperados, etc.) que existen dentro de la trama son llevados a un ordenamiento que complementa la obra literaria.

El tono inarmónico ocurre porque en la relatoría existente dentro de *Confabulario* sus cuentos proclaman un amor dentro de una relación turbia.²³ Asimismo, el tono discordante entre los distintos roles pasa de estar constituido por simples discusiones a complejas realidades que abruman a la sociedad y la cultura, pues la problemática plasmada en la narración, no es más que la realidad que presencia el escritor recreada a través de los actos de sus personajes. El choque entre géneros es parte fundamental dentro de la cuentística arreoliana, a tal grado que se le llegó a etiquetar como misógino. No obstante una investigación menos superficial a la postura de Juan José Arreola, constata que es un sentimiento de nostalgia, como el propio autor lo dice, un sentimiento de arrebatamiento

²³ Apenas en “Un pacto con el diablo” logramos ver una relación sin violentarse. El caso del personaje principal y su esposa Paulina, aunque en pobreza, ambos se aman y pudiera decirse que llevan una relación estable y ordenada.

del ser que formaban hombre y mujer, y la constante ansiedad por volver a ese ser único y completarse (Carballo 378).

Esta dicotomía armonía-inarmonía que el escritor también padece en carne propia, la manifiesta en varias opiniones que pueden ser recabadas en sus entrevistas, en programas de televisión y por supuesto, en sus libros donde menciona la dualidad entre hombre y mujer: “cuando estoy enamorado me olvido de todo y realmente no necesito escribir más que las cursilerías habituales de las cartas. Cuando estoy así, no puedo ser escritor. Sólo la desdicha me devuelve la razón. El golpe de la separación me hace lúcido” (Arreola, *Y ahora, la mujer* 13).

Dentro de las páginas del *Bestiario*, Arreola hace claras referencias a las pasiones de la humanidad y las compara con la actitud de los animales, ya sea por desbordarse en los deseos y la lujuria, o por ser víctimas de su propio instinto. En “Insectiada”, ejemplo claro, se puede encontrar la imagen de la “mujer fatal” y su séquito de “machos débiles” y sumisos, los cuales a sabiendas que su destino es morir devorados por el objeto del deseo, no dudan en saltar y tratar de adueñarse de su verdugo.

En “Hizo el bien mientras vivió”, encontramos al confundido Licenciado debatiéndose entre la extraña moral de su prometida Virginia, o la serenidad que le regala su secretaria María. Aquí, el papel del personaje masculino es de “salvador” y protector de la mujer.

Por último, dentro de las páginas de *Palindroma*, se encuentra el relato “Para entrar al jardín”, donde a través de una receta culinaria, el narrador brinda los pasos a seguir de cómo asesinar a la mujer amada y no dejar rastros de evidencias.

Así, el papel de la mujer como fatal, amante, seductora, compañera, madre, ama de casa, sumisa u objeto, se contrapone con la imagen del hombre: esclavo, cornudo, compañero, perverso, dueño o niño. En la obra arreoliana los papeles de ambos se confrontan y luchan por esclarecer su índole, su razón de ser, su forma definitiva. La gama de sentimientos entre ambas partes corre de lo sublime a lo profano, de lo espiritual a lo execrable: lo femenino y lo masculino en batalla por la supervivencia. El uno con el otro se despedazan y se arman mediante la ayuda de su correlativo.

En los cuentos de Juan José Arreola el papel del hombre y de la mujer termina en que los personajes se vuelven víctimas de su relación. Ya sea por infidelidades, por duelos o por la monotonía de la misma vida matrimonial, la pareja está destinada a disolverse en ella misma.

4. Cuarta categoría: varia invención

El título de esta cuarta categoría nace del primer libro editado de Juan José Arreola en el cual se incluyen cuatro relatos con diferentes estilos y técnicas narrativas. Desde este primer libro, el escritor marca el camino que lleva su obra y traza el parámetro por el cual se guiará en su vida literaria. Es aquí donde fundamenta lo que será el resto de su producción cuentística. Ya el mismo Borges opinaba sobre los textos de Arreola tomando en cuenta el conjunto de la obra leída como “Varia invención”.²⁴ El cuento arreoliano como estructura y como contenido es el resultado de una hibridación de géneros literarios. El autor construye esta hibridación para hacer llegar la recepción de la obra a través del mejor canal posible: un diario, una carta, de manera alegórica, uso de metáforas, prosa, verso; el límite es la innovación literaria.

Por otra parte Felipe Vázquez llama “Varia invención” al género narrativo de la obra de Juan José Arreola, debido a que la constitución del texto puede encontrarse en diferentes instancias, ya sea cuento de ficción o relato biográfico. Las formas literarias empleadas por el escritor se alejan de las fronteras de la narración convencional.

Empero, en el presente trabajo de investigación, “Varia invención” se utiliza como categoría para clasificar y concretizar la cuentística que, debido a su apertura, recursos literarios, crítica socio-cultural, visión literaria y de la realidad, entre otros elementos que subyacen en el cuento arreoliano, logra una transmutación de la composición del relato.

Al incluir toda esa serie de recursos literarios en un texto, el autor construye una nueva presentación narrativa, la cual, por su contenido y recreación vivencial, hace necesaria la búsqueda para desentrañar los significados y así complementar la obra escrita, no de la

²⁴ Sobre este título dicho por Jorge Luis Borges, Felipe Vázquez aclara que esto va dirigido sobre la edición conjunta *Confabulario y Varia invención* (R y A 68).

manera tradicionalista, sino mediante los parámetros hermenéuticos literarios como recepción, mimesis, hermenéutica analógica. Éstos van directamente a estudiar el nivel interpretativo que existe entre el texto escrito y la exégesis del investigador. No de una manera unívoca, pues es la postura tradicionalista, donde sólo unas cuantas interpretaciones son válidas. Tampoco la equivoca, pues no por el hecho de que sea una interpretación debe ser válida en cualquier sentido. Las interpretaciones deben ser válidas de acuerdo a ciertos parámetros, a saber: a) por respetar el valor del texto escrito, b) por la capacidad y conocimiento del lector en cuanto al género al cual pertenece la obra literaria, c) el método utilizado, d) el conocimiento de la cultura del autor, y e) la cultura del propio lector.²⁵

Juan José Arreola abogaba por el trabajo de interpretación de sus textos, los cuales sabía que contenían un entramado régimen de apertura. El mismo Arreola hace una referencia en cuanto a esto, y en cuanto a cómo dentro de su narrativa existen un propósito y una razón, las cuales el lector conocedor de su obra debe desentrañar. A Emmanuel Carballo contesta lo siguiente: “si se descubren esos propósitos, no resultaré estéril; si no, me considerarán un tipo estafalario que borda en el vacío” (Carballo 385). La varia invención dentro de la cuentística es materia prima para el ejercicio de exégesis del investigador.

La varia invención, al moverse entre diferentes esquemas narrativos y visiones (crítica cultural, literatura, religión) nos brinda un nuevo paradigma dentro de la literatura, y nos envuelve y forja otras dimensiones proactivas a la recepción del texto literario.

²⁵ En la misma conferencia citada arriba, el Doctor Mauricio Beuchot menciona que la interpretación de textos debe ser analógica. Esto es, que debe estar en medio de una postura univocista, la cual solamente aprueba un reducido y selecto tipo de interpretaciones hacia los textos. No debe caer en el equivocismo, es decir, que todas las interpretaciones son válidas por el simple hecho de que el individuo es libre de acoger los textos y explicarlos según lo dicte su recepción. La interpretación debe ser analógica, pues debe respetarse el texto, pero debe estar sujeto a la interpretación adecuada del lector, según parámetros y métodos hermenéuticos, sin llegar al extremo de interpretar cualquier cosa por cualquier significado.

Esta construcción del cuento que abandera Arreola es la distinción y el legado que ofrece a la literatura mexicana. Hablar de Arreola es hablar de lo extraordinario, de la hibridación, de lo sorprendente. El estilo que el autor creó es *parteaguas* dentro de la narración, tan disímil y lejano de los cánones tradicionales, pero jamás lejano de la literatura.

II. La hermenéutica como modelo de acercamiento al texto narrativo

Adentrarse en la obra narrativa va más allá del simple acto de leer. Comprender la narrativa es adentrarse en los significados que la estructura y la intención del autor crean con un fin: mostrar la visión del escritor con respecto a la realidad que vive. Por supuesto que la disposición del texto según su forma escritural mantiene un ordenamiento y una secuencia correspondiente al asunto del tema; no obstante, esto no basta para ayudar a la literatura a realizarse. Interpretar el significado que guarda la narración entre mensaje e intención del narrador, es un patrón que debemos resolver para comprender el fenómeno narrativo, puesto que la narrativa nace para contar y mostrar algo.

La recreación narrativa surge de la observación del autor con respecto al medio que lo rodea. Esta observación llevada al plano literario es lo que se entiende por mimesis. De acuerdo con la mimesis, la unión realidad-representación se desenvuelve mediante la trama del texto narrativo: personajes, lugares, motivos y circunstancias, van tejiendo el desarrollo del texto. Este papel que desempeña el acto mimético dentro de la creación literaria va resguardado implícitamente por la visión del autor con respecto a lo que ocurre en la realidad. Existe, entonces, un plano interpretativo el cual elabora el autor para crear su obra. El autor como lector de la realidad opera un ejercicio receptivo y analítico que termina por acoger su visión de la cultura, hacerla suya, atraparla en su intelecto, para que después sea plasmada como obra literaria. Entonces la obra literaria condensa en su unidad el pensamiento del autor sobre su mundo. Este ejercicio en muchas ocasiones no aparece literalmente dentro de la obra, aquí es cuando se convierte en tarea del lector tener la competencia de interpretar los juegos literarios y así formar y enriquecer su comprensión de la obra.

Por ello, la narrativa establece una comunión con la visión y el pensamiento del autor, que debe integrarse a la interpretación que el lector hace sobre el texto. Debido a esto, el lector debe hacer un ejercicio interpretativo de la lectura para trabajar en conjunto con el escritor y llevar a cabo la realización de todo escrito literario. Un acercamiento al texto no ha de tomarse como mero acto simplista o esporádico: ha de obedecer a una recepción literaria que cumple con el objetivo de acoger y proyectar lo que el lector entiende del texto. Sin embargo, para acercarnos a las posibles realidades y mensajes que el autor nos quiso brindar, el ejercicio receptivo debe complementarse con la exégesis del texto, esto es, mediante el modelo hermenéutico.

Al hacer un concreto repaso de la hermenéutica como modelo interpretativo, podemos iniciar con la observación de que ésta tiene sus orígenes con los pensadores griegos. Después los medievales fueron grandes exegetas al trabajar la Biblia. La época del Renacimiento, la Modernidad y el Romanticismo abrieron escuelas hermenéuticas las cuales aún se preservan. Aún en nuestros días la hermenéutica es utilizada para comprender y mostrar el significado que el autor intenta ofrecer en su obra. La hermenéutica acerca el pensamiento y la idea del autor a la lectura y recepción del lector (Beuchot, *Perfiles esenciales de la hermenéutica* 10).²⁶

En este trabajo investigativo la definición de hermenéutica será considerada de acuerdo con el trabajo que ha realizado el doctor Mauricio Beuchot sobre la misma: “la disciplina de la interpretación, trata de comprender textos; lo cual es colocarlos en sus contextos respectivos. Con eso el intérprete los entiende, los comprende, frente a sus autores, sus contenidos y sus destinatarios” (9).

²⁶ En adelante *PH*

De acuerdo con Beuchot, la hermenéutica es el arte y ciencia de la interpretación de textos.²⁷ Entiéndase como texto no solamente los textos escritos, sino todo aquello que sea hablado o actuado, puesto que el texto conlleva alcances que trascienden las fronteras de la palabra escrita. Ahora, el campo de acción de la hermenéutica será todo aquél donde exista polisemia a la hora de acercarse al texto, es decir, donde la obra posea significados variados y que requiera de una explicación, una aproximación a la idea o a la observación del autor (11).

Por eso no todos los textos son aptos para un ejercicio de translación, sobre todo aquellos que van directo al referente o al objeto de estudio; luego, habrá los que no requieran un ejercicio hermenéutico y baste con la lectura a profundidad para entenderlo. Pero existen otros que por su multiplicidad de significados den pie a que se opere en ellos un ejercicio interpretativo.

Al tomar esto en cuenta, percibimos que la tarea del hermeneuta es la de un traductor del texto, un intérprete de ideas y de lenguaje, el cual elabora una tarea que se sitúa en medio de las intenciones del autor y de las del lector. Siendo él mismo a su vez, autor y lector de interpretaciones.

Con esto el ejercicio hermenéutico busca evitar la “mala” comprensión a la hora de recibir un texto. Para evitar esto debe surgir una dialéctica concordante entre autor e intérprete, la cual se dará en la lectura e interpretación del texto literario.

El trabajo hermenéutico está compuesto por tres actores: autor, texto e intérprete. El autor observa y recibe la realidad; después de un procedimiento metodológico (que es la

²⁷ El acto hermenéutico actúa como ambas disciplinas “siguiendo a Aristóteles, la ciencia como un conjunto estructurado de conocimientos, en el que los principios dan la organización a los demás enunciados; es arte porque utiliza un conjunto de reglas que rigen una actividad y que enseñan a aplicar correctamente la interpretación” (13).

escritura) materializa la realidad en la literatura (con todos sus significados e intenciones ocultas). Al ser recibida por el intérprete, éste debe comenzar con su trabajo exegético cuyo fin es extraer esas significaciones que el escritor codificó en su obra, sin perder de vista que el trabajo del traductor es hacer sus propias interpretaciones del texto las cuales se matizan por la subjetividad. Explicado de otra forma, “la hermenéutica descontextualiza para recontextualizar, llega a la contextualización después de una labor elucidatoria y hasta analítica. Le añade una síntesis o comprensión” (Beuchot 12). Todo esto lleva la finalidad de comprender el texto dentro del contexto de la obra y del contexto del lector.

La hermenéutica es entonces el vehículo por el cual se unen el mundo, la realidad y la interpretación del escritor, con el mundo, la realidad y la interpretación del lector. Esto es una dinámica, un diálogo íntimo que se da dentro de la obra literaria. Un ir y venir entre significaciones las cuales deben guardar un orden en sus contenidos.

La actividad narrativa es desciframiento. El escritor descifra los contenidos del mundo y los plasma en su literatura. Hace una interpretación de la realidad, la cual puede ser tomada como un texto,²⁸ y la recrea a través de su trama. Se puede decir entonces que el escritor de obras literarias es primeramente un traductor de realidades.²⁹

No obstante, dentro de esta situación creadora, la narrativa necesita al lector puesto que el mensaje del narrador necesita ser comprendido, asimilado. En este proceso de comprensión se da una interpretación que el receptor necesita (lo hace naturalmente) para

²⁸ En *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, Mauricio Beuchot dice que tanto para él y Ricœur: “los textos no son sólo los escritos, sino también los hablados, los actuados y aun de otros tipos, un poema, una pintura y una pieza de teatro son ejemplos de textos; van, pues, más allá de la palabra y el enunciado. Incluso el mundo se puede tomar como un texto” (11).

²⁹ Así también la mimesis acoge esta idea puesto que: mimesis I, habla sobre cómo el escritor puede interpretar en la escritura la recreación de la acción; mimesis II, de cómo mediante la trama la recreación cobra vida (Ricœur, *T y N I*).

captar lo más fiel posible las significaciones que subyacen en la obra. Con esto nace un proceso comunicativo, un entendimiento.

La obra necesita ser asimilada, trasladada por el lector.³⁰ Existe un diálogo entre autor y lector el cual se da de lleno en la lectura de la obra literaria. Este diálogo se compone a través del discurso planteado del autor y la recepción que el lector realiza de la obra. El emisor, será el autor de la obra, ya que de él es de quien nace la intención de comunicar, de hacer un discurso, en cuya construcción, en cuyo lenguaje irá su visión de la realidad. La intención comunicativa del escritor viaja a través del mensaje que es la obra literaria en sí:³¹ el conjunto de símbolos y metáforas las cuales van con un fin en específico, el diálogo.³²

El receptor, el lector, recibe la información y la procesa según su contexto cultural, lingüístico y social; la acogida de la obra literaria se mezcla con el referente que el lector tiene de su mundo y de su realidad, este proceso es conocido como recepción de la obra literaria.³³ Sin embargo, la actividad del receptor no termina aquí, para obtener y aprovechar el acto literario, el receptor debe convertirse en emisor de su propia formulación de la obra al explicar (para él y para los demás lectores) e interpretar el contenido a veces oculto de los textos, cerrando así el ciclo de la literatura. A este ejercicio interpretativo de textos se le llama hermenéutica.

³⁰ Interpretar, traducir, trasladar: son palabras que los autores manejados en este trabajo utilizan varias veces como sinónimos. Así Iser lo menciona en *The range of interpretation* y Beuchot en *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación* (Sigue como *THA*.).

³¹ “El texto posee un contenido, un significado, tiene una intencionalidad. Aparte tiene un sentido el cual es susceptible de ser entendido o comprendido por el que lee o lo ve o lo escucha. Tiene referencia, en cuanto apunta a un mundo, sea real o ficticio, producido por el texto mismo” (Beuchot *THA* 26-27).

³² Ricœur explica en *La metáfora viva* que, la metáfora va más allá de la comparación pues la supera en elegancia(42), aparte, el poder de la metáfora reside en que destruye una categorización para que de sus ruinas nazca una que traspase las fronteras de la anterior (264). Símbolo a manera de Cassirer, el cual es una representación y ésta significará dependiendo de los lazos culturales y sociales que la persona le otorgue.

³³ Como Iser en *The range of interpretation* y Jauss en sus ensayos.

Es competencia de la hermenéutica elaborar la tarea exegética de los textos narrativos a fin de lograr y traducir las interpretaciones que el autor plasma en su obra, las cuales, ya sea por la polisemia o por el significado oculto, se encuentran tras el velo de la creación literaria: “incumbe a la hermenéutica reconstruir el conjunto de operaciones por las que una obra se levanta sobre el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir, para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambia su obrar” (Ricœur, *Tiempo y Narración I* 114). De esta manera, la preocupación y el trabajo de la hermenéutica es elaborar el análisis de reconstrucción de las ideas sumergidas en los textos y refigurarlas con el objetivo de mostrar y explicar lo mejor posible la intención intelectual del escritor. En este proceso, el intérprete es tocado y cambiado por este proceso de contextualización. Gerald Nyenhuis añade aparte que la hermenéutica se dirige a la interpretación y al entendimiento de los modos y pensamiento del hombre, los cuales van más allá de la obra literaria y otras disciplinas: “ver el problema de la existencia del ser humano en el mundo como fenómeno hermenéutico” (*Hermenéutica y literatura* 18).

En su ejercicio, la hermenéutica va al encuentro de las aproximaciones del texto, siempre y cuando dicho texto tenga dentro de sus posibilidades la apertura necesaria para elaborar esta contienda y dé pie a una labor explicativa para las manifestaciones que surgen dentro de la obra. De manera tal que los análisis de la obra en cuestión no deben ser realizados mediante una actividad superficial o pasiva. Para alcanzar el sentido profundo y oculto del escritor se debe llevar a cabo un análisis mediante una competencia traductora. Así podemos evitar la fallida comprensión o acercamiento al escrito cuando nos movemos dentro de la contextualización de la obra.

En su libro *Teoría de la interpretación*,³⁴ Paul Ricœur menciona un aspecto clave para lograr la interpretación del texto. La interpretación no se basa únicamente en comprender y captar el mensaje dentro del escrito; cuando se llega a la verdadera labor interpretativa, ésta debe ser el resultado de una explicación correcta del texto y una comprensión que viene a nutrir una dialéctica entre ambas situaciones. Ricœur prosigue y especifica que para lograr este procedimiento se deben formular tres pasos. El primero es una comprensión ingenua del texto, es decir, lograr un entendimiento sintáctico. El segundo momento es llevar un procedimiento explicativo mayormente elaborado de lo que nos trata de decir el autor en su obra. Por último, menciona el apropiamiento de la obra, cuando ya no dice solamente lo que el autor nos quiso explicar, sino que ahora conlleva nuestra aportación de lo que hemos comprendido, en otras palabras, cuando utilizamos de lleno la interpretación del texto mismo (86).

No obstante, es necesario aclarar que no llegaremos a la verdad absoluta del escrito, puesto que nos hemos apropiado de parte de él y matizamos la interpretación con la nuestra. El mismo autor dice que: “en otras palabras, tenemos que hacer conjeturas sobre el sentido del texto porque las intenciones del autor están más allá de nuestro alcance” (87). Estas conjeturas son aproximaciones a la idea original. Debido a esto, no existe una forma directa y totalmente objetiva de hacernos de las ideas primigenias de la obra literaria. La contextualización surge y no obedece a una sola manera de interpretar el escrito: “no hay reglas para hacer conjeturas válidas, hay métodos para hacer válidas las conjeturas que hacemos. La actividad metodológica de la interpretación se inicia cuando empezamos a examinar y criticar nuestras conjeturas” (88). De acuerdo con el autor, no existe entonces un modelo hermenéutico exclusivo o único: “de acuerdo a los textos literarios, los cuales guardan

³⁴ Sigue como *TI*.

dentro de ellos la simbología y la metáfora, no son aptos para un modelo paradigmático dentro de una teoría general de la hermenéutica” (90).

En *Tiempo y narración III* Paul Ricœur menciona el camino que debe seguir el trabajo exegético de la literatura: “la hermenéutica literaria sigue siendo la pariente pobre de la hermenéutica. Para ser digna de su título, la hermenéutica literaria debe asumir la triple tarea, evocada anteriormente, de comprender [*subtilitas intelligendi*], de explicar [*subtilitas interpretandi*] y de aplicar [*subtilitas applicandi*] (892). Con lo expuesto por Ricœur, llegar a un análisis hermenéutico procede de una metodología la cual lleva por nombre *Subtilitas*, ésta se comprende en tres actos, y es en el tercero donde mayormente se focaliza este análisis hermenéutico. Subtilitas o sutileza, está subsumida dentro del campo hermenéutico, puesto que al momento de trasladar los textos se debe cuidar lo mejor posible la congruencia entre las ideas del autor y las del lector. La sutileza consiste en encontrar una posibilidad donde los otros no la ven en el acto explicativo o interpretativo. La *subtilitas* se acoge como metodología para la hermenéutica puesto que: “el carácter metodológico de la hermenéutica es muy amplio y general” (Beuchot, *THA* 20).

De esta manera, el acercamiento al texto narrativo puede darse a través de esta metodología propuesta por Paul Ricœur y Mauricio Beuchot, ya que la narrativa también necesita de la sutileza para armar su estructura y su trama. El narrador necesita de esta sutileza al momento de traducir la acción de la vida hacia la literatura para que forme un texto congruente entre sus partes,³⁵ y que de esta nazca el diálogo abierto con el lector.

³⁵ Aspectos estructurales: oraciones, símbolos y metáforas; junto con los personajes, agentes, fines y circunstancias. Aspectos relativos a la trama como mediadora entre la trama y la narración completa. Por último, aspectos de recepción de la obra, lo que el escritor deja para terminar el diálogo con el lector (Ricœur *T y N D*).

Abordada la *Subtilitas*, se procede al papel que desempeña dentro de la labor hermenéutica.

A. La metodología *Subtilitas* dentro de la hermenéutica

Cuando se elabora la translación del texto narrativo, debe haber congruencia entre las partes autor-texto-lector; para ello, es necesario el trabajo de la hermenéutica, y que ésta se mueva y familiarice con la sutileza, la cual no se enfoca en la idea o lectura superflua, sino que profundiza y se dirige a la idea principal, aquella que el autor deseó transmitir.

La cohesión que existe entre autor-texto-intérprete, forma la actividad hermenéutica. Habrá situaciones en las cuales se dé preferencia a lo que el autor quiso decirnos, otras donde se le muestra mayor rango a lo expuesto por el intérprete. Pero no hay que olvidar que el campo literario surge debido al equilibrio que guardan estos actores, y que, lo mejor de la literatura emerge cuando los protagonistas (es decir, la triada enunciada) crean un nuevo significado de la obra. Debido a esto, hay que respetar la intención inicial del escritor al crear su obra, pero también existe la segunda intención, la del lector, que nace al encontrarse con la primera pues: “la intencionalidad de la obra ha rebasado a la del autor, lo hacemos decir algo más. Así, la verdad del texto comprende el significado o la verdad del autor y el significado o la verdad del lector y vive de su dialéctica” (Beuchot, *Perfiles esenciales de la Hermenéutica* 17-18).

Paul Ricœur en *Tiempo y narración III*, menciona que la narrativa y la literatura en general alcanzan su “eficiencia más alta” cuando el lector encuentra la correcta recepción

de la obra. Añade también que después de esto existe un “proyecto más ambicioso, el de constituir una hermenéutica literaria” (891-892).

Existe un proceso interpretativo que ayuda al lector a descifrar la intencionalidad del texto. Este proceso se utiliza como herramienta hermenéutica para la aproximación a la verdad del escrito utilizando la idea del lector. Esta herramienta es la metodología *Subtilitas*.

Para explicar el vínculo que existe entre hermenéutica y sutileza (y llegar al correcto acercamiento del escrito), Mauricio Beuchot expone esta metodología que consta de tres pasos que son tres modos de sutileza: “i) *subtilitas intelligendi* –que yo preferiría llamar *subtilitas implicandi*–, ii) *subtilitas explicandi* y iii) *subtilitas aplicandi*. Es decir, sutileza para entender o implicar, sutileza para explicar y sutileza para aplicar” (PH 16). La metodología *subtilitas* es pues, el método de traducción en la hermenéutica.

El primer modo se aplica a la sintaxis del escrito, pues es ahí donde se comienza a formar el significado de las oraciones y de cómo el escritor comienza a formar su representación creativa.³⁶ El segundo momento va a explicar el texto y los temas que refiere el mismo. Y el tercer modo va directamente a interpretar la idea del autor con la idea del investigador, es decir, une la intencionalidad del escritor con la traslación que hace el lector.

A la primera lectura, Ricœur la llama “inocente” pues es aquí donde surge una comprensión primaria, es decir que comienza a nacer el texto y deja que surjan sus primeras expectativas. Aquí el lector debe poseer un ámbito, una capacidad de seguir la historia a

³⁶ La metodología *subtilitas* también guarda semejanza con los tres momentos de la mimesis de Paul Ricœur. La *subtilitas* I, va al entendimiento de la lectura, a la sintaxis, la *subtilitas* II a la comprensión del mundo del texto y de los objetos, semántica; y *subtilitas* III, va elaborar propiamente el ejercicio interpretativo. Mimesis I, explica la creación de la trama, mimesis II, es la trama en sí de la narrativa; por último, mimesis III es el plano donde el lector entra a elaborar su propia significación del texto escrito. Mimesis y analogía van de la mano. Esto se explicará a fondo en la última parte de este capítulo.

través de su estructura. Beuchot añade que dentro de esta primera aproximación al texto mediante la sutileza, el primer modo va dirigido al significado textual, intratextual e incluso intertextual: “primeramente el lector debe enlazar las palabras y encontrarles significado, se define y aparece el significado textual, intratextual (interior del texto) o incluso intertextual (con otros textos relacionados)”: *subtilitas implicandi* (Beuchot *Tratado de Hermenéutica Analógica* 20). La segunda lectura proporciona al lector un horizonte, atiende a la lectura distanciada. Si la primer lectura era de descubrimiento y abierta, la segunda va cerrándose y se vuelve selectiva: “la segunda lectura se apoya en las preguntas que han quedado abiertas tras el primer recorrido del texto, así, la pregunta se vuelve determinada, más cerrada” (Ricoeur, *Tiempo y narración III* 894). Acto seguido se unirá el texto en conjunto para poder entender el mundo del texto mismo, su referente, real o imaginario al cual alude el escrito; esto es descubrir su intención literaria. Por último, el lector va contestando las preguntas surgidas dentro de esta fase mediante la información que la misma obra le otorga: *subtilitas explicandi* (Beuchot *THA* 21). El tercer grado de la sutileza es el de aplicar la lectura y los significados a la interpretación del texto, explicar la intencionalidad del autor a través de la intencionalidad del intérprete. Ya con el texto asimilado se debe tomar en cuenta la intencionalidad del autor y adoptar una convención entre los argumentos dados por quien escribe y por quien traduce, esto es, aproximarse a las ideas del autor: *subtilitas applicandi* (21-22). Existe en esta última lectura el paso decisivo a la hermenéutica literaria “¿qué me dice el texto y que digo yo al texto?, se pide así al lector que mida el horizonte de la propia experiencia y que lo ensanche por la confrontación con la experiencia del otro, cuyo precioso testimonio se revela en la alteridad del texto” (Ricoeur *Tiempo y narración III* 894-95).

Tras esta metodología se puede lograr las aproximaciones al texto, develar aquellos mensajes implícitos en la lectura que el escritor plasmó en su obra. Este trabajo es necesario al momento de tomar en cuenta que el autor primeramente subjetiviza su visión para luego escribirla; por ello las interpretaciones realizadas son acercamientos a la idea original, pues el interpretante elabora una idea de una idea, la cual debe explicar lo que en primera instancia el escritor desea plasmar en la obra. En esta dialéctica entre autor-intérprete, la obra literaria renace y se manifiesta como enlace entre realidad-literatura, y la verdad del autor y la verdad del lector.

Por esto, las tres ocupaciones de la sutileza son pilares para llevar a cabo la metodología dentro de la interpretación de la obra narrativa. Como método de la hermenéutica, la sutileza auxilia a trasladar lo que pudo ser el propósito del escritor a través de la intencionalidad del interpretante, con el fin de llegar a un nivel de comprensión hacia la obra narrativa.

A esto, Mauricio Beuchot añade:

con la aplicación de la pragmática (*subtilitas* iii) se llega a esa objetividad del texto que es la intención del autor. Y en esto se usa un método hipotético-deductivo, método según el cual en la interpretación se emiten hipótesis interpretativas frente al texto, para tratar de rescatar la intención del autor, y después se ven las consecuencias de la interpretación, sobre todo mediante el diálogo con los otros intérpretes. Por supuesto que no se pretende recuperar exactamente la intención del autor, sino sólo de manera aproximativa (*PH* 16-17).

Tanto Ricœur como Beuchot concuerdan en que *subtilitas* iii, marca de lleno el ejercicio hermenéutico que consiste en atrapar la aproximación al pensamiento significativo que deseó dar el autor a través de su texto, a pesar de la subjetividad

con la que el investigador acoja la lectura. Ambos hermeneutas coinciden en que las preguntas y/o hipótesis que se dan dentro de la actividad *subtilitas* son la clave para engendrar el proceso hermenéutico:

el intérprete pone en juego un proceso que comienza con la pregunta interpretativa frente al texto; sigue con el juicio interpretativo, que suele ser primero hipotético y luego categórico, y pasa de hipotético a categórico mediante una argumentación que sigue una inferencia hipotético-deductiva. A veces tiene que ser una argumentación más amplia y elaborada, dependiendo de la polisémica actividad del texto (Beuchot *THA* 30).

En la situación interpretativa primeramente se debe comprender el texto y después contextualarlo.³⁷ Esto se convierte en una tarea compleja la cual se desarrolla en una secuencia de pasos. Lo que inicialmente brota y el investigador se cuestiona ante el texto es una pregunta interpretativa a la cual siempre sigue una respuesta interpretativa, un juicio interpretativo, ya sea una tesis o una hipótesis que se debe comprobar. Por esto y a seguir, se construye una argumentación interpretativa. La pregunta interpretativa siempre se dirige con vistas a la comprensión:

¿Qué significa este texto?, ¿qué quiere decir?, ¿a quién está dirigido?, ¿qué me dice a mí? o ¿qué dice ahora?, y otras más. La pregunta puede decirse está en proyecto. Se hace un juicio efectivo cuando se resuelve la pregunta. Hay un proceso por el cual se resuelve la pregunta interpretativa pues primero el juicio interpretativo comienza siendo hipotético, por el camino de des-condicionalizar la hipótesis, esto es, ver que se cumple efectivamente. Se trata de un razonamiento o argumento de conjetura, hipotético-deductivo. Este proceso

³⁷ La contextualización es el resultado de descifrar el contenido significativo que el autor da al escrito, otorgándole a su vez la subjetividad del investigador “descontextualizar para recontextualizar, llega a la contextualización después de una labor elucidatoria y hasta analítica” (Beuchot *THA* 10)

constituye la argumentación interpretativa, dado que las premisas serán el cumplimiento de las conjeturas o hipótesis (28).

Y de esta manera como Ricœur y Beuchot postulan, se alcanza el método para hacer válidas aquellas explicaciones que hacemos a la obra literaria.

Con esto se puede comprender mejor la metodología y el funcionamiento de la hermenéutica, la cual tiene como fin comprender el texto dentro de un acto interpretativo que surge y vive a través de la dialéctica entre los actores.

B. El modelo de hermenéutica analógica

En los apartados anteriores se ha abogado por una interpretación y explicación de la narrativa a través de la hermenéutica. Cabe señalar que la definición de hermenéutica que acompaña también este trabajo investigativo es la expuesta por Mauricio Beuchot en su libro *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*:

la hermenéutica es el arte y ciencia de interpretar textos, entendiendo por textos aquellos que van más allá de la palabra y el enunciado. Son por ello, textos hiperfrásticos, es decir, mayores que la frase. Es donde más se requiere el ejercicio de la interpretación. Además, la hermenéutica interviene donde no hay un solo sentido, es decir, donde hay polisemia (13).

Esta hermenéutica tiene a su vez tres maneras de ayudar a cerrar la tarea literaria: unívoca, equívoca y analógica. Estas vías de interpretación han estado a lo largo de la historia y han traído toda una tradición en cuanto a la exégesis de los textos.

Univocismo, equivocismo y analogismo,³⁸ son las posturas que se utilizan al momento de acercarse al texto y que nos brindan la comprensión y el entendimiento del diálogo entre emisor y receptor. De esta manera, estas tres formas nos ayudan a encontrar el sentido apropiado del texto y lo que se transmite a partir de la obra; nos auxilian a descifrar las ideas que emergen dentro del mismo.

³⁸ Sobre todo a las concepciones univocista o positivista, y equivocista o romántica; Mauricio Beuchot las elabora y explica con simplificación “por motivos expositivos y para darme a entender. No todos los 'positivistas' eran univocistas completos ni todos los 'románticos' eran equivocistas irredentos” (PH 21-22).

A continuación se abordará la clase unívoca o positivista de la traslación; acto seguido, se continuará con el equivocismo o romanticismo; finalmente se desarrollará la hermenéutica analógica, la cual se tomará como base para la presente investigación.³⁹

La primera aproximación hermenéutica es la unívoca: el autor quiso decirnos sólo determinados mensajes en determinados contextos. Cualquier otra interpretación devalúa la obra literaria pues el mensaje es claro, directo al referente. Aquí podrían caer los relatos y las novelas históricas, la corriente realista y naturalista; sin embargo, al momento en que la narración es fruto de la mimesis, está sujeta a una valoración subjetiva preponderantemente, e impide con esto cualquier verdad objetiva absoluta. Aparte, existe una representación de la acción la cual está sujeta a la visión del escritor. El escritor antes de la construcción de su relato se aferra a una traslación como lector de la vida, de la acción, del futuro objeto literario.

La hermenéutica univocista está dirigida a un enfoque donde el uso del lenguaje y sus giros (ya sean incluso metafóricos) van directamente a un solo sentido y directamente hacia un referente el cual debió ser la intención del escritor. Con esto se busca una interpretación única cuya comprensión debe ser regulada e igual para cualquier tipo de lector.

Esta vertiente busca encontrar y postular la esencia del texto, encontrar exactamente el o los significados: no va dirigida a aproximaciones o acercamientos. El objetivo es dar a luz la verdad única y absoluta del escrito.

³⁹ La hermenéutica analógica es un modelo exegético que presenta Mauricio Beuchot, la cual media entre las intenciones univocas y equivocadas en las traslaciones de los escritos. Este modelo fue escogido debido a la proporcionalidad que guarda con respecto a las intenciones del escritor y la recepción del lector; de ambos nace el acercamiento a la idea del texto. Por otro lado, este modelo analógico es realizado de la mano de un hermeneuta mexicano y va dirigido a la interpretación de la obra de otro mexicano como lo es Juan José Arreola. Por tal motivo, el ejercicio hermenéutico que se pretende va con una metodología que hace contexto con la obra literaria.

La postura univocista en la interpretación pugna por la verdadera significación del texto. Con esto se busca evitar en gran medida la diversidad de interpretaciones de los textos, buscando la identidad y la uniformidad hacia la obra.

Su objetivo es encontrar la esencia de la idea o ideas del autor. Incluso podríamos decir que hasta cierto punto impone su verdad y su traslación a la del autor mismo. Esta idea va a juntarse más adelante con la del equivocismo y a su vez, ejemplifica la aseveración de Mauricio Beuchot al mencionar que los extremos dentro de la hermenéutica se juntan.

La valoración que da el univocismo entra en un ámbito reduccionista en cuanto a la obra literaria; concreta y estrecha la intención literaria de la obra hacia una dirección. Beuchot es muy claro en este sentido con la metodología positivista o univocista “construir un juicio universal construye falsedad y la particularidad verdad. Es decir, es más fácil que un enunciado universal sea falso a que lo sea uno particular. Para una mente finita es inverificable un juicio universal” (Beuchot *THA* 42). El univocismo se autorrefuta porque en aras de encontrar el único y verdadero sentido al escrito llega a perderse en el extremo, no puede plasmar mejor la idea que el autor mismo pues carece de la experiencia y visión de éste. Esta búsqueda unificada del texto va directamente con el propósito de cerrar la creación literaria, la cual por su naturaleza mimética es abierta.

Por ello, la interpretación unívoca choca de lleno con la creación narrativa pues ésta es engendrada en razón de una mimesis (en la más pura significación de Ricœur). Al ser concebida dentro de un acto mimético, la narración es sujeta a una aproximación del suceso y/o de la idea primigenia. Al ponerla sobre juicios unívocos podríamos tener en tela de juicio la propia capacidad creadora del autor, algo que por argumentos evidentes va en contra de toda tradición literaria. Wolfgang Iser menciona al respecto que “that none is able

to establish a monopoly of interpretation. At any rate, the conflict of interpretations, the reciprocal appropriation of interpretive discourses, and the common need for support from outside themselves prevent each of these types from fulfilling its inherent claim to be all-encompassing⁴⁰ (*The Range of interpretation* 6). Apoyándonos en lo mencionado por Iser, al utilizar el método unívoco-positivista, el hermeneuta primeramente investigó y se nutrió de los anteriores y presentes trabajos hermenéuticos de la obra analizada, al alimentarse de los demás para elaborar sus propias traducciones de los textos, resulta entonces contradictorio abrazar de manera rotunda la univocidad.

el problema con la hermenéutica positivista es su tradición unívoca, la cual es uniforme y rigurosa, objetiva, plena y límpida. Busca un ideal, un racionalismo y un cientificismo. Su deseo es encontrar un referente totalitario al grado de que la comprensión sea exactamente la misma para el receptor, utilizando un lenguaje unificado. Desea llegar a la identidad misma del texto, por lo tanto debe existir solamente una interpretación de los textos, al llegar a ésta, todas las demás serán falsas (Mauricio Beuchot “Hermenéutica analógica”. 8 marzo 2011)

Si como se ha manejado, la hermenéutica actúa donde existe polisemia dentro de la obra y su objetivo es interpretar para comprender las ideas que parecen ocultas en el texto, al encontrar, mantener y postular un sentido único de la obra, ésta por lo tanto carecería de la mencionada polisemia: no existirían sentidos ocultos; tampoco sería necesario comprender o trasladar el escrito pues todo yacería evidente y referente al lector. No existiría ni tendría razón de ser la hermenéutica (Beuchot *THA* 41).

⁴⁰ “Nadie es capaz de tener el monopolio de la interpretación. De cualquier forma, el conflicto de las interpretaciones, la apropiación recíproca de los discursos interpretativos, y la necesidad en común de apoyo del exterior de ellos mismos impide a cada uno de estos tipos cumplir con su pretensión inherente de abarcar todo”. La traducción es propia.

Toda narración está sujeta a la vida y a las experiencias del escritor dadas según su contexto cultural, temporal e intelectual. Imposible de otra manera. Por ello, el narrador no debe ser interpretado en una univocidad con respecto a su obra, pues impedirá una realización de la misma ya que su visión de la realidad no va dirigida precisamente a la objetividad, sino a la aproximación de los hechos. Esta aproximación debe estar regulada por la proporción.

Con esto, no hay que olvidar que la literatura se forma mediante un “como si” y que los juicios que emite son “quasi-juicios”;⁴¹ por lo tanto, postular verdades unívocas, firmes e inobjetables de algo que nace de una recreación, de un acercamiento, llega a plantear una contradicción en primera instancia.

En contraste con la línea univocista surge la hermenéutica equivocista o romántica. Ésta propone una libre interpretación del texto, una validez de cada traslación de cada individuo. Omitir el propósito comunicativo del autor y de la obra literaria, ocasionaría que cualquier cosa pudiera significar infinidad de situaciones, las cuales podrían incluso llegar a resignificar el texto y dar traslaciones absurdas; en este aspecto no se necesitaría la hermenéutica, porque la hermenéutica es “ciencia y arte” (Beuchot *PH* 12).

La posición relativista que asume el equivocismo tiende hacia un número indefinido de interpretaciones “infinitas”, como alude Beuchot. El trabajo interpretativo en esta situación no existe pues este proceso requiere, como se ha mencionado anteriormente, de una metodología *subtilitas*, es decir, sutileza para entender el texto, sutileza para comprender el mundo del texto y sutileza para dar las interpretaciones dentro de los contextos

⁴¹ En *Tiempo y narración I*, Paul Ricœur habla del “como si” como el fundamento principal de la mimesis creadora, aquella que actúa como reconstrucción de la acción en la trama (130). En *Hermenéutica y literatura* Gerarld Nyenhuis menciona que dentro del arte literario no se utilizan juicios verdaderos sino “quasi-juicios” porque la acción es representada de modo que parezca real (35).

autor-lector. Al no existir un orden dentro de las proporciones de translación del escrito, no puede existir una correcta apreciación entre texto-idea. La hermenéutica equivocista postula que “todo es relativo”, de esta manera valida las interpretaciones del lector ya que éste es quien da vida y cauce a la lectura. A través de este ejercicio se pueden obtener infinidad de interpretaciones que nos brinda la obra literaria, pues todo es relativo, así que toda traducción estaría invariablemente correcta. No obstante, el enunciado se autorrefuta de manera tal que si cualquier enunciado puede significar cualquier tipo de situación, idea o pensamiento, al menos existe una seguridad: que el enunciado “todo es relativo” es verdadero, no interpretado, no traducible: totalmente objetivo. Por lo tanto se cancela pues entonces no todo es relativo (*THA* 36).

Al no poseer límites dentro de las traducciones a las obras, la hermenéutica equivocista puede llegar a una interpretación completamente amorfa con relación a la idea del autor, ya que no respeta a éste, dejando la configuración y la refiguración del contenido a manos del lector.⁴² Podemos llegar al grado en que sobrepasemos la significación y el mensaje comunicativo del autor, y a creer que sabemos explicar mejor que él cualquiera de las situaciones construidas en su obra. De esta manera Paul Ricœur se opone a esta hermenéutica romántica o equivocista al enunciar que:

mi oposición a la hermenéutica del romanticismo es más decidida, ya que dice que ha de comprender a un autor mejor de lo que él se entendió a sí mismo. Lo cierto es que esto llevó a la deriva a los hermeneutas en la medida en que expresaba el ideal de la “compatibilidad” o de una comunión entre “genio” y “genio” en la interpretación (*TI* 87)

⁴²Ricœur menciona la “configuración” y la “refiguración” como situaciones dinámicas entre texto y lector. Así, la configuración actúa en el desarrollo de la lectura y, la refiguración, actúa más allá de la lectura, en la lectura efectiva. El acto configurante actúa entre texto y lector, el refigurante entre lector e interpretación (*T y N III* 865-68).

Beuchot también se opone a la total equivocidad de las explicaciones dentro de la hermenéutica al mencionar que el lector no puede sincronizar las subjetividades con las del autor, tampoco rebasarlo en las intenciones de su obra: “es decir, el intérprete, el hermeneuta, llega –según Schleiermacher– a conocer al autor mejor de lo que se conoce éste, llega a superar el conocimiento que el autor del texto tiene de sí mismo, lo trasciende en cuanto a sus motivaciones, intenciones y contenidos conceptuales.” (Beuchot *Perfiles esenciales de la Hermenéutica* 24).

Justo en este punto es donde se tocan los extremos que menciono al inicio de la práctica unívoca, ya que ambas vertientes se desarrollan tan en sí mismas que ambas codician obtener la verdad del escrito porque su experiencia, su trabajo les dicta que “esa” precisamente es la idea o ideas reales del escrito. Como resultado, el intérprete univocista enfatiza tanto su verdad que comienza a deslizarla al equivocismo, y el equivocista promulga su interpretación más allá que la del autor mismo originando con esto una objetividad unívoca. Los extremos se juntan.

El acto interpretativo del texto literario debe llevar congruencia para que el mensaje explicativo logre una mancuerna entre autor-lector. Al obtener supuestas comprensiones del mensaje a raíz de entendimientos radicalmente románticos (es decir, que el uso del sentimiento y de la libertad de traslación se desborde sin dirección alguna) se llega a caer en la incomunicabilidad de los propósitos del mismo texto literario.

Es en parte cierto cuando se menciona que el lector se apropia del texto literario cuando lo recibe. Sin embargo, hay que tener límites y respetar a quien fue creador del escrito; aunque la obra haya dejado al escritor, aquélla aún le pertenece. Extensión, intención, contextualización y obra literaria, se mueven entre dos entidades. Autor-lector deben respetarse para lograr un bien mayor, el entendimiento, el diálogo que nace desde el arte.

Si el acercamiento al texto se realiza dentro de la vertiente romántica-equivocista, esto traerá como resultado la transformación de las intenciones del autor hacia cualquier cosa. Las interpretaciones pueden emerger en innumerables significaciones, ya que a cada persona corresponde una realidad diferente debido a sus múltiples experiencias y su particular forma de reinterpretar al mundo. Por lo tanto, cualquier ejercicio hermenéutico salido de su profunda o básica interpretación de lo analizado, es irrevocablemente válido. Tampoco aquí la hermenéutica tendría mucho campo para actuar pues ciertamente no existiría un orden o método para esclarecer las ideas; las resignificaciones del escrito por contrarias que fueran estarían correctas. La hermenéutica romántica o equivocista es “obscura, confusa, ambigua; se hunde en el relativismo y subjetivismo” (Mauricio Beuchot “Hermenéutica analógica”. 8 marzo 2011).

Este predominio de la subjetividad no mantiene un orden para la adecuada recepción del texto literario, el cual siempre aboga para entablar la dialéctica desde su origen. El diálogo que existe entre autor-lector se destruye para darle paso al monólogo del intérprete.

No hay que perder de vista que la narrativa nace para comunicarnos algo. Ese algo que el escritor observó vino de una acción primigenia y que él, en su particular recepción, la transmite a través del texto literario. El trabajo del hermeneuta es explicar y comprender lo que el autor quiso decir, no lo que él quiera que diga. El texto no ha abandonado por completo al autor, ya que él es el creador, el que nos brinda una forma particular de representar al mundo. Por ende, se debe evitar que el significado del texto sea lo que el lector desee que signifique. Debe entender lo que trata de decir la obra. La narrativa tiene un sentido, un por qué de su realización, transmitir y recibir ese sentido es una labor que el

lector debe completar. No inventar y caer en una raíz de subjetividades, sino encontrar junto con el autor los propósitos del texto dentro del diálogo.

Para evitar que el texto narrativo literario caiga en alguno de estos extremos se propone que el vehículo interpretativo (cuando sea necesario) sea el de una hermenéutica analógica. Esta hermenéutica analógica evita la rigidez de una interpretación univocista, cuadrada y hasta cierto punto visceral, la cual desea imponerse a todas aquellas interpretaciones (unívocas que se vuelven equívocas) anteriores a ella, ser dictadora y dogmática, más que ser parte del diálogo entre autores y lectores. También, la hermenéutica analógica pone límites a la polisémica actividad equivocista, donde divergir y multiplicar los sentidos pareciera su único (o unívoco) sentido. La hermenéutica analógica busca que las traslaciones de los textos sean comunicables, pues existe una comunidad entre escritor-interprete donde nace la comprensión del escrito, aunque sea éste quien otorgue la última palabra (Beuchot *THA* 45). Empero, es en la analogía donde se guarda la proporción entre la idea y el texto del autor, con la idea y la recepción del lector. Con esto se puede llegar al óptimo ejercicio dialéctico entre las partes y, todavía más: las interpretaciones basadas en una metodología analógica:

podrían compararse con las otras interpretaciones para decidir cuáles son las mejores; y en este sentido podría hablarse de unas que se acercan más a la verdad y otras que se alejan de ella. Habría una interpretación principal, más cercana a la verdad objetiva, pero eso no quitaría la posibilidad de que hubiera otras que se acercaran a ella y que tuvieran su parte o grado de verdad en el sentido de aproximación en la correspondencia a lo que el autor dice en el texto (45).

En la analogía no cabe el sentido de una sola interpretación de un texto, pero no quiere decir que por ello todas las interpretaciones a los textos sean válidas. Existe, entonces, un límite el cual se da por aproximaciones a la objetividad.

La hermenéutica analógica nace de la mano de Mauricio Beuchot y ésta va dirigida a aplicarse dentro de los escritos que guarden diversidad de significados. La analogía enfatiza una proporción la cual rige las interpretaciones desmesuradas o reducidas dentro del campo exegético de los textos.

En la analogía se pone énfasis a los tres participantes dentro del acto hermenéutico: escrito, autor e intérprete. El escrito se aborda con toda su carga de significaciones textuales, intratextuales o incluso intertextuales; el autor debe ser tomado de acuerdo a su mundo, tanto al vivido como al cultural, social, al que se sustrae como persona y al que lo rodea, esto es su contexto. De igual manera el trabajo del intérprete va dirigido a las mismas situaciones, incluyendo su propio contexto y significaciones. No obstante, éste debe tener una metodología (*subtilitas*) que lo auxilie a decodificar y matizar el contenido que yace dentro de la obra de arte, entendiendo que de él también nacerá algún significado subjetivo a su trabajo receptivo: “la hermenéutica, pues, en cierta manera, descontextualiza para recontextualizar, llega a la contextualización después de una labor elucidatoria y hasta analítica. Le añade una comprensión” (Beuchot *PH* 12).

La hermenéutica analógica, mediante su metodología, enfatiza una propuesta: trazar un camino en busca de validar la interpretación a través de la intención del autor y la intención del lector. Esto es aproximarse a ambas verdades, vivir de su dialéctica y apuntar hacia la objetividad del escrito.

Tomar el texto de una manera analógica conlleva a mostrar una recepción nivelada donde la exégesis muestre concordancia entre traslación y escrito. Así, el investigador, apoyado por su metodología hermenéutica, dará las aproximaciones (*proportio*), lo más cercanas a la idea que el autor quiso plasmar.

Por ello la analogía es *proportio* y *phrónesis*. En primer lugar es *proportio* porque busca las aproximaciones hacia el texto. Su tarea es encontrar la idea o ideas principales del pensamiento del autor. La analogía también es *phrónesis*, es el equilibrio, ya que no se aferra a principios sino que tiene un juicio reflexivo; tampoco son teorías: son paradigmas, ejemplos. La analogía es el intento de decir el mostrar (Beuchot, “Hermenéutica analógica”).

El investigador, mediante este ejercicio, complementa y enriquece el texto, lo hace suyo, traslada el lenguaje del autor hacia una comprensión finita del texto; pero no lo debe distorsionar de manera tal en que las interpretaciones factibles que nos brinda el texto tiendan a la equívocidad; desde el primer momento en que la realidad es equívoca, por lo tanto, las experiencias y el aprendizaje lo son también. No obstante, se debe tender a lo unívoco al momento de mandar a los receptores (y a uno mismo) la idea más cercana a la del escritor, lo que el escritor desea transmitirnos. La hermenéutica analógica tiende al equivocismo pues los juicios del autor son subjetivos, nacidos de su interpretación de la realidad a causa de su cultura, de su contexto. Pero su explicación debe aproximarse a la univocidad para llegar al entendimiento de ese juicio. El objetivo es elaborar la comprensión del texto a través del acercamiento a las ideas que subyacen en él: “la capacidad del intérprete, su experiencia, su percepción, sus propios prejuicios le permiten fundir su horizonte con el del texto, y entender el texto. Todo lo que es está

involucrado en el acto de entender, de interpretar” (Nyenhuis, *Hermenéutica y literatura* 23).

La hermenéutica analógica trata de hacer un balance entre la univocidad y la equívocidad, aunque tiende más a esta última porque se enfoca en que las interpretaciones son fruto de la experiencia intelectual humana y que los referentes que se utilizan entran en el discernimiento subjetivo; no obstante, la analogía siempre abogará por la experiencia de la hermenéutica.

En la analogía se toma en cuenta que el escrito ya no posee una verdad única e indivisible. Lo que brota del escrito es ya aquello que nace junto con la explicación que da el lector mediante el acto de leer. Esta nueva verdad proviene de la modificación que elabora el lector mediante su traslación, renovando con esto la literatura.

Hans Robert Jauss, hace patente su apoyo al trabajo hermenéutico dentro de la literatura al asegurar que la forma correcta de acercamiento a la idea del texto es la comprensión del lector actual, sumado al contexto histórico del escrito (En Rall, *En busca del texto* 75). De ahí nace el resultado, el acercamiento al texto. Una proporción entre ideas: analogía. El mismo autor sugiere que dentro de la interpretación del texto, es necesario que ésta deba ponerse a prueba con las demás interpretaciones, pues es la ruta que debe seguir para mantenerse viva y presente. Las traducciones que se hacen de los textos deben cotejarse con las otras tantas que ha habido y de ahí emergerán los patrones de validez. De los resultados podrán encumbrarse aquellos que se acerquen más a la visión y propósito del autor. Esto lo permite la analogía. Se nutre de los demás trabajos para encontrar la objetividad entre los juicios. Busca el equilibrio.

La narración es una referencia, una aproximación a la idea principal, al objeto principal, a eso que hemos percibido con nuestros sentidos. La narración por lo tanto es

análoga. Por igual, el autor de narraciones es un escritor analógico quien por la necesidad de comunicar su visión del mundo hace una aproximación a la realidad y emite un mensaje. Este mensaje busca, a su vez, ser atrapado por un lector que, tal como el escritor lo hizo en primera instancia, obtiene una aproximación del mensaje transmitido. Busca desde su origen ser interpretado y comprendido de una manera que sea la más cercana a esa situación, a esa percepción de las cosas; es decir, busca su translación y recepción: analogía.

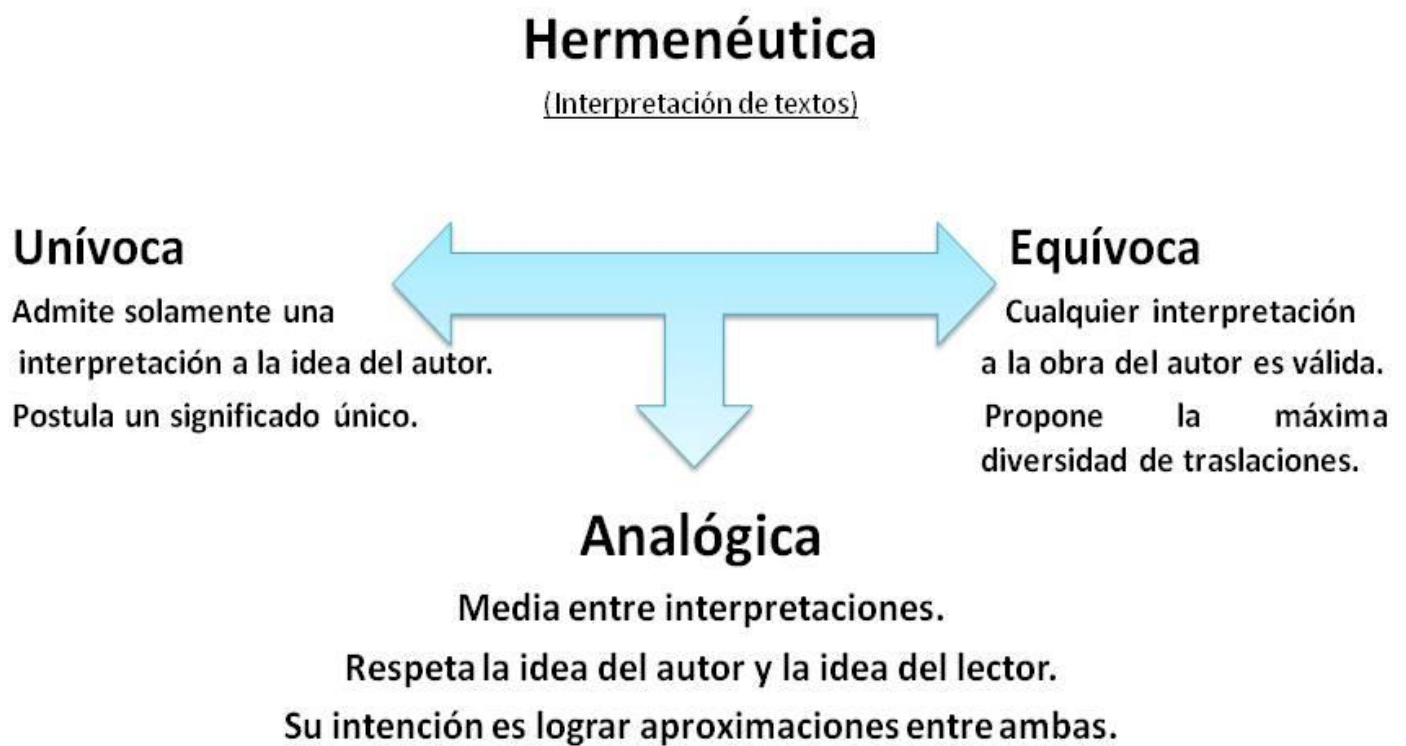
La utilización de una hermenéutica analógica para el acercamiento interpretativo de los textos narrativos guarda la proporción necesaria entre el mundo del autor y la recepción del lector; evita la formulación de juicios unívocos y delimita los equívocos partiendo de una propuesta donde se debe siempre respetar la intencionalidad del autor. Con esto podemos evitar contaminar la libre recepción del lector, que cambiaría la significación del texto original.

Autor-lector, forman la base del diálogo literario el cual debe ser respetado. La analogía involucra ambas visiones, sus referencias y sentidos; aunque la hermenéutica analógica tiende más a la equivocidad y a la voz del lector, siempre busca matizar sus argumentos con la objetividad y por ello apunta a la univocidad.

El texto como obra literaria encierra una comprensión y una recepción de la realidad que el autor codifica a través de la narrativa. Así también, el lector necesita comprender el texto que se le presenta ante sus manos. Elabora un ejercicio de traducción que será un resultado, a su vez, de poner al texto en su contexto (el del autor y el del lector), lo cual lo lleva a un ejercicio hermenéutico. Para respetar y acercarse lo mayormente posible a la idea que el narrador deseó plasmar en su texto y a la actividad literaria (como fin estético), el

lector debe utilizar ejercicios de interpretación analógicos, los cuales, son idóneos para alcanzar aproximaciones, valoraciones y jerarquizaciones en cuanto a la obra en cuestión.

Hermenéutica analógica y narrativa van juntas en el camino de la actividad analítica literaria, todo esto para llegar al entendimiento del texto, el cual, ya sea por cuestiones temporales, culturales, filosóficas o simplemente recreativas, se ocultan en el universo autor-lector.



C. La mimesis dentro de la analogía.

A lo largo de este trabajo se ha mencionado la mimesis como una de las actividades principales dentro de la narrativa. En este apartado se explicará cuál es la relación que existe entre mimesis y analogía y por qué ambas se dirigen de lleno a la narración y, sobre todo, a la narrativa arrioliana que compete a este trabajo de investigación.

La mimesis es una representación de la realidad; mas no cualquier tipo de representación: una creativa.⁴³ Esta mimesis crea algo, reproduce la actividad del mundo en texto. Dentro de esta actividad mimética se engendra la narrativa, pues el escritor, como observador del mundo, plasma dentro de su obra su interpretación del mismo. Para que la actividad mimética se complete existe un agente exterior que toma forma en la figura del lector, en este caso del intérprete. Es cuando aparece entonces una triada que compone esta actividad: mimesis I, mimesis II y mimesis III.

Mimesis I, es la que enfrenta el autor al convertir en texto lo que aparece en la acción real; aquí forma sus metáforas y símbolos. En esta estación es donde recrea la aproximación a aquello que desea comunicar. Mimesis II se encarga de la trama, la trama como mediadora entre una historia y el escrito completo. Es aquí donde se representa el qué de la acción, lo más importante de la obra. Mimesis III, la que cierra este círculo, viene de la mano del lector. Este tercer momento es la culminación del acto, pues el lector es quien se encargará de interpretar y dar el punto final a la actividad representativa, encargándose él mismo de recrear y acercarse a las intenciones del texto. Surge un horizonte de la obra

⁴³ “La imitación, en el sentido ordinario del término, es aquí, el enemigo por excelencia de la mimesis” (Ricœur, *Tiempo y narración III* 916).

literaria al juntarse ambas visiones; idea del texto e idea del autor, construyen y dan cierre a la actividad literaria. El círculo mimético es a su vez, una actividad analógica.

Para movernos con mayor soltura dentro de este círculo mimético, en adelante referiré mimesis I y II simplemente como mimesis, pues al enlazarlas con la narrativa se da por hecho que se ha comprendido el texto en la lectura y se ha entendido la trama y la historia en conjunto como la representación de la acción real en el plano de la literatura. Así dejamos mimesis III plenamente para la actividad interpretativa del lector.

En la mimesis, el autor se pierde dentro de la voz de los personajes. Los accidentes, circunstancias y juicios, son provocados, desarrollados y resueltos dentro de una recreación. En palabras del mismo Beuchot, la mimesis es análoga puesto que se elabora mediante una aproximación a lo ocurrido mediante su discurso (“Hermenéutica analógica” 09 marzo 2011). Ambas, mimesis y analogía, comparten el deseo de acercarse al ideal, a esa primera noción; sin embargo, están delimitadas por la subjetividad, pero esto no frena su deseo de encaminarse lo más próximo a aquella intención original.

Anteriormente se mencionó el papel del traductor como un intérprete de interpretaciones cuyo papel debe desempeñarse al guardar un equilibrio entre ambas. En esta actividad surgirá la nueva idea, aquella que guardará aproximación a lo que el autor deseó transmitir. Es éste el lugar de desempeño de mimesis III. Ricœur apela por esta refiguración de la obra literaria y señala que este producto refigurativo es lo más importante no solamente dentro de la mimesis, sino en el plano literario “la lectura ya no es aquello que el texto prescribe; es aquello que hace emerger la estructura mediante la interpretación” (*Tiempo y narración III* 878). Analogía y mimesis abogan por el trabajo interpretativo del texto y convergen en la formulación de la nueva idea nacida de éste procedimiento como el camino para llegar a la realización de la obra narrativa.

Así también, la subtilitas y la mimesis comprenden la búsqueda de la interpretación: subtilitas i, va directo a la lectura sintáctica; mimesis I, mediante la estructura del texto (sintaxis y semántica), comienza a recrear la acción. Subtilitas ii, comienza su labor comprendiendo el mundo del texto: las preguntas van contestándose con la misma información del texto; mimesis II otorga la trama para elaborar correctamente este segundo estadio de la subtilitas. Subtilitas iii y mimesis III, convergen de lleno en el plano del lector, donde se descontextualiza para recontextualizar, naciendo la contextualización y la explicación del texto.

De esta manera, analogía y mimesis se complementan, su campo de trabajo va direccionado al mismo objetivo: comprender la intención del autor a través de la obra narrativa y la traducción del lector.

A continuación, analogía y mimesis se funden en el campo de la narrativa arreoliana, con el soporte metodológico de ambas. Se dará paso a la interpretación de la escritura de Juan José Arreola, la cual guarda, dentro de ella, su visión del mundo. Es necesario aclarar que la visión arreoliana que se encuentra mimetizada dentro de la narrativa es a lo que se le llama una “verdad metafórica”. Recordemos que la cuentística del autor parte de su visión de la realidad y de sus vivencias (Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana* 366-367). Esta visión y su pensamiento, con respecto a las temáticas planteadas en el presente trabajo, se encuentran ocultas y alojadas en la mimesis que el escritor elabora para recrear la trama en sus cuentos. La interpretación que se construye a partir de la narrativa arreoliana para traer acercamientos a esta visión del autor, es el objetivo principal de la actual investigación. Por otro lado, se hace énfasis que al referirnos a la “realidad”, “verdad” o “visión”, estas no son tomadas como la realidad referencial u objetiva, sino a una “realidad metafórica”, subjetiva, que es la que postula Juan José Arreola. Esta “verdad” o “realidad metafórica”

la explican Paul Ricœur y Mauricio Beuchot de la siguiente forma: “no es posible 'presentar la verdad literal', 'decir lo que son los hechos', como lo exigiría el empirismo lógico. No podemos decir qué es la realidad, sino cómo se nos presenta, y para ello, creamos la metáfora” (Ricœur, *La metáfora viva* 333). Con respecto a lo anterior Beuchot añade: “la metáfora tiene un significado literal y un significado figurado. Si se toma sólo el significado literal, todo resulta falso; pero, si se toma en tensión con el significado figurado, resulta verdadero, con una verdad metafórica. Esto no se aplica a las referencias de los objetos, sino a realidades humanas” (*Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*, 31).

D. Hermenéutica, mimesis y narración: punto de encuentro

En el capítulo 1 se mostró que la escritura arreoliana nace de vivencias las cuales se dividen en dos órdenes: 1) lo que ocurre al autor como persona y 2) lo que él capta en el acontecer diario. En otras palabras, el ejercicio narrativo de Juan José Arreola es producto de la mimesis en las facetas que ya se han anunciado a lo largo de la investigación.

Dentro del lenguaje arreoliano, la metáfora y los símbolos son patentes y muestran significados ocultos, los cuales deben ser explicados debido a la polisémica actividad que el autor les confiere en el desarrollo de su obra.

Debido a esto, y al modo de acercamiento a la obra literaria, se escogió la hermenéutica analógica, la cual, por las características expuestas, se emplea como vehículo adecuado para la cuentística dentro de *Confabulario definitivo*.

El lazo existente entre mimesis y producción arreoliana es indisoluble: “en lo que he escrito esas dos instancias: lo que procede de mi percepción de lo general y lo que constituye lo mío y que trato de fijar de una manera que se vuelve cada vez más espiritual” (Arreola en: Carballo 367). El mismo narrador sabe de la existencia de esta representación la cual toma como elemento principal en su obra. Recreación, aproximación, son sinónimos de mimesis y analogía y van de lleno a alojarse dentro de la creación cuentística arreoliana. En la misma entrevista Arreola enfatiza esta relación estrecha que existe en su narrativa

en todos los textos he tratado de expresar mi versión de una serie de aspectos de la conducta personal. El drama es para mí, como para tantos artistas y pensadores, estar en el mundo, querer ser algo y parar en otra cosa por las contingencias que ocurren en la vida. He tratado de expresar fragmentariamente el drama del ser, la complejidad misteriosa del ser y estar en el mundo (377).

El papel del escritor es el de intérprete de la realidad. Podemos decir que su trabajo consiste en elaborar una exégesis de lo que él entiende sobre “el estar en el mundo”. Acto seguido, debe de recrear esta visión, hacer una aproximación de aquello que entiende para plasmarlo en su narrativa. El rol del escritor es entonces el de un hermeneuta, y a través de la mimesis expone esa visión del mundo. Hermenéutica, mimesis y narración van de la mano en la cuentística arreoliana.

Otro punto de encuentro es el lector. Dentro de la obra de Juan José Arreola, el lector atiende a un papel significativo en la cuentística ya que éste debe de extraer los significados de la obra. En la charla que sostiene el narrador con Emmanuel Carballo, ocurre un ejercicio analógico con el cuento de “Topos”, que se encuentra dentro de *Bestiario*, ambos interlocutores discurren de la siguiente forma

–Por primera vez, Emmanuel, antes que yo y antes que nadie, has descubierto que el agujero de “Topos” puede ser el sexo de la mujer y el topo, el sexo masculino.

–He llegado a esta conclusión después de repasar qué significa la mujer a lo largo de tu obra. Quien llegue a saber esto podrá decir quién es Juan José Arreola y qué significa su obra.

–Probablemente sea esta noche, Emmanuel, el momento en que llego a entender mejor la razón y los propósitos de mi trabajo. Si se descubren esos propósitos, no resultaré estéril; si no, me considerarán un tipo estrafalario que borda el vacío (385).

Este diálogo aporta mucha importancia para la validez en la actividad traslativa del lector (como analogía y/o recreación). La explicación de las figuras representadas en el cuento de “Topos” salen al descubierto y el autor del relato subraya la importancia de la interpretación en su obra a grado tal que el narrador menciona que dentro de su literatura se

deben “descubrir” los propósitos y sus intenciones ocultas, y añade, aparte, que si su cuentística solamente permanece sin la actividad explicativa, su trabajo resultaría improductivo, estéril. Más aún, para elaborar la respectiva conclusión que Emmanuel Carballo y Arreola concilian en su entrevista, se elaboró un análisis que se aproxima al trabajo mimético y a la Subtilitas de la forma que Ricoeur y Beuchot proponen, y que se ha explicado en esta trabajo investigativo.

La función interpretativa del investigador es esencial para lograr el concilio entre ideas autor-lector, debido a la contienda que yace entre lectura y significación. Arreola expresa de esta manera la situación operante entre lenguaje y significación: “las palabras bien acomodadas crean nuevas obligaciones y producen una significación mayor de la que tienen aisladamente si pudiéramos tomarlas como cantidades de significación y sumarlas” (Arreola en: Carballo 363). Es prioritario el desarrollo traslativo en textos que tienen como modo particular los juegos polisignificativos del lenguaje.

Precisamente en la charla que sostuvieron estos actores, se dio un ejercicio traductivo similar al que pretende el actual trabajo. Utilizando la lectura activa, explicando la trama del cuento y por último implicando el significado de las figuras, se terminó por develar la obra narrativa, es decir por realizar la interpretación.

La cuentística arreoliana ha sido creada mediante la interpretación del acontecer vivencial del artista. Su plenitud se alcanza a la hora que el lector activo conjetura y arma la traslación, y llevan la visión del autor y la visión del lector a construir el significado de la obra. El texto arreoliano busca en el lector la capacidad de comprensión y asimilación, para que con ello pueda adentrarse al contenido polisémico de su narrativa.

Juan José Arreola asimila la interpretación de la realidad dentro de la obra y la plasma como mimesis dentro de la trama. De ahí surge y proyecta su literatura. Construye su propio estilo y sello literario.

Esto hace que dentro del trabajo del artista se deba elaborar una interpretación para entrar y comprender su intención literaria, sus ideas ocultas dentro del cuento. Sobre su cuentística argumenta: “me dieron una idea que se ha vuelto convicción: la de captar mis impresiones del mundo y mis estados anímicos, esto es las reacciones ante lo que moralmente me acontece, en pequeños textos o relatos que tratan de resumir mi concepción del mundo” (404).

Ya para finalizar la entrevista el narrador apunta sobre su escritura:

pertenezco al orden de los confesionales, de los agustines, de los billones y de los montaignes en miniatura que no acaban de morir si no cuentan bien a bien lo que pasa: que están en el mundo, y que sienten el terror de irse sin entenderlo y sin entenderse. Yo quiero confesarme. Me mueve un afán de justificarme moral y artísticamente. Pienso con modestia que también podré justificar a otros al esclarecerme a mí mismo. Creo finalmente que el arte es conocimiento, y lo único que espero es tener el valor suficiente para transmitir a los demás los datos que un habitante de Zapotlán puede aportar al hombre de todas partes (407).

Aplicar el ejercicio hermenéutico al trabajo literario de Arreola es un intento para comprenderlo en su justo valor. La analogía como acercamiento a su interpretación y visión de la realidad, es el instrumento idóneo para manejarla. Los acercamientos y explicaciones que se construirán dentro de *Confabulario definitivo*, son colaborar y, de alguna manera, cumplir con el propósito que el autor nos legó a sus lectores: descifrar el pensamiento del

artista para con su mundo mediante la intervención de los significados que el lector recibe de su obra.

Hermenéutica y mimesis, van de la mano en el rango literario e interpretativo de la obra narrativa.

Con lo abordado y expuesto a lo largo de los capítulos de esta investigación, la analogía acerca y convive de lleno con la narrativa. Ambas como aproximaciones y proporciones encaminadas al discurso, a la idea central. Analogía y narrativa se unen para decir el mostrar. En nuestro contexto mexicano, éstas son representadas por autores nacionales: la analogía nace de un hermeneuta mexicano que se aplicará al trabajo de un narrador mexicano, uniéndose a través de la exégesis del investigador, con el afán de dar apertura a una nueva interpretación de la cuentística arreoliana.

Por lo tanto, a partir de los siguientes capítulos se comenzará a elaborar las aproximaciones interpretativas a los cuentos antes señalados de *Confabulario definitivo* de Juan José Arreola, a través de la hermenéutica analógica propuesta por Mauricio Beuchot.



III. Categoría Divina-espiritual

La primer categoría señalada en el capítulo 1, Divina-espiritual, se abordará en este ejercicio aproximativo. Como se ha puntualizado anteriormente, la interpretación se construirá siguiendo la metodología de la hermenéutica analógica. El cuento que se analizará es “El silencio de Dios”, que se encuentra en *Confabulario definitivo*.

En la narrativa arreoliana es común encontrarse con situaciones que muestran la intervención del plano divino-espiritual.⁴⁴ Más que una captación de lo religioso-ritual, Arreola va a otro plano mayormente dirigido al divino-espiritual como arte y fe. En la entrevista con Emmanuel Carballo, el narrador enuncia lo siguiente: “en el estro poético veo la manifestación más auténtica de ese aspecto del espíritu creador: es decir, por qué hay estro en el lenguaje, por qué hay movimiento, drama. Allí se ve que es una plasmación del espíritu, evidencia que me impide ser materialista” (*Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo veinte* 364). El escritor entiende que la manifestación del espíritu es la unión íntima que hay entre lenguaje y poesía, puesto que el lenguaje está animado por el espíritu. Dentro de la misma charla prosigue: “Dios se expresa más o menos bien según tenga un afinado instrumento físico, unos buenos cinco sentidos. Es maravilloso pensar en las almas entorpecidas por una mala ubicación en la materia, una materia mal organizada que permite que el espíritu se manifieste a duras penas” (365).

La base de la cultura religiosa de Arreola, como se ha mencionado, tiene rasgos ortodoxos;⁴⁵ el mismo autor apunta “el cimiento de mi formación literaria es 'El Cristo de

⁴⁴ Se evita el término “religioso” para no caer en la idea errónea de que la cuentística arreoliana persigue un fin adoctrinante. La palabra se utilizará más adelante como adjetivo.

⁴⁵ No se confunda la palabra “Ortodoxo” y sus derivaciones con la religión. En el desarrollo de esta aproximación al pensamiento de Juan José Arreola, “ortodoxo” se utiliza en su sentido etimológico.

Temaca' del padre Placencia" (362). Este poema encierra una descripción hacia la figura del Cristo crucificado, al Cristo de la pasión, el cual refleja su dolor hacia el pueblo

Se le advierte la sangre que destila,
se le pueden contar todas las venas;
y en la apagada luz de su pupila
se traduce lo enorme de sus penas

(En: Del paso, *Memoria y olvido de Juan José Arreola* 13-16).

Arreola mismo hace mención de la influencia de este plano divino-espiritual como principio de su actividad literaria, y, paulatinamente, esta temática sobresaldrá dentro de su universo narrativo.

En el cuento que se analizará con esta categoría se pretende encontrar una fórmula dentro del relato que yace en una triada: Vivencia/visión del autor sobre el plano divino espiritual y recreación a través de la narrativa.

Para construir el análisis se utiliza la analogía de Beuchot y la mimesis de Ricœur. Estas herramientas se aplicarán al cuento "El silencio de Dios". El resultado develará la relación de la triada para lograr la unidad en el cuento, finalizando de esta manera la categoría divina-espiritual.

A. *Subtilitas implicandi*

Se aborda en primer instancia el plano intratextual (interior del texto) del cuento “El silencio de Dios” (Arreola, *Confabulario definitivo*), después se prosigue con la relación intertextual (con otros textos relacionados) que es donde se centrará esta parte del análisis.

“El silencio de Dios” es una narración que se divide en dos momentos, cada uno desarrollado por los personajes que integran la trama. En primer lugar hace su aparición el personaje principal, el cual, preocupado por el curso de su vida y la ausente participación de Dios dentro de la misma, escribe una carta, y dentro de ella necesita saber la respuesta a la siguiente inquietud “Quiero ser bueno. Es todo” (169). En la carta se hace mención a las nulas victorias del bien contra el mal y lo avasallador que es éste último. Esta superioridad abruma al personaje, el cual ve como respuesta, precisamente, el silencio de Dios. Al no encontrar salida a esta problemática, el emisor supone que su carta caerá también en el silencio.

Justo cuando cierra la acción del personaje, comienza la segunda parte del cuento. La figura de Dios hace su aparición, ya que precisamente se encontraba en el silencio cuando llegó la carta, y realiza esta observación: “El contenido es viejo, pero hay en ella sinceridad” (173). En este segundo y último momento se encuentra la respuesta de Dios, el cual utiliza el lenguaje de los hombres “pequeño y escurridizo” (173), para “romper” con su silencio. Al finalizar el discurso, se da por concluido el relato.

Se descubre un rastro intratextual en las páginas de *Confabulario definitivo*, ya que “El silencio de Dios” no es el único relato donde se encuentra la situación divina-espiritual. Existen otros relatos cuyas tramas aluden a este estadio y que abordan dicha situación, tanto de una forma directa, como indirecta. Es necesario puntualizar que dentro de la trama de los

cuentos se mezclan situaciones religiosas de índole ortodoxa y de una visión espiritual de la vida moderna. En “En verdad os digo” parte con la parábola del Nuevo Testamento y se mezcla con un experimento científico de la actualidad: “Todas las personas interesadas en que el camello pase por el ojo de la aguja...” (68). “Eva” hace una estrecha referencia hacia la primer mujer dentro del ámbito judeo-cristiano y su herencia; “Sinesio de Rodas”, sobre angelología; “El prodigioso miligramo”, trata del fervor religioso; “Pablo”, sobre la divinidad que todos llevamos dentro; “Pacto con el diablo” acerca de un trato con el demonio en una sala de cine; y “El converso”, sobre la predestinación de un hombre. Sin embargo, aún faltan aquellas que se encuentran en las otras compilaciones y que convergen en el mismo ámbito. Los textos mencionados se relacionan con la temática divina-espiritual, es decir, los cuentos se mueven dentro de una trama que posee el vínculo existente entre Dios (o su manifestación) y el hombre (o su interioridad) en mayor o menor grado.

Dentro de la trama y el desarrollo de los personajes, emerge otro tipo de acercamiento que va más allá de una situación intratextual. Lo divino-espiritual presenta aproximaciones a pasajes bíblicos que se alojan tanto en el Viejo como en el Nuevo Testamentos.⁴⁶ “El silencio de Dios” no únicamente se asocia con los cuentos antes mencionados, sino también muestra afinidad con un relato que se encuentra dentro de la *Biblia*. En el Antiguo Testamento aparece un personaje que, de manera similar al protagonista de Arreola, necesita respuestas a las adversidades que sufre como hombre.

⁴⁶Los siguientes relatos guardan semejanzas con pasajes del Nuevo Testamento: “En verdad os digo”, ciertas referencias dentro de “El prodigioso miligramo”, “Pablo”; y en otras compilaciones, tal es el caso de “Starring all people” dentro de *Palindroma*. Estos otros con el Viejo Testamento: El mismo “prodigioso miligramo”, “El converso”, “Eva”, por mencionar los que conforman el libro a investigar.

Si tendemos un enlace intertextual, éste nos lleva al libro de “Job”.⁴⁷ Job es un hombre bueno y justo, que en un momento de su vida se ve sobrepasado por los males, y es cuando interpela directamente a Dios. Tanto en “El silencio de Dios” y en “Job”, el personaje trata de comprender su papel, el papel de Dios y la relación existente entre ambos.

El libro de Job muestra el conflicto que tiene el hombre ante la adversidad de la vida. Job sufre y padece grandes calamidades y, al sumergirse en un estado fulminante en cuanto a su condición humana, interpela y pregunta al mismo Dios sobre la finalidad de su padecer. Aquí tampoco aparece el diálogo intercalado entre emisor-receptor; no obstante, el mensaje también viaja a instancias divinas y por igual existe una respuesta proveniente del mismo Yavé. Job no comprende por qué el mal se sobrepone al bien, y quienes cometen malicia pareciera que siempre salen victoriosos, mientras el bueno paga las consecuencias.

Ambos relatos se relacionan entre sí y comparten básicamente la misma pregunta ¿Cómo ser bueno en un mundo donde el mal prevalece? La respuesta del personaje divino de Arreola no dista mucho de la del Dios de Job: ambas explicaciones no pueden ser sometidas a juicios humanos por ir más allá de la comprensión del hombre, pero dan ciertas respuestas que puedan entender sus interlocutores, debido a la sinceridad que muestran en sus palabras.

⁴⁷ Job, se divide en dos partes. En la primera parte Dios se encuentra reunido con sus ángeles y entre ellos está Satán, quien desafía a Dios diciendo que Job le respeta sólo porque está protegido. Dios acuerda con Satán que éste puede intervenir en la vida de su siervo, pero que Job, nunca se moverá del lado correcto. La segunda parte trata sobre el padecer de Job, después de haber perdido: familia, tierras y sirvientes. Hay que puntualizar que Job pertenece a una tradición religiosa y que una de sus características es adoctrinar, ya que pone de ejemplo la fe y la entereza de comportamiento del personaje bíblico ante cualquier adversidad. La intertextualidad aquí expuesta, se hace a manera de comparación y de influencia de lo religioso a lo literario, aclarando que el cuento arreoliano no busca fines adoctrinantes.

Expuestos los textos, se da paso a ejemplificar algunos pasajes cuyo fin es el de estrechar la relación entre los relatos, esto es, evidenciar la intertextualidad. Con ello, también se evidenciará la competencia recreadora del autor al estructurar un relato moderno con base en una historia bíblica, o, de otra forma, cómo mimesis aparece dentro de la cuentística arreoliana.

Es importante tomar en cuenta que en ambos relatos, ya sea el de ficción o el bíblico, los personajes no consideran inexistente la figura de Dios: saben que la entidad omnipresente existe. Precisamente, a partir de la creencia divina, los protagonistas, al no soportar más la carga de su vida, acuden a él, exigiendo de alguna forma su presencia.

A continuación se desarrollarán los siguientes seis puntos: Ambos personajes caen en la desesperación y desolación, necesitan ser escuchados por Dios, y para “romper” el silencio divino entablan comunicación; los personajes saben que Dios está por encima de ellos tanto en presencia como en sabiduría; la aparición del “adversario”; los protagonistas mencionan el triunfo del mal contra la fuerza del bien; los protagonistas dan por hecho el mutismo divino como respuesta a sus plegarias; y por último, Dios aparece “rompiendo” el silencio.

Como se señaló anteriormente, en primer lugar, ambos personajes caen en la desesperación y desolación, necesitan ser escuchados por Dios, y para “romper” el silencio divino entablan la comunicación. En “El silencio de Dios” la comunicación nace a través de una carta abierta, la cual contiene el discurso del personaje: “creo que esto no se acostumbra: dejar cartas abiertas sobre la mesa para que Dios las lea. Las circunstancias me piden un acto desesperado y pongo esta carta delante de los ojos que lo ven todo” (169). En, Job, el emisor inicia su intervención bajo su propia palabra: “Job tomó la palabra para maldecir el día de su nacimiento” (Job 3:1).

Aquí los protagonistas abrumados por su dolor necesitan saber que de alguna manera Dios los escucha. Aunque en su papel mortal se sienten abandonados por este silencio divino, los personajes hacen patente la necesidad de transmitir su padecer a quien ellos creen tiene la respuesta para su situación. Tanto en el personaje arreoliano como en Job, el tono narrativo es desolador. Si bien en el primer protagonista su discurso no es tan trágico como su homólogo bíblico, la desolación, como sentimiento, mueve su discurso. Los protagonistas han terminado con sus fuerzas y necesitan de la atención divina para que les dé paz a la angustia sufrida.

Segundo, los personajes saben que Dios está por encima de ellos tanto en presencia como en sabiduría. El personaje arreoliano lo dice de esta manera: “cuando supe que Dios miraba todos mis actos traté de esconderle los malos por oscuros rincones. Pero al fin, siguiendo la indicación de personas mayores, mostré abiertos mis secretos” (“El silencio de Dios” 171). Job, lo manifiesta en su diálogo: “¿Qué es el hombre para que te fijes tanto en él y pongas en él tanto tu mirada? ¿Qué he hecho a ti, guardián de los hombres?” (Job, 8:17-20).

En los anteriores ejemplos podemos encontrar que los protagonistas tienen por entendido la omnipresencia de Dios y que de cierta forma no pueden escapar de la misma. Saben que su sendero está vigilado por “quien todo lo ve”. Por igual se percatan de que se encuentran bajo esta “mirada” o “guardia”, que es imposible escapar de la misma y, por tanto, se someten a ella. En cuanto a la presencia divina, el protagonista arreoliano muestra una similitud con Job, pues ambos creen y están convencidos de que Dios ve y observa sus acciones, y que ellos no pueden hacer algo para evitarlo, por ello acuden a él en busca de esa respuesta que necesitan. Debido a eso, dentro de los diálogos existe la certeza de que Dios los sobrepasa en sabiduría. En “El silencio de Dios” aparece: “entonces, para conducir el

alma que me ha sido otorgado (sic), pido con la voz más urgente, un dato, un signo, una brújula” (172). Y con, Job: “En él están la sabiduría y el poder, a él pertenecen el consejo y la inteligencia” (Job 12:13). Debido a que los personajes asumen esta convicción de que Dios posee una superioridad intelectual con respecto a ellos, actúan de una manera suplicante y piden, con la misma voz, una respuesta. No obstante a esta perpetua plegaria, la sensación de los personajes se vuelve mutua: el caso omiso de Dios.

Existe otra similitud en ambas narraciones, la aparición de la figura del “adversario” cuyo papel funge como aquel que trunca el camino del hombre hacia Dios. “En el silencio de Dios” aparece de esta manera: “yo paso la vida cortejado por un afable demonio que delicadamente me sugiere maldades. No sé si tiene una autorización divina: lo cierto es que no me deja en paz ni un momento” (170). Dentro de Job: “Entonces dijo Yavé a Satán: 'Te doy poder sobre todo cuanto tiene, pero a él no lo toques’” (Job 1:12), “Yavé dijo: 'Ahí lo tienes en tus manos, pero respeta su vida’” (2:6).

En el cuento de Arreola, el personaje no está seguro del por qué está bajo la ofuscación de un demonio, y se pregunta si acaso este demonio tiene permiso del mismo Dios para apartarlo del camino, ya que esta entidad posee demasiada perseverancia. En cuanto a Job, Satán y Dios aparecen en el inicio del libro y acuerdan que el primero amedrentará el camino del hombre, Dios quiere probar que aún en la adversidad Job no renuncia a su fe. Es precisamente en los pasajes mencionados donde se resalta la influencia bíblica en el relato. El personaje arreoliano elabora una aproximación clara hacia el texto de Job, pues hace una referencia al acuerdo que existió entre las dos entidades, Dios y demonio, con respecto a la intervención del último en la vida del mortal para alejarlo del camino del bien; como si el mismo personaje intuyera que su fortuna fuese similar a otra

ocurrida en el pasado. Se comienza a estrechar la correlación entre narrativa e influencia de la religión.

Las tramas de los relatos tienen otro parecido, los protagonistas mencionan el triunfo del mal contra la fuerza del bien. Según la experiencia de los mismos, el resultado siempre aparece en favor de aquellos que prefieren el sendero del mal. Tanto el uno como el otro reniegan de esta abrumadora desigualdad. Dentro del cuento encontramos lo siguiente: “hemos perdido todas las batallas. De todos los encuentros con el enemigo salimos invariablemente apaleados y aquí estamos, batiéndonos otra vez en retirada durante esta noche memorable. ¿Por qué es el bien tan indefenso? ¿Por qué tan pronto se derrumba?” (“El silencio de Dios” 171). Mientras que en el texto bíblico aparece de esta forma: “¿Por qué siguen viviendo los malvados, prolongan sus días y se van haciendo fuertes? Su descendencia se afirma ante ellos y sus vástagos crecen ante su vista. Nada perturba la paz de sus hogares, la vara de Dios no cae sobre ellos” (Job 21:7:9).

La situación preocupante del personaje bíblico hace eco en el cuentístico. La agobiante ventaja del mal contra el bien y la aparente prosperidad en la que viven desconcierta a estos hombres, sin embargo, el tono de su diálogo dista en querer abandonar el lado que escogieron. Existe la visión de ambos personajes sobre las calamidades que ocurren en el mundo y que todo pareciera permitido: “veo a los hombres en torno de mí, llevando vidas ocultas, inexplicables. Veo a los niños que beben voces contaminadas, y a la vida como nodriza criminal que los alimenta de venenos” (“El silencio de Dios” 172). Los protagonistas, agobiados por la fatalidad se dirigen a Dios para encontrar consuelo en la respuesta que éste pueda ofrecerles. La desgracia se incrementa en lugar de disiparse y la fuerza que queda en ambos la utilizan para dirigirse con plena sinceridad y desasosiego a aquél que da orden a las cosas. No obstante, en el transcurso de las tramas de los

personajes, se aprecian constantes embates por hallar la calma que trae una respuesta inmediata, aun así, los dos encuentran hasta entonces el silencio de Dios.

Veremos una quinta aproximación donde los protagonistas dan por hecho el mutismo divino como respuesta a sus plegarias. Al no encontrar consuelo ante la tribulación, los personajes dan por hecho que Dios no los escucha y que sus intenciones caen en el abandono. Casi al final de su discurso, el personaje arreoliano escribe: “espío y trato de ir hasta el fondo, de embarcarme al conjunto, de sumarme en el todo. Pero quedo siempre aislado; ignorante, individual, siempre a la orilla. Desde la orilla entonces, desde el embarcadero, dirijo esta carta que va a perderse en el silencio” (173). Por otro lado, Job, grita su querrela: “Yo que clamo a Dios y no me responde”... “¿Cómo callar mis gemidos? ¡Quién me diera saber dónde hablar a Dios y llegar hasta su casa!”, “Pero si voy hacia oriente, no está ahí; hacia occidente, no lo descubro; si lo busco al norte, no lo encuentro; si vuelvo al mediodía, no lo veo” (Job 12:4; 24:2-3, 8-9).

A través de la trama del cuento de Arreola, el personaje se sitúa en un total abandono y trata de dirigirse hacia la figura de Dios. Este personaje no alcanza a comprender sobre las atrocidades que pareciera regulan su vida. En Job ocurre de modo similar: él ha vivido en consecuencias devastadoras y su sufrimiento no cesa en acorralarlo. Ambos personajes optaron por el camino del bien, incluso, pese a la influencia maligna que ha bordeado su vida. Los personajes se han hecho fuertes ante el paso avasallador y seductor del mal. En el momento último de su resistencia necesitan consuelo y reparo, empero, la ausencia de Dios los fulmina. Ante ello, tanto el personaje ficticio como el bíblico, dan por hecho que viven de la respuesta de Dios, un silencio intolerante.

Finalmente, se expone la sexta similitud, Dios aparece “rompiendo” el silencio. La manifestación divina se da justo al terminar las querellas de los personajes mortales. Mas el tono de sus respuestas son disímiles. En el cuento de Arreola, Dios aparece como un personaje benevolente, aunque reprime al hombre porque éste actuó como si supiera lo que acontecerá en el futuro “sólo podría reprocharte el que hayas dicho con tanta formalidad que tu carta iba a dar al silencio, como si lo supieras de antemano” (“El silencio de Dios” 174). El personaje divino del cuento, pareciera actuar más como el Dios amoroso que Cristo anuncia en el Nuevo Testamento, pues en la contestación incluso invita al protagonista a seguir con otro tipo de charlas más hermosas. No obstante, dentro de las páginas de Job, Dios se muestra mayormente como la figura de autoridad que lo caracteriza en el Antiguo Testamento: “¿Quién es ése que oscurece mis obras con palabras insensatas? Amárrate los pantalones como hombre; voy a preguntarte, y tú tendrás que enseñarme” (Job 38:2-4). La figura de Dios hace su presencia, más que con explicaciones, con preguntas, las cuales, el hombre no puede contestar debido a la finitud del mismo. Job hace notorio su asombro ante la presencia de Dios quien le habla directamente en medio de la tempestad. Su discurso, a diferencia de su homólogo en el relato, va dirigido más bien a la plenitud que alcanzan las diferentes creaciones realizadas por él y de los misterios que guarda el mundo.

Tanto en el caso de “El silencio de Dios” como en “Job”, los protagonistas son hombres dolientes, hombres que se han visto acorralados ante la adversidad tanto del mundo y sus acciones, como de las propias vivencias. Si bien la atmósfera donde se desarrolla el pasaje bíblico posee más dramatismo y extensión, ambos relatos concuerdan en la soledad que el hombre siente cuando se ve rodeado por los tormentos de la vida, y la invocación a Dios para mitigar su dolor.

La similitud se estrecha en los protagonistas al necesitar la presencia inmediata del Omnisapiente,⁴⁸ que al no revelarse con la prontitud que ellos desean, caen en la incertidumbre, en la inquietud, en el sentimiento de abandono, y lo interpretan todo como un mutismo por parte de Dios. Existen también similitudes a la hora de aparecer Dios, pues también emerge cuando los hombres han terminado de manifestar su dolor y se dirige a ellos en primera persona y los cuestiona de frente increpándoles el que por su condición humana no deben hablar de todo como si lo conocieran mejor que él.

Estos seis puntos tratados muestran algunas aproximaciones que existen entre los dos relatos. Por ello, se puede encontrar la influencia bíblica de “Job” dentro del relato “El silencio de Dios”, podemos encontrar una analogía dentro de algunos rasgos de carácter de los personajes así como dentro de su demanda: el hombre sobrepasado por la vida recurre a Dios para aliviar su pena; al no encontrar rápida respuesta se pregunta ¿dónde se encuentra Dios cuando el hombre lo necesita? Por otro lado, el rol que juega Dios dentro del relato arreoliano se asemeja al Dios bíblico en cuanto a su papel omnipresente y omnisapiente; como el Dios bíblico, el Dios del cuento espera hasta que el personaje termine su tribulación para intervenir y también lo reprende pues el hombre no sabe de antemano las cosas o las situaciones futuras; ambas deidades también ponen en claro que las tribulaciones humanas son poca cosa comparándose con lo que ellos orquestan “mi carta va escrita con palabras. Material evidentemente humano; acostumbrado al manejo de cosas más espaciosas, estos pequeños signos, resbaladizos como guijarros resultan poco adecuados para mí. Para expresarme adecuadamente, debería emplear un lenguaje condicionado a mi sustancia.” (“El

⁴⁸ Se utilizarán diferentes sustantivos para hacer referencia al Dios bíblico como mero recurso estilístico, sin ninguna otra intención.

silencio de Dios” 173), “¿Dónde estabas tú cuando yo fundaba la tierra ¡Habla, si es que sabes tanto! ¿Sabes tú quién fijó sus dimensiones, o quién la midió con una cuerda?; ¿Conoces acaso las leyes de los cielos y lees su mensaje para organizar la tierra?” (Job 38:4-5; 33-34). La deidad se manifiesta en la parte última de ambos relatos y se coloca en una posición más alta que la del hombre, mostrando a éste que no se encuentra tan solo como él lo cree y que sus palabras sí son escuchadas, contradiciendo la idea que ellos presuponen.

Con los seis puntos anteriormente ejemplificados, se puede notar el ejercicio de mimesis i, la mimesis que se ocupa de la innovación creativa, de la recreación del texto literario. Se evidencia la competencia de Juan José Arreola para estructurar un Job en la modernidad, utilizando un orden secuencial de los personajes afín al relato bíblico; acciones y motivos semejantes, pero animados por la innovación de la trama y de la narrativa literaria. En este sentido, todos los miembros de este conjunto que es la narración (personajes, acciones, motivos, circunstancias) se encuentran relacionados en una intersignificación, unidos y mediados por la trama cuentística. Lo anterior responde a lo que Ricoeur llama “inteligencia narrativa” (*Tiempo y narración I*, 119),⁴⁹ ésta nos dice que una historia es su lenguaje y una tradición cultural, las cuales conviven dentro de la recreación del autor.

La relación que guarda “El silencio de Dios” con el libro de “Job” muestra la influencia que el autor tiene del pasaje bíblico. Esta relación que guarda el cuento dentro de *Confabulario definitivo*, va más allá de las similitudes entre las narraciones, las cuales se irán analizando en los siguientes apartados.

⁴⁹ Término utilizado por Ricoeur en *Tiempo y narración I*, el cual conlleva habilidades de composición narrativa y un sistema de símbolos que otorga la cultura de la persona.

Para finalizar el primer estado de *Subtilitas*, dejo esta cita encontrada en el libro *Inventario*

cada vez que puedo, vuelvo a mi versión del “Libro de Job”, la más apasionada y limpia blasfemia que ha sido escrita en contra de los príncipes del mundo. Desgraciadamente, en este caso, Dios es el principio, y yo no puedo nada contra Él. Ya que misteriosamente permitió que conmigo se metiera el Diablo... ¡Qué lástima tan grande! ¿O qué mayor fortuna? Dios y yo hablamos idiomas diferentes, interpretados por el maléfico traductor. Job pudo sostenerse de su tiempo, dichosamente bíblico, tradicional y anecdótico... Pero yo... (Arreola, 167).

B. *Subtilitas explicandi*

Como se mostró con anterioridad, existe una aproximación entre los textos “Silencio de Dios” y “Job”, tanto en la posición demandante de los personajes, como en el desarrollo de la historia. Es turno entonces de situar el mundo del relato arreoliano.

Si bien existe una analogía entre las narraciones, el relato de “Job”, por su origen bíblico, pasa a ser mayormente tradicional, no simplemente de una nación o credo: “Job” es un relato que mezcla lo divino-espiritual, lo terreno con la divinidad; en su horizonte convergen intenciones que van más allá de una trama adoctrinante. En el libro se conjugan situaciones de fe, espiritualidad, divinidad y vida, aparte de situaciones filosóficas y literarias, las cuales van a integrarse en toda una cultura occidental.

En “El silencio de Dios” ocurre que, aunque aparecen elementos que unen la imagen divina y la fe del hombre, no resulta una narración religiosa; no obstante, yace la visión del autor con respecto a esta temática oculta por la esteticidad y la trama literaria.⁵⁰ El texto refiere una situación divina-espiritual, pues el hombre absorto en su problemática entre el bien y el mal, mueve su fe hacia el ser divino para encontrar la añorada respuesta. Esta situación se recrea dentro de la trama del cuento.

Para llegar a la explicación de algunas situaciones y personajes dentro de la narración, nos valdremos precisamente de personajes y símbolos de la trama de “El silencio de Dios”.⁵¹ Lo anterior se guarda dentro de *mimesis* ii, que representa la trama finalizada y que media entre personajes y una historia contada, es de ella por la que me valdré para elaborar los acercamientos necesarios que *subtilitas* ii refiere. Tomando esto como punto de partida, se analizarán personajes, símbolos, e interacciones dentro del relato que, si bien pueden tener una significancia referente, también poseen otra que parece oculta.⁵² Encajando ambas significaciones, nos arrojarán una nueva visión sobre el acontecer narrativo, dando como resultado aproximaciones y explicaciones necesarias para comprender mejor el cuento.

⁵⁰ Esta situación se irá explicando en el transcurso del análisis.

⁵¹ Para Ricœur y Beuchot, símbolo y metáfora caben dentro del mismo plano, ya que ambos tienen dos significados, uno literal o referencial, y otro oculto.

⁵² Mauricio Beuchot en *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*, explica que dentro de los textos donde existe el símbolo o metáfora, siempre se aloja un “doble significado. Uno es directo y otro escondido. El símbolo remite entonces a una realidad más rica” (14), puesto que la parte escondida ayuda a completar la significación total.

1. El personaje arreoliano sin nombre.

Es necesario hacer notar que el protagonista del cuento no tiene un nombre propio. En la intervención del personaje solamente sabemos la intención de éste que es escribir una carta a Dios para pedir guía o dirección pues necesita saber cómo ser bueno; sin embargo, a lo largo del cuento no aparece ni se menciona cuál podría ser el nombre al que responde el remitente.

Hay que tener por cierto que si el protagonista carece de nombre es porque la narración al inicio se encuentra en primera persona, y que resultaría extraño que el protagonista se mencionara a través de su nombre propio. Pero también en la segunda parte del cuento, Dios no lo menciona ni se dirige a éste por su nombre. Este acto en particular nos da algún indicio del emisor de la carta. Podemos comenzar a desarrollar esta particularidad.

Al saber que no existe un nombre propio, la primera referencia queda establecida: la narración es en primera persona y por lo tanto no es necesario mencionar un nombre. Tenemos ya entonces un lado referente del protagonista; falta el otro, el lado que permanece oculto, el cual nos ayudará a explicar mejor este detalle del personaje.

Se pueden comenzar a elaborar algunas conjeturas sobre esta característica peculiar. Es probable que el personaje no posea un nombre ya que representa no al hombre como individuo, sino al hombre como especie. Elaborado este acercamiento procedo a compararlo con el personaje de Job. Job, va más allá de la recopilación de penurias y sufrimientos del personaje. Job representa al hombre que padece dolor espiritual, que se siente en abandono, que busca consuelo en el regazo divino. Job no solamente habla para sí

mismo, representa la voz de los hombres los cuales se niegan caer abatidos por su destino y buscan refugiarse en Dios.

El personaje arreoliano actúa como si fuera una metáfora de Job. No es ciertamente, el personaje bíblico, pero sí tiene varios rasgos que lo asemejan a él. El protagonista del cuento, se encuentra abrumado y desolado por no saber cuál dirección tomar, observa las atrocidades cometidas por el mal, él mismo confiesa que solamente es bueno en ocasiones porque le faltan oportunidades para ser malo. Antes de desfallecer, acude a Dios para encontrar consuelo. El personaje del cuento recrea el sendero de algunos hombres que se ven sobrepasados por las contingencias de la vida y que se entregan y necesitan la atención divina para aliviar su agobiante carga. Ya sea mediante la palabra hablada o escrita, el hombre necesita saber que alguien lo escucha para atender a su dolor. El personaje arreoliano cumple una tarea afín a la de Job: emite en su aparición un grito que busca consuelo, una demanda que encuentra refugio en la familiaridad de los hombres y que se resguarda en la finitud de la narración. El protagonista arreoliano es parte del “como si”⁵³, es un Job reconstruido en la similitud de los demás hombres, el cual se erige dentro de la recreación y la creación literaria.

Al acuñarle un nombre alejaría la semejanza de su tribulación de los demás mortales y sería otro más que se queja de las circunstancias de la vida. Si apareciera un nombre propio, sería él quien sufre, él quien suplica la presencia divina. El nombre propio podría destruir este vínculo entre el protagonista del cuento y el lazo empático hacia los demás. El protagonista arreoliano, puede constituir una metáfora, como un ser que se encuentra

⁵³ Paul Ricœur prefiere el término “como si” para referirse a la configuración narrativa, puesto que dentro del “como si” puede generalizar las tramas incluyendo a los relatos históricos y de ficción. Así evita equívocos al mencionar que el relato histórico es todo una ficción.

reconstruido sobre las bases de su antecesor bíblico, diferente en cuanto a su nivel histórico, pero semejante en su papel de hombre.

2. La carta abierta

La narración comienza con el protagonista redactando una carta abierta para Dios. Una carta abierta es un documento que puede ser leído no solamente por el destinatario, sino por todos aquellos que deseen enterarse del contenido. Es entonces, una carta pública cuya información atañe a más gente que al emisor y receptor. Conforme se desarrolla el relato se puede leer que, ciertamente, se inmiscuyen situaciones que han cimbrado la fortaleza de varios hombres, por ello el protagonista la redacta con el fin de que sea leída por alguien más que Dios.

La carta abierta esconde otro significado dentro del universo “como si”. El manuscrito se elabora para encontrar la empatía de todos aquellos que pudieran leerla. Encontrar comprensión o identificación con los demás lectores y sentir la cercanía de ese sentimiento que los pudiera unir en común. El protagonista pareciera que escribe para aquellos que se encuentran en desolación y que como él, necesitan exteriorizar su pena hacia aquel ser capaz de aliviar todo dolor.⁵⁴ El personaje arreoliano enfatiza su causa personal por escrito, mas al ser en una carta abierta, la convierte en una condición del hombre.

⁵⁴ Aquí existe otra analogía con Job, pues el libro de Job es también una carta abierta para los hombres, y refleja también la encrucijada que viven éstos al sentirse dominados por la angustia. Job hace un reclamo y pide la presencia de Dios para aliviar su agonía, una agonía que como en el cuento arreoliano, sobrepasa el entendimiento mortal.

Es una carta abierta escrita y firmada por el hombre moderno, no dramatizada en un monólogo, sino escrita a puño y letra, con un discurso que no es nuevo, pero que aloja la honestidad del que se encuentra apesadumbrado.

La carta abierta es la voz de aquellos que se hayan desorientados y en su interior necesitan la dirección para seguir en su camino correcto. Esta carta simboliza el ruego y la necesidad de respuesta que, por parte de Dios, necesitan los mortales, todo ello representado en una pequeña carta escrita por el protagonista.

3. La figura del demonio

Dentro del relato en cuestión, se encuentra el siguiente pasaje:

yo paso la vida cortejado por un afable demonio que delicadamente me sugiere maldades. No sé si tiene autorización divina: lo cierto es que no me deja en paz ni un momento. Sabe dar a la tentación atractivos insuperables. Es agudo y oportuno. Como un prestidigitador, saca cosas horribles de los objetos más inocentes y está siempre provisto de extensas series de malos pensamientos que proyecta en la imaginación como rollos de película. Lo digo con toda sinceridad: nunca voy al mal con pasos deliberados; él facilita los trayectos, pone todos los caminos en declive. Es el saboteador de mi vida. (Arreola, "El silencio de Dios" 170)

La mención del demonio en esta parte de la trama, también se caracteriza por la ambigüedad dentro de la narración. Aquí el demonio aparece haciendo su papel característico: el saboteador, aquél que pone las trabas necesarias para obstaculizar el camino del bien y tomar el más corto, el del mal, y con esto, desviar el sendero del hombre

hacia su creador. El demonio en la vida del personaje actúa como el responsable de las tentaciones, de lo provocativo, de todo aquello que seduce el espíritu del protagonista.

Aparte, este demonio también actúa como el maquinador, como el constructor de ideas y pensamientos que distraen el actuar del hombre. El demonio en su forma etérea se presenta como una entidad paralela a la mente del protagonista. No solamente aparece literalmente como “el saboteador”, esta palabra “demonio” posee un trasfondo etimológico que se explicará a continuación.

El origen de la palabra demonio viene de los griegos antiguos y aparece como *daimon*. Su significado dista en ciertos aspectos del actual demonio judeo-cristiano. En Grecia antigua, al utilizar la palabra *daimon* se hacía referencia a un espíritu que anteriormente fue mortal y que su tarea ahora es la de acompañar a los hombres en un papel más parecido al de conciencia que al de adversario de Dios, como comúnmente lo asociamos. El *daimon* también es mencionado por Sócrates, y, para éste, es una entidad que muestra un pensamiento filosófico, ético y reflexivo; el *daimon* socrático se aparece como una voz que se escucha dentro de él. Como se mencionó anteriormente, este rol se ve mayormente asociado con el de una conciencia: su trabajo es dar sugerencias con respecto al actuar del hombre, pero estas sugerencias pueden ser buenas o malas. La entidad del *daimon* media entre espíritu y pensamiento (Platón, *Diálogos* 14-15).

Sin embargo, la travesía de esta palabra no termina. Los exegetas medievales le conferirán otro significado. Esta entidad *daimon*, puede confundir el juicio de los hombres y alejarlos de la palabra de Dios, pasará a ser una entidad ajena al mundo mortal, se convierte de lleno en espíritu maligno, aquellos que cayeron del cielo por su soberbia y, cuya misión, consistirá en atormentar y seducir al hombre para extraviarlo del camino de la

salvación divina. El antiguo *daimon* griego es ahora un demonio, el cual preserva su actividad enteramente dirigida a sabotear los pensamientos y el sendero del hombre.

Dentro de “El silencio de Dios”, el demonio que “corteja” al protagonista posee una doble tarea: lo encamina hacia el mal mostrándole tentaciones que pueden alejarlo del bien. Y, trabaja en forma de conciencia y le “sugiere” pensamientos al personaje.

El demonio dentro del cuento posee una similitud con la labor del *daimon* al sugerir ideas que se convierten en consideraciones del personaje y que éste las reflexiona, pues no lo dejan en paz. Pero también guarda el papel del demonio judeo-cristiano en su calidad de adversario de la divinidad y entidad maligna. Aquí el personaje se recrea y toma una doble función: la que proviene de su origen etimológico, y la que precede de su origen religioso; ambas unidas por la narración arreoliana. El demonio, dentro del cuento, es pensamiento y razonamiento que distrae al hombre del dogma de la fe; la razón tiende a cuestionar la fe y puede cambiar el sendero del hombre hacia Dios.

4. El silencio de Dios

Dentro de la carta abierta, podemos constatar que el personaje exige a Dios una respuesta que hasta ese punto no ha obtenido. El silencio de Dios se hace presente a lo largo de la descripción de su “biografía moral”, como él la describe, y por ende, el protagonista asegura que su misiva irá a parar al vacío.

Esta actitud divina nos sugiere que, efectivamente, según la visión del personaje, Dios persiste en un mutismo y es ajeno a lo que acontece en el mundo, caso contrario del mal, pues pareciera que siempre está presente. El personaje sobrentiende que la acción participativa de la divinidad con respecto a la problemática bien-mal, se mantiene silente (posiblemente se debe a un abandono de Dios con respecto a su creación y lo ejemplifica con el silencio del Omnisapiente).

Aquí se muestra la cara referencial de la relación hombre-Dios.⁵⁵ Este silencio de la figura divina, la cual no se manifiesta cuando el hombre lo desea, se vuelve un discurso común en los hombres, pues no se adivinan las respuestas o no llega la ayuda celestial cuando se exige de inmediato. Así, el personaje interpreta la respuesta a su plegaria como silencio de Dios.

No obstante, el silencio de Dios también muestra una cara oculta. Dentro de la narración se encuentran analogías de las propiedades divinas: como juez, como creador, y otra que nace del mismo protagonista cuando lo menciona con el calificativo “los ojos que lo ven todo” (Arreola, “El silencio de Dios” 169).⁵⁶ Con estas referencias encontradas en el relato, se pueden hacer las analogías correspondientes.

⁵⁵ Hay que recordar que para Mauricio Beuchot, el texto que se somete a interpretación posee dos caras “una referencial y otra oculta. Siempre hay algo que remite a un más allá de lo que indica la primera significación, que es aparente y superficial. Conduce a una segunda, que es velada y profunda” (*Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía* 14).

⁵⁶ Como Juez: “Cuando supe que Dios miraba todos mis actos traté de esconderle los malos por oscuros rincones. Pero al fin, siguiendo la indicación de personas mayores, mostré abiertos mis secretos para que fueran examinados en tribunal (171). Aspectos de la creación: “De cada una de las huellas que la mano de Dios ha dejado sobre la tierra, distingo y sigo el rastro” (171), “respecto a la brújula que pides, debo aclararte que te he puesto una quién sabe dónde. Recuerda que lo que yo podía darte ya te lo he concedido” (172).

Referencia	Cualidad	Perfección
<p>“Cuando supe que Dios miraba todos mis actos traté de esconderle los malos por oscuros rincones. Pero al fin, siguiendo la indicación de personas mayores, mostré abiertos mis secretos para que fueran examinados en tribunal (171).</p>	<p>Juez. El que juzga, quien sentencia pues lo sabe todo.</p>	<p>Omnisciencia.</p>
<p>“De cada una de las huellas que la mano de Dios ha dejado sobre la tierra, distingo y sigo el rastro” (171), “respecto a la brújula que pides, debo aclararte que te he puesto una quién sabe dónde. Recuerda que lo que yo podía darte ya te lo he concedido” (172).</p>	<p>Creador. El que hizo todas las cosas porque puede.</p>	<p>Omnipotencia.</p>
<p>“Quiero ser bueno y solícito unos informes” (169).</p>	<p>Bondad. El que tiene todos los atributos.</p>	<p>Omnibenevolencia.</p>
<p>“Ojos que lo ven todo”.</p>	<p>El que está en todos lados.</p>	<p>Omnipresencia.</p>

Dentro del relato encontramos las analogías que llevan a las perfecciones que posee Dios en su calidad de ser divino. Si llevamos estos estados a la práctica, y lo comparamos

con el silencio de Dios como la principal circunstancia que mueve el título y la trama del cuento, esta disposición silenciosa de Dios comienza a tambalearse. En su calidad divina, el silencio no es un atributo que pertenece a Dios, por lo tanto, no puede estar ajeno o indiferente a la súplica del hombre.

En el cuento podemos evidenciar que las perfecciones de Dios se quedan inalterables. Por lo tanto, este silencio marca una condición inapropiada de la divinidad. Para develar el posible significado de esta metáfora se utilizarán algunas circunstancias, fines y personajes dentro de la trama.

La omnipresencia hace que el personaje de Dios se encuentre incluso en el silencio, esto se constata en la misma presentación de su diálogo: “efectivamente, tu carta ha ido a dar al silencio. Pero sucede que yo me encontraba allí en tales momentos” (173). Después, el personaje divino continúa su intervención y menciona lo que ocurre con los discursos que, en su calidad omnisciente, juzga como vacíos: “la mayoría utiliza también para llegar hasta aquí un lenguaje sistematizado en oraciones mecánicas que generalmente dan en el vacío [el silencio], excepto cuando el alma conmovida las reviste de nueva emoción” (173). Tenemos con esto que el silencio no es un atributo de Dios, sino más bien es como un calificativo y una reserva que él da a las oraciones y discursos de los hombres, los cuales, debido al empobrecimiento de su voz, no son atendidos, pero sí escuchados; no obstante hay otros donde la voz del hombre realmente se sincera y se entrega al creador, y éstos no son reservados en el “vacío” como lo supuso el protagonista. Se encuentra que el silencio que Dios utiliza no es sinónimo de abandono, sino que es más parecido a una selección que elabora el Omnipotente, entre discursos sinceros y otros colmados de palabras vacías.

Al proseguir con la perfección de la omnisciencia, encontramos que ésta siempre está activa, en acción. Debido a este atributo, la *Biblia* se refiere a Dios como “verbo”, pues

el verbo siempre está en acción, no enmudece, su actividad es incesante ha estado y de su palabra salen todas las cosas. Este atributo que el cuento respeta a su manera, pone de manifiesto que el silencio de Dios no puede existir de la forma en que el personaje la contempla y es el mismo ser divino quien se lo hace saber: “sólo podría reprochar el que hayas dicho con tanta formalidad que tu carta iba a dar al silencio, como si lo supieras de antemano” (172). Dios siempre ha estado en el mundo y lo contempla “como un grandioso experimento” (174). Por otra parte, el silencio se debe mayormente a ese “lenguaje” que utiliza Dios, el cual no es entendible para los mortales, debido necesariamente, a la finitud que los caracteriza. El lenguaje de Dios es una expresión eterna como su entidad; así, el lenguaje humano no tiene punto de comparación con el de Él, quien está: “acostumbrado al manejo de cosas más espaciosas. Para expresarme adecuadamente, debería emplear un lenguaje condicionado a mi sustancia. Pero volveríamos a nuestras eternas posiciones y tu quedarías sin entenderme” (173). De esta manera, volviendo a la cualidad de Dios como verbo en un estado perpetuo de acción, es su lenguaje divino el que queda incomprensible en la mente finita del hombre, y el personaje, debido a su calidad mortal, se siente apartado de la voz divina.

Se ha visto que su silencio se debe a razones de reserva, no por abandono, y que su atención está más dirigida a aquellos que se sinceran profundamente hacia él. Al seguir con la respuesta divina, se encuentra también que este “silencio” surge por cuestiones temporales, más que por ignorar al hombre: “si retardo un poco mi visita, cuando leyera tus apasionadas palabras tal vez ya no existiría sobre la tierra ni el polvo de tus huesos” (172). El tiempo marcha de formas muy diferentes con respecto al hombre, que exige inmediatez por su condición efímera. El tiempo de Dios marcha de diferente modo: siendo eterno, se puede

llegar a decir que él mismo es el tiempo. Si tomamos en cuenta una presupuesta ausencia, la temporalidad, así como Dios, no existirían, y siguiendo el orden, el personaje tampoco.

Con lo expuesto, encontramos que:

El silencio de Dios, se asemeja más a un adjetivo que a una disposición de la divinidad. Lo anterior debido a que el hombre requiere prontitud en la respuesta, sin embargo, el tiempo divino transcurre de diferente manera.

El silencio se debe más a una condición de los mortales, puesto que se extravían del lado del bien o se pierden en oraciones mecánicas.

Por los atributos divinos referidos en el cuento, el silencio no puede ser parte de Dios.

El “silencio” depende de los juicios que hace Dios sobre los discursos del hombre, atendiendo aquellos catalogados como sinceros y desestimando los vacíos.

El lenguaje de Dios, es incomprensible e imperceptible para el hombre, debido a que su entendimiento es finito.

Si Dios es el verbo perpetuo, el silencio no puede estar en él.

Al entablar estas seis situaciones develadas de la trama del cuento, se da paso al último estadio de Subtilitas y de mimesis III, esto es: aplicar la contextualización del relato, uniendo la visión del autor con la del investigador.

C. *Subtilitas applicandi*

Cuando nos apoyamos en mimesis III, la cual tiene como objetivo la refiguración del texto,⁵⁷ comienza también la aplicación del tercer nivel de *subtilitas*. A este proceso también se le llama traducir o trasladar, ya que se utiliza el lenguaje del investigador para realizar y captar un acercamiento con la intención del autor, esto es, percibir la idea del texto a través de la de uno. En esta fase se integran al análisis mimesis III y *subtilitas applicandi*, para que en conjunto surja la refiguración y por consiguiente, poder ejemplificar la contextualización final.

Evidenciar la visión divina-espiritual de Arreola en su narrativa, es lo que compete a esta última parte del análisis. Por consiguiente hay que tener en claro que los resultados del investigador son aproximaciones a lo que es el fenómeno autor-obra, obra-lector, autor-lector, y la refiguración que nace de esta triada.

“Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo” (Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* 18). Conforme vivimos formamos nuestros aspectos cognitivos; por consiguiente, somos un reflejo de estas situaciones y de nuestra forma de interactuar con ellas. Aparte, la familia y la educación que recibimos de ella, van a darnos otra pauta de aproximación a lo cultural y a lo social.

A lo largo de esta investigación se ha enfatizado la influencia de la religión en Juan José Arreola para elaborar su narrativa, sobre todo aquella que va emparentada con la tradición judeocristiana. En la vida del autor, la fe se ha manifestado en tres momentos los

⁵⁷ La refiguración del texto nace de la comunicación que existe entre el autor y el lector a través de la obra literaria. De la interpretación que nace de este proceso debido a la contextualización, se refigura el texto y podemos comenzar con la última fase interpretativa.

cuales ha mencionado como trascendentales en su vida: “yo veo mi vida en tres fases desiguales: una de fe sin dudas, luego una pérdida de fe y luego una recuperación de la fe” (Arreola en: Gómez, *Arreola y su mundo*, 75). Esta es una de las pautas que interesan en este análisis ya que, este proceso dentro de la vida del autor hace analogía dentro del relato. En primer lugar tenemos una fe apegada a los cánones de la religión. La segunda fase se encuentra en la duda, en una ruptura de la creencia, para después, en un tercer momento, retornar a ella. Sin embargo, este regreso trae consigo el pensamiento del hombre moderno, el cual produce un cambio en la creencia dogmática del autor. Esta recuperación de la fe, se convierte en una fe que cuestiona, vigilante.

Precisamente en el cuento “El silencio de Dios” podemos realizar analogías con estas tres etapas de su vida

El cuento “El silencio de Dios”	La vivencia
<p>“Cuando supe que Dios miraba todos mis actos traté de esconderle los malos por oscuros rincones. Pero al fin, siguiendo la indicación de personas mayores, mostré abiertos mis secretos para que fueran examinados en tribunal. Supe que entre Dios y yo había intermediarios, y durante mucho tiempo tramité por su conducto mis asuntos” (171).</p>	<p>Fe, sin dudas.</p>

La primera fase, la fe sin dudas. Este momento de la vida donde el acercamiento a la vida espiritual es según lo que ya está preestablecido, una fe inocente y que se encuentra en

un estado apegado a lo tradicional. Una fe que es inculcada desde la niñez por la familia.⁵⁸ En las líneas anteriores del cuento, podemos encontrar que la visión espiritual del autor se asemeja con la del personaje, un estado ortodoxo de la creencia. Según transcurre la biografía del protagonista, la semejanza crece.⁵⁹

Esta proyección vivencia-creación literaria se despliega en las palabras del mismo Arreola. Con esta similitud entre narración y cuento, surge la pauta para elaborar el siguiente acercamiento: la vivencia y visión del autor en el aspecto divino-espiritual, se encuentra dentro de la obra; y esto resulta de poseer el primer estado de la mimesis: tener la “inteligencia narrativa” necesaria para recrear en la estructura del cuento la realidad del autor, originando la trama. Sin embargo, aún hay otras aproximaciones que elaborar

El cuento “El silencio de Dios”	La vivencia
<p>“Hasta que un mal día, pasada la niñez, pretendí atenderlos personalmente. Entonces se suscitaron problemas cuyo examen fue siempre aplazado. Empecé a retroceder ante ellos, a huir de su amenaza, a vivir días y días cerrando los ojos, dejando al bien y al mal que hicieran conjuntamente su trabajo”(171).</p>	<p>Pérdida de fe.⁶⁰</p>

⁵⁸ “Porque siendo un niño casi toda mi familia tenía el proyecto de meterme al seminario cuando tuve que dejar la escuela allá por 1929” (Arreola en: Gómez 151). Aparte, dentro de la familia de Arreola existían sacerdotes y monjas.

⁵⁹ Dejo una nota rescatada del libro *Arreola y su mundo*, donde el narrador cuenta parte de su niñez y el vínculo que tenía con la religión:

Uno de mis juegos predilectos era decir misa. Antes vendían unos altarcitos con sus custodias, copones, facístoles para poner libros. Yo tenía un juego de estos y, entonces, decía misa. En algunas ocasiones fui acólito y ayudé a la misa, que entonces se decía en latín, fui un buen acólito, era bueno para recitar oraciones y las frases de la ayuda de misa (Arreola en: Gómez, 152).

⁶⁰ Para alguien apegado a sus creencias pudiera no existir tal “pérdida de fe”, sino una evasión a la misma. No obstante, para Juan José Arreola sí existe una pérdida de esta fe, por ello, puede elaborarse un acercamiento a esta vivencia del autor con la del personaje.

El protagonista al dejar su etapa inocente, su etapa sin dudas, se encamina a cuestionar los dogmas. Al paso en que se convierte en hombre, observa la vida y la realidad, ésta se proyecta como espectáculo, lo seduce, pero también lo desestabiliza. En esta parte del relato el protagonista abandona la fe para entregarse al cuestionamiento, aquí existe otra aproximación muy cercana a lo que ocurre a Juan José Arreola: “recuerdo que yo he tenido una etapa de juventud de pérdida de fe de modo instantáneo, completo y radical a los 20 años, en la esquina de Bolívar y 16 de septiembre. De pronto no pude creer ni admirar este caos de mundo ni el azar de la desgracia y de la dicha” (En: Gómez 75).

Autor-obra, siguen un trayecto de forma similar. Se puede apreciar que se involucra la recreación de la realidad dentro del relato, lo cual se desarrolla a lo largo de la participación del protagonista en el cuento.

La trama del cuento nos va guiando a este estado de ruptura de la fe, y nos va encaminando a circunstancias dentro de la vida del protagonista que se homologan al de su autor. La visión y el pensamiento de Arreola se proyectan hacia la fe y decide romper con ella ¿por qué el desorden parece salir siempre triunfante? Esta pregunta flota dentro de la secuencia narrativa del protagonista de “El silencio de Dios”. Mimesis II, aparece aquí como la reestructuración de este momento de la vida del autor, y lo traslada hacia la trama del personaje, no se comprende el caos que impera en el mundo, no es como el personaje lo había planeado. La recreación de lo vivido por el artista hace analogía con su obra.

Hay que tomar en cuenta que dentro de la vida adulta de Juan José Arreola, se haya otra circunstancia la cual contribuye a que se distancie del sacerdocio, y cambie de vocación:

quiero dejar dicho y asentado que después de esa infancia en la que estuve a punto de entrar al seminario y cuando mi tío Librado dijo que no, a los 22 años perdí el estómago como quien pierde una cartera, con esto también perdí la salud, soy un enfermo que lleva cincuenta años de enfermedad. Más que un mal físico, más que estar enfermo en el plexo solar, lo mío estaba en los circunloquios del cerebro, en las circunvoluciones (En: Gómez 153)

La semejanza entre vivencias del autor y su obra, guardan cierto equilibrio en la narrativa arreoliana. La evidencia muestra un vínculo entre obra y pensamiento del escritor. También podemos apreciar cómo la mimesis se enlaza con la experiencia del autor para formar su narrativa.

Llega el tiempo del tercer momento de la obra y de su autor.

El cuento “El silencio de Dios”	La vivencia
<p>“Hasta que una vez, volviendo a mirar, tomé el partido de uno de los dos trabados contendientes. Con ánimo caballeresco, me puse al lado del más débil” (Arreola 171)</p>	<p>Recuperación de la fe.</p>

Así como las anteriores dos estancias del protagonista, la tercera no es excepción a esta analogía. Este “volver a mirar” que narra el personaje, es una vuelta a la fe. Pero no vuelve con la mirada inocente al camino de la creencia, su regreso va condicionado con las situaciones que ya ha vivido y experimentado. Esta vuelta a la fe trae consigo un pensamiento ya más “racional” por parte del personaje, por ello, se cuestiona y pone en dicho el papel de Dios. En esta vuelta a la fe, ya no calla ante la adversidad de la vida, pide

respuestas a algo que lo sobrepasa en entendimiento; su rol, como personaje, deja de ser pasivo tornándose racional y activo.

De acuerdo con la vivencia que Juan José Arreola nos muestra en el libro *Juan José Arreola y su mundo*, él pasa un momento muy similar al del personaje: “una recuperación de la fe, a los 23 años, pero ya sembrada de dudas” (Arreola en: Gómez 75). Estas dudas son las que determinan el fin de una creencia basada en los cánones. Los cánones no se cuestionan, la fe tradicional debe ser inobjetable; este proceso que vive Arreola en su sendero místico: inicio, pérdida y regreso; marca intelectualmente la percepción del autor. La acción del pensamiento y del razonamiento a ciertas situaciones espirituales, logran un cambio en la fe del autor, su visión con respecto a la divinidad se transforma y surge su propia creencia divina-espiritual, cuya influencia se recrea en el “como si” del relato. Dentro de la misma charla Arreola expresa lo siguiente: “hay quien dice que una fe que no está basada en la duda, no es una fe sólida, yo no diría tanto pero en cierto modo es cierto” (75). Cuestionar la fe es vivir en ella. Esta situación entre razón y fe, entre cuestionamiento y dogma es la que Juan José Arreola recrea en su cuentística.

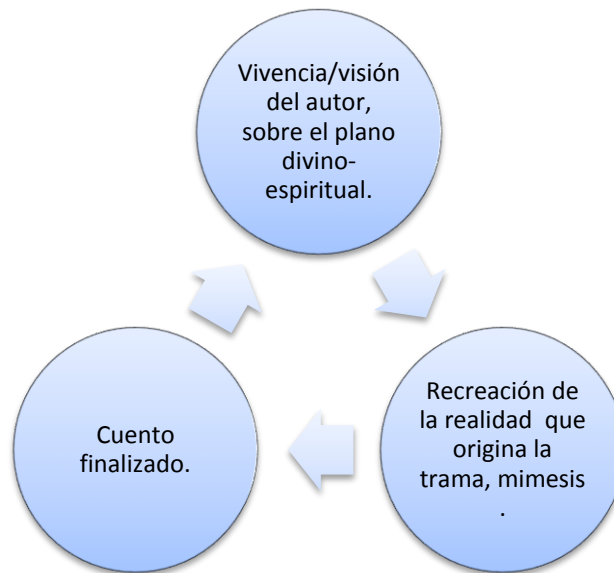
Hay que tomar en cuenta que este pensamiento, este razonamiento hacia la fe, también se puede tomar como una voz de la conciencia, como un daimon, que hace la actividad vigilante dentro del hombre que lo seduce y lo hace caer al camino de la razón, al del cuestionamiento, para después erguirse y sobrevivir en la fe fortalecida.

En el universo narrativo de Juan José Arreola, podemos acercarnos a esta visión con respecto a lo divino-espiritual, oculto por la mimesis, por la recreación, y traído a una aproximación, a una analogía gracias a la contextuación, a la hermenéutica. Una última similitud entre la visión del artista y su obra recae en la siguiente cita del personaje de Dios: “confieso que los hombres han destruido mucho más de lo que yo había presupuesto”

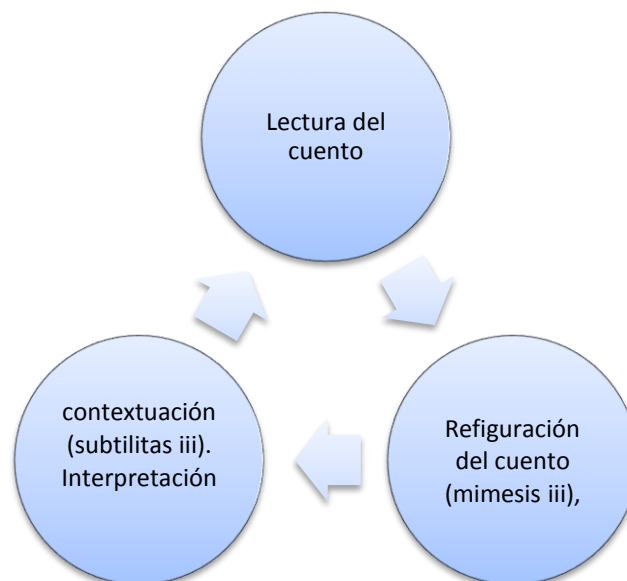
(“El silencio de Dios” 174). Mientras que Arreola lo señala de esta forma: “la etapa de destrucción del hombre es mucho más de lo que Dios había presupuesto” (*La palabra educación* 82). El autor refleja su pensamiento en el diálogo de sus personajes.

Con lo mencionado, podemos elaborar diagramas donde se muestren las aproximaciones que se dan tanto en el plano creativo, como en el interpretativo.

Por parte del autor:



Por parte del lector



Como resultado de esta interpretación podemos concluir que: la visión de Arreola en el aspecto divino-espiritual, yace dentro del relato, y sirve como una herramienta literaria que interviene en la creación de su narrativa. Ésta se encuentra como una pieza fundamental dentro de la cuentística, recreada por la mimesis y oculta por la trama. Se ha llegado a este punto haciendo uso de las aproximaciones resultantes del ejercicio hermenéutico por parte del investigador.

El equilibrio que guardan vivencia y narrativa, origina la obra cuentística. Juan José Arreola, utiliza lo divino-espiritual para construir relaciones hombre-Dios, hombre-espiritualidad, y los conflictos que puedan surgir de sus interacciones. Esta configuración dentro del ejercicio creativo por parte del autor, ha marcado una temática sobresaliente en su universo narrativo.

En este punto dentro del análisis se puede recabar cómo la mimesis aparece en sus tres estados con mayor nitidez

Mimesis i: El autor posee la competencia de observar y juntar los elementos necesarios (personajes, circunstancias, fines) para amalgamar vivencia-*como si*, y recrear dichos elementos para comenzar a organizar la trama del cuento

Mimesis ii: Recrear la trama y utilizarla como mediadora entre los acontecimientos del protagonista y un todo que es la historia. Construir, por igual, símbolos y metáforas que servirán para el desarrollo de la misma trama.

Mimesis iii: Finalizada la obra, queda la refiguración del cuento por el lector, el cual elabora aproximaciones e interpretaciones al relato finalizado, ayudado por el contexto del autor y el contexto del lector, llegando a la contextualización

IV. Categoría “Ciencia-tecnología y su absurdo”

La segunda categoría que se incorpora al análisis hermenéutico en el presente trabajo de investigación, es el avance científico y tecnológico de la humanidad, otra temática recurrente en la obra de Juan José Arreola. Dentro de sus compendios narrativos son muy frecuentes las apariciones de inventos o teorías que acogen la imaginación científica del hombre. Las invenciones y los adelantos tecnológicos fascinan y cautivan la mirada crítica de Arreola, por lo cual se encuentran como materia prima en varios de sus relatos.

Dentro del contexto histórico en que vivió el autor y donde se sitúa la narración “En verdad os digo”, esto es, en la década de 1950, el ámbito científico-tecnológico comienza a experimentar un aceleramiento comparable con el de nuestros días. Las innovaciones, las teorías y la ciencia al servicio del hombre se encuentran respaldadas y acogidas por parte de los gobiernos y de la población en general. Mucho de esto es impulsado por Estados Unidos de América (E.U.A) y su revolución cultural enfocada al consumismo, fenómeno que prevalece hasta nuestros días. El desarrollo industrial causó furor entre las potencias, al mismo tiempo que la carrera armamentista de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (U.R.S.S.) y Estados Unidos daban pie a la guerra fría. Los adelantos en todos los aspectos eran contrastantes: por un lado se inventaba la válvula artificial para el corazón, se lograba el primer trasplante de un órgano humano, los científicos descifraban la estructura del Ácido Desoxirribonucleico (A.D.N.); pero al mismo tiempo la Unión Soviética y Estados Unidos creaban con éxito la bomba de hidrógeno y se descubría la energía atómica, el hallazgo más trascendente y antitético de la época.

La carrera armamentista de aquellas potencias podía acabar varias veces con el planeta.

Para un observador de la vida como lo era Arreola, era imposible que tal vorágine escapara de su labor recreativa-literaria. En “El silencio de Dios” el personaje del cuento cita: “el espectáculo del mundo me ha desorientado” (172), y no es para menos. Por si fuera poco, en esta década el auge de las telecomunicaciones comienza a expandir su dominio, y su influencia se vuelve inmediata y mediática.

El auge progresista que el mundo experimenta causa recelo en el autor, acostumbrado a la brillantez de la mente humana, pero no a su combustión.

Las páginas de la historia comienzan su escritura, todos las leemos y las interpretamos según nuestro propio repertorio; actuamos en correspondencia, y para los demás, nosotros también somos material lector, pues el mundo en sí es un texto. Debido a esto, el análisis intertextual de “En verdad os digo” se elaborará a partir de las vivencias de Juan José Arreola.⁶¹ A continuación daré inicio a la intratextualidad que se aloja dentro de *Confabulario definitivo*.

⁶¹ Paul Ricœur menciona lo siguiente con respecto a la intertextualidad:

Así, Defoe, en *Robinson Crusoe*, recurre a la seudobiografía, imitando a los numerosos periódicos, memorias, autobiografías auténticas escritos en su tiempo por hombres formados en la disciplina calvinista del examen diario de conciencia. Tras él, Richardson, en *Pamela* y en *Clarissa*, cree poder pintar con más fidelidad la experiencia privada –por ejemplo, los conflictos entre el amor romántico y la institución del matrimonio– recurriendo a un procedimiento tan artificial como el intercambio epistolar. Al hacer escribir a su heroína en el acto, el novelista podía dar la impresión de máxima proximidad entre la escritura y el sentimiento. Además, el recurso al tiempo presente contribuía a transmitir esta impresión de inmediatez [semejante a la narrativa de Arreola], gracias a la transcripción casi simultánea de los sentimientos experimentados y de sus circunstancias. Lo cierto es que, trasladada al campo literario, esta vuelta a la experiencia y al lenguaje simple y directo, está definido por el deseo de establecer la correspondencia más exacta posible entre la obra y la realidad que imita (*Tiempo y narración II*, 389-390).

A. Subtilitas implicandi

Las fantasías mecánicas y los prodigiosos inventos revolucionarios ocupan un lugar especial dentro de la cuentística arreoliana. Desde las estufas “Prometeo” hasta “La botella de Klein”, el artista recrea los inventos del hombre: mundanos o prodigiosos, reales o maravillosos, no escapan del ojo narrativo del escritor. El narrador, como observador y partícipe del mundo, posee una cualidad que le permite recoger y transformar la trama del mundo, comprenderla dentro de la literatura y proyectarla desde la acción de la obra; hacer de este proceso una estructura inteligible: elaborar la mimética de la acción de la vida y plasmarla dentro del cuento.

Paul Ricœur acuña con el nombre de mimesis, el proceso de transmitir de forma adecuada la recreación de la realidad en la narrativa; Juan José Arreola utiliza esta mimesis como una construcción estética y articulada, cuyo objetivo es recrear y describir su visión del mundo, guiado por sus lazos culturales y simbólicos desplegados a lo largo de su trabajo literario.

Arreola, como artesano del lenguaje, pule y labra su creación para buscar la belleza, el orden. Este orden que obedece al plano sintáctico opera la cuentística arreoliana y añade los rasgos discursivos que forman la disposición de los hechos en el relato; estos rasgos sintácticos hacen fluir la acción dentro del cuento, convirtiéndolos en composiciones, en discursos estéticos. Así, el artista puede lograr un equilibrio entre su idea y su obra.

Arreola muestra asombro y animadversión hacia el fenómeno científico-tecnológico: por un lado admira los hallazgos dentro del campo; por otro, critica

vorazmente la maquinización del humano. Esta ambivalencia la explora dentro y fuera de las páginas de *Confabulario Definitivo*.

“Baby H.P.” y “Anuncio” son dos cuentos en *Confabulario definitivo* que conjugan esta visión asombro-animadversión. “Baby H.P.” trata sobre un aparato que se amolda al cuerpo del niño y que absorbe la energía generada por éste, almacenándola en un contenedor para después ser utilizada como fuente alterna a la electricidad. Dentro de la acción del relato, el narrador aparece resaltando con tono apelativo todas las bondades y virtudes del aparato, pese a que dentro de su discurso, el lector puede darse cuenta de varias aversiones y acusaciones hacia el invento: tener al hijo como esclavo productor de energía, rumores de electrocutados debido a los transistores del mecanismo, tener puesto día y noche el Baby H.P. para fomentar el “espíritu lucrativo” del aparato, entre otros.

En el relato existe una atmósfera que señala el uso de la tecnología para el bien del hombre a expensas del otro. El cuento refleja el argumento de que los niños quedan esclavizados con la tecnología desde su primera infancia, como si el mismo nombre del producto aludiera al estilo de horror de Howard Phillips Lovecraft.

“Anuncio” nos habla de la *Plastisex*, una muñeca robótica que copia a la mujer en todas sus cualidades físicas, diseñada especialmente para el hombre moderno y su deleite. Su estructura de magnesio irrompible puede someterse a todas las pruebas de fuerza; aparte puede copiar todas las posiciones de un cuerpo femenino normal.

Este relato muestra la “humanización” de los avances científicos y tecnológicos del hombre. Incluso llegan a existir matrimonios entre producto y consumidor. La narración gira en torno a las maravillosas ejecuciones del androide *Plastisex*, haciendo énfasis en las funciones del producto y las habilidades que posee. En “Anuncio”, a la vez que el autor

publicita el nuevo artefacto, crítica a la sociedad que se vence ante el espectáculo de la ciencia moderna.

Ambos relatos contienen esta temática. También es necesario notar la participación de los narradores, quienes presentan a manera de anuncio publicitario la producción en serie; incluso podríamos elaborar un primer acercamiento dentro de los cuentos al mencionar que su publicidad aparece como si se tratara de comercial televisivo. No es de extrañar esta similitud pues en esta década de 1950, las cadenas de transmisión comenzaban a expandir su dominio al naciente televidente. Otro rasgo peculiar surge dentro de los relatos, pues el lenguaje utilizado se asemeja entre ambos narradores. Es válido que hasta pudiéramos hablar del mismo narrador dentro de diferentes relatos.⁶²

Las narraciones exponen la creatividad del artista al atrapar dentro de la trama lo que observa con inquietud en la vida real: la pérdida de la humanidad en el hombre al servicio de la ciencia. Juan José Arreola, a través de su método mimético, denuncia la incertidumbre con respecto a la aceleración y consumo de los productos elaborados en serie, algo que escapa de los límites de *Confabulario definitivo* y se aloja en el resto de su producción narrativa. La temática “ciencia-tecnología y su absurdo” no es únicamente tópico en Arreola, sino que esta situación nace desde el exterior y se impacta en el autor. El escritor observa y siente cómo las innovaciones a lo largo de la historia van seguidas de grandes cambios dentro de la vida ordinaria de las personas. La influencia de Juan José Arreola se nutre de su visión como artista que le da el texto de la historia. Lo anterior tiene correspondencia con una entrevista que tuvo el autor con Eduardo Lizalde:

⁶² Una aproximación que Sara Poot ha notado también en el trabajo de Arreola, pues en algunos de los cuentos del escritor aparecen personajes que ya anteriormente había utilizado, de ahí su nombre “Referencias cruzadas”.

Eduardo Lizalde: La obra de Arreola está conectada a tu persona, a la gente y a la realidad con que has vivido.

Juan José Arreola: Me da una alegría enorme que se diga eso porque, alguna vez, en un movimiento de defensa, así, violento, dije: me comprometo a demostrar que cada línea, no nada más cada párrafo de lo que escribo, está escrita con la sustancia de mi vida personal y con mi sangre, y con mi sensualidad más exacerbada. No puedo aceptar que por eso se me clasifique sencillamente como escritor 'fantasioso'. Yo soy un autobiógrafo continuo ¡aunque esté hablando en un momento dado de Babilonia! Rulfo y yo tenemos un mismo nutrimento: el de la vida (En: Rodríguez, "Autoanálisis" 145).

Por lo tanto, tenemos a un autor que recoge las vivencias que el mundo le refiere para condesar su obra. El mundo como influencia se transforma en una pieza fundamental en la escritura arreoliana, pues su obra se encuentra imbuida de este aspecto, ya sea como referente o vivencia. El autor persigue y amolda ambas situaciones a su actividad como escritor: "las experiencias vivenciales se van almacenando y constituyen la personalidad. El hombre creador es quien coordina y da una respuesta, que para ser válida necesita provenir de una memoria vivencial" (Arreola, *La palabra educación* 103). Dicha respuesta se encuentra mimetizada en su obra narrativa. En el mismo tenor, Mauricio Beuchot añade lo siguiente: "los textos no son sólo los escritos, sino también los hablados, los actuados y aun de otros tipos, un poema, una pintura y una pieza de teatro son ejemplos de textos; son por ello textos hiperfrásticos, es decir, mayores que la frase. Van, pues, más allá de la palabra y el enunciado" (*Perfiles esenciales de la hermenéutica* 11).

Ambos autores, Arreola y Beuchot, creen que el texto del mundo es fuente de creación literaria, por ello la relacionan con la obra escrita; las semejanzas y aproximaciones caben dentro de la comparación, aproximación y el análisis literario.

Antes de evidenciar el vínculo texto-mundo es necesario resaltar que el título del cuento “En verdad os digo”, se relaciona con las palabras introductorias de Cristo al comenzar sus parábolas: es la manera en la cual el narrador elabora su propia parábola de la ciencia. Esto cabe dentro de la misma intratextualidad e intertextualidad que domina Arreola en sus cuentos. Aunque este apartado va dirigido a la ciencia-tecnología, el universo arreoliano se enlaza utilizando las referencias cruzadas; en éste y en otros relatos el aspecto divino-espiritual se amolda a diversas temáticas manejadas por el artista. Vemos entonces que la parábola del Nuevo Testamento sirve como anécdota para realizar una nueva trama que se contrapone a la original, pues aquí, paradójicamente, el mismo dinero de los ricos puede salvarlos y adentrarlos al reino de Dios, en caso de que el experimento dé resultado.⁶³

En las páginas del cuento “En verdad os digo” se encuentran algunos referentes de los avances progresistas del hombre que pueden ayudar a explicar mejor la relación intertextual entre el cuento y el contexto del autor.⁶⁴ Hay que resaltar el tono absurdo que el narrador maneja a lo largo del cuento; esta cualidad del relato ejemplifica el nombre de la categoría y evidencia, por igual, el estilo cuentístico arreoliano.

⁶³ La parábola es la siguiente “qué difícil es que los que tienen riquezas entren en el Reino de Dios. Pues es más fácil para un camello pasar por el ojo de una aguja, que un rico entrar en el Reino de Dios” (Lucas 24-25).

⁶⁴ En *Juan José Arreola: aproximaciones*, Alberto Chimal elabora un ejercicio intertextual de “Tercera llamada”, donde afirma lo siguiente: “en Arreola, la intertextualidad no sólo se alimenta de la Biblia, además están presentes los discursos, la publicidad, los vocabularios especializados de la farmacología, la tauromaquia y varias disciplinas más, numerosas obras musicales y plásticas y hasta la narrativa del propio Arreola” (67-68).

El escritor contempla cómo el avance científico y tecnológico emprende su paso avasallador; sabía de las grandes cantidades de dinero que se invertían en el financiamiento y el patrocinio de experimentos e inventos que traerían consigo un mejor desempeño y realización de la sociedad. Sin embargo, estas transformaciones eran inversamente proporcionales a las grandes carencias de los habitantes del tercer mundo. El escritor como observador activo se asombraba ante esta situación contrastante, pues esta progresión traída por la ciencia y la tecnología atrasa el desarrollo intelectual y humanista del resto de la población. Dentro de este panorama de la década de 1950, Juan José Arreola manifiesta su asombro ante la mecanización de la vida y el principio del olvido del hombre. La ciencia deja de estar al servicio de la humanidad para ser ahora ella la dueña de su destino. Esto trae como resultado un descontento y una desilusión hacia los hombres “que pervierten sus dones ante la mezquina e hipócrita máquina social” (Yurkievich, *Obras: Juan José Arreola* 17). Pero también Arreola utiliza su “malicia” literaria en forma de burla y crítica ante los hombres de ciencia, pues esta problemática se muestra como una gran ironía. El cuento “En verdad os digo” los presenta de esta forma: “desprendido de un grupo de sabios mortíferos, de esos que manipulan el uranio, el cobalto y el hidrógeno” (68).

Dentro de este fragmento podemos constatar lo anteriormente dicho. Inclusive, la situación absurda se ejemplifica al encontrar las palabras “sabios mortíferos” como una especie de burla ante aquellos que emprenden la encarecida labor de salvar a la humanidad.

En el mismo párrafo el escritor continúa con el tono absurdo al presentar al doctor Niklaus y el fin de su invento: “Arpad Niklaus deriva sus investigaciones actuales a un fin caritativo y radicalmente humanitario: la salvación del alma de los ricos” (68). La narración describe a un científico embustero, el cual, precisamente, destina su intelecto hacia fines

personales y económicos, olvidándose de que la ciencia es para el servicio de la humanidad, y la dirige para la conveniencia de unos cuantos.

Arreola concibe esta escisión a la regla como parte de la pérdida de la humanización del hombre y da pauta para que el avance tecnológico rebase el ideal humanista; en palabras del propio autor: “me horroriza tanto progreso en el orden de poner ladrillos unos encima de otros, de grabar ruedas dentadas, de la disociación y fisión de la materia” (*La palabra educación* 81). El auge científico-tecnológico se erige sobre la explotación del hombre.

Por otro lado hay que puntualizar que el progreso científico no sigue adelante sin los fondos suficientes y que grandes cantidades de dinero se utilizan para subsanar estas cuentas. Incluso se llega a invertir más en esta última que en otras áreas dedicadas enteramente al bienestar de la humanidad, como: la educación, la salud y la alimentación; esto genera un rezago que es aprovechado sólo por unos cuantos: “la gente ahora se enriquece a costa de su pobreza espiritual en medio del apogeo de ciencias y tecnologías” (81). Precisamente es esta élite enriquecida la que también critica Juan José Arreola, pues aprovecha la ignorancia del pueblo para escalar sobre él: “que disminuya el número parasitario de hombres productores de riqueza que usan su título como patente de corso en contra del pueblo miserable” (*Inventario* 16).

Dentro del cuento, el narrador proyecta este pensamiento en las siguientes líneas: “un comité especial se ocupa ya en solventar el problema económico mediante una colecta universal” (“En verdad os digo” 68). Como se aprecia, el autor recrea esta situación y la plasma como denuncia, ya que se recurre a la colecta del pueblo en general, aunque no estén incluidos dentro del proyecto de “salvación”. Basta con la lectura inicial para percatarse del genio arreoliano para elaborar la sintaxis adecuada, refiriéndonos que todos

los hombres bajo cualquier status social y económico brindarán dinero para la salvación de unos cuantos. La crítica sobre el avance progresista a costa de los demás es directa y fulminante, ya que para el narrador existe un abuso desproporcional entre ciencia-tecnología y la calidad de vida del ser humano: “en la hora presente, el comité sólo cuenta con el camello y la aguja” (69). El narrador nos revela una comparación entre lo poco que la ciencia brinda y lo mucho que la sociedad aporta, ya que todos los insumos serán otorgados por ella.

Arreola manifiesta su descontento por el abuso que la ciencia ejerce sobre la humanidad, pues observa que se encuentra al servicio de los que pueden pagarla. Sin embargo, también muestra su desilusión con el resto de los hombres, ya que se entregan a la manipulación y a la explotación como si solamente fueran un instrumento más en este progreso técnico “ésta es la prueba evidente del fracaso de nuestra civilización, que siempre ha ido contra la vida” (*La palabra educación* 81).

Al hacer un aproximamiento intertextual entre el contexto y la vivencia del artista, podemos encontrar que ambas se alojan en la mimesis de la narrativa. La necesidad de Arreola de plasmar estas situaciones vivenciales se proyecta en dos fases: como lector del mundo y recreador-narrador. El artista en su recreación, al ser partícipe de las progresiones de la humanidad, no evita entablar las regresiones que como escritor percibe en el espíritu humano, creando una situación hipotética dentro del ramo científico; la transforma en una crítica a la sociedad científica-tecnológica moderna, articulada desde su propio discurso.

B. *Subtilitas explicandi*

Como se ha estado manejando, el cuento “En verdad os digo” posee una crítica irónica hacia el mundo de la ciencia y la tecnología. En el interior de la trama podemos observar situaciones donde se nos advierte de ciertas características que nos llevan a un estado interpretativo del “como si” de la obra. En los párrafos subsecuentes se mostrarán aproximaciones a los significados de algunas situaciones.

Para comenzar, el narrador nos cuenta el origen del doctor Nicklaus y su experimento “innovador”: “desprendido de un grupo de sabios mortíferos” (68). Así, el narrador nos describe e introduce a la estirpe de hombres de “ciencia”. Este adjetivo “mortíferos” procede del latín *mortíferus*, que significa “el que porta la muerte” o “quien lleva la muerte”; de esta manera podemos acercarnos a los personajes como “portadores de la muerte” o, para fines del cuento, “aquellos científicos que portan la muerte”. Sabemos de antemano la minuciosidad del lenguaje utilizado dentro del cuento, cuyo objetivo es asemejarse lo más posible a la intención principal, en este caso remarcar la característica principal de estos sabios. Así, el narrador presenta a esta progenie de científicos focalizados en llevar la muerte a la humanidad, en lugar de brindar prosperidad a la vida. Mediante este apelativo, el narrador también expresa la “calidad” moral de los hombres de ciencia. Entre ellos aparece Niklaus, con su experimento lucrativo y de “salvación”.

Siguiendo con la presentación de los “sabios”, el narrador los refiere como “de esos que manipulan el uranio, el cobalto y el hidrógeno” (68). Estos elementos químicos poseen un alto nivel de peligrosidad, sobre todo en la manera en que lo trabajan esos “personajes mortíferos”: el uranio es el principal combustible para los reactores nucleares y el ingrediente principal para la bomba atómica; la manipulación del cobalto puede crear

grandes cantidades de radiación dañina, y el hidrógeno originó la bomba más devastadora de la que se tenga noticia.

De este “gremio” de personajes se desprende Niklaus con su proyecto humanitario en pro de los ricos. Con esto podemos encontrar un acercamiento a la formación de Niklaus como científico y sabio, el cual también es portador de la muerte. Al tener de raíz esta fundamentación se puede elaborar otra analogía correspondiente a los científicos que trabajan a favor de la humanidad, y aquellos, como Niklaus, que se conducen por intereses personales.

La aguja utilizada para este experimento es también motivo de discusión, pues es defendida enteramente por su creador. Hay que hacer notar esta división que se realiza entre los hombres de ciencia, pues el narrador se vale de la ironía para separar a los “mortíferos” que buscan su bienestar personal, del otro grupo de científicos, probablemente más correctos, que se pronuncian en contra de la aguja elaborada “a través de una sustancia misteriosa” (69), y a quienes se les tilda de “envidiosos” o “risibles” por no admitir las propiedades de la aguja. Esta última clase de científicos son quienes entregan su vida a favor del progreso del hombre, pero que en el cuento no tienen cabida.

Ahora, para que este proyecto científico llegue a la población en general y que la integridad moral del doctor Niklaus pase a segundo término, se costeará: “la edición de millares de folletos, bonos y prospectos explicativos” (68-69). Entra en vigor el arma de los medios de comunicación: la publicidad. Mediante un bombardeo por parte de los medios se convencerá a la población de las “buenas intenciones” del experimento y su hacedor. Aquí también existe una llamada de atención y pone en entredicho la rectitud de los medios, pues prestan sus servicios y distorsionan la información al mejor postor. El objetivo oculto dentro de la publicidad no es convencer a la gente de las ventajas del invento, sino de

utilizar a la población para que “done” su propio dinero al servicio de la quimera del científico.

La publicidad distorsionada mueve a las masas, disfraza un experimento improbable: la publicidad a niveles masivos no puede ser considerada positiva, ya que ocasiona tanto pérdidas intelectuales en el contenido de la información, como falsas apreciaciones del público hacia el objeto. Pero el alcance y la persuasión que tiene una propaganda dirigida a las masas valen más que mil palabras. El mensaje y su intención apuntan directamente al blanco, la donación “voluntaria” de la población. A través de este bombardeo mediático se prevé recolectar lo suficiente para crear los laboratorios y solventar el sueldo de Niklaus y su “comité especial”. Lejos de existir una renuencia a participar en tan “loable” empresa, la bomba mediática ha dado resultados, pues existen ya quienes han aportado las primeras donaciones.

El recurso ha sido un éxito. Utilizar la propaganda a niveles masivos da como resultado el cambio significativo, pues se ha maquillado un experimento abominable y lo presentan como un verdadero progreso de la ciencia para el hombre: “del falso paraíso de la ciencia, de la técnica, la industria y el comercio. Llevados a la perfección mediante el artificio de la publicidad, para crear nuevos consumidores. Tantas veces de productos, manufacturas inútiles y a las invenciones mecánicas” (Arreola, *Inventario* 16). El narrador plasma su visión en el desarrollo del cuento a través del uso del lenguaje.

Para Giovanni Sartori “el progreso es ir hacia adelante y esto comporta un crecimiento. Con respecto a la historia del mundo, la progresión es positiva, significa un crecimiento de la civilización, un avance hacia algo mejor, es decir, una mejoría, algo bueno” (*Homo videns* 45). Al tomar como base esta aseveración, el “proyecto Niklaus” comienza a develar su verdadera naturaleza. El progreso científico-tecnológico debe buscar

siempre la mejoría de la civilización y brindar algo bueno para el crecimiento de la población en general; el progreso no distingue status social o económico, pues sirve al hombre común. Sin embargo, el “proyecto Niklaus” busca solamente beneficiar a las clases protegidas, “a los ricos”, en un intento por reivindicar sus almas y conducirlos a la salvación.

Pudiera decirse en defensa de Niklaus que aun con esto, sí existe un avance para la ciencia aunque sea a costa de algunos para el provecho de otros o, como el narrador lo anuncia: “será muy fácil desarrollar la desintegración de los seres humanos de un modo práctico y económico. Los hombres del mañana viajarán a través de grandes distancias, en un instante y sin peligro, disueltos en ráfagas electrónicas” (“En verdad os digo” 71). Aunque el progreso signifique crecimiento, existe otro sentido que cambia la dirección del término: también un tumor crece y progresa, pero con esto se desarrolla la enfermedad y se vuelve mortal como las implicaciones que posee el “proyecto Niklaus”. Más que un progreso, el proyecto del doctor Niklaus significa una regresión, no existe un verdadero avance para la sociedad, más bien la empobrece moralmente al salvaguardar la poca ética y humanidad de los científicos y de los “ricos” para costearse un producto insostenible.

Probablemente para esconder la dudosa labor filantrópica del experimento, el narrador y el grupo que forma parte del “proyecto Niklaus” buscan el respaldo de instituciones como “Sociedades de animales” y de otros grupos de derechos, tal es el caso de “La liga Interplanetaria que preside Olaf Stapledon” (70), para obtener mayor credibilidad en su movimiento tecnológico. El absurdo aparece dentro del manejo de estas instituciones, puesto que carece de sentido que una sociedad de animales se encuentre a favor de la experimentación con el camello; esta crítica va dirigida a aquellas sociedades no del todo confiables, es decir, las que utilizan el disfraz altruista para salvaguardar sus

propios intereses. Carmen de Mora ha observado por igual esta situación: “las sociedades filantrópicas que enmascaran los fines lucrativos con pretextos humanitarios” (*Confabulario definitivo* 20).

Encontramos por igual la mención de “La liga interplanetaria” que otorga un supuesto apoyo moral a la empresa del doctor Klaus. Olaf Stapleton, quien funge como presidente, en la vida real fue un filósofo y escritor de ciencia ficción cuyos trabajos novelísticos giran en torno a la ética, ya sea como condición del hombre o como una situación de igualdad. La afirmación del narrador puede encontrar refugio en la misma condición absurda de que un experimento de tales propósitos sea apoyado por un estudioso de la ética; el mismo Stapleton pudiera responder a esta aseveración del narrador con una cita de su libro *A modern theory of ethics*: “It is not surprising that in an age of intellectual perplexity men should take refuge either in irrational dogma or in a hand-to-mouth pursuit of pleasure” (8).⁶⁵

Pareciera que para el gremio que rodea a Niklaus, ya sean los medios de comunicación, ciertas sociedades altruistas y las mismas personas que han dado su apoyo al experimento, la ética como tal sea un tema estancado, inoportuno, un estorbo teórico para el progreso.

La ciencia, la tecnología y su absurdo, como se mostró, se encuentran alojados dentro del plano cuentístico arreoliano. El absurdo entra como crítica mordaz y advierte de las consecuencias terribles que la enajenación mecánica conlleva al extraviarse en el abuso. Como se ha visto, el progreso que se exhibe no es más que una regresión, se pierde el

⁶⁵ “No es de sorprenderse que en una era de perplejidad intelectual, los hombres tomen refugio en el dogma irracional o en lo sencillo de una búsqueda hacia el placer”. La traducción es propia.

horizonte humanista que la ciencia debe perseguir. El hombre es el principio de la ciencia-tecnología y, por igual, en él es donde debe residir su fin.

C. Subtilitas applicandi

Según la forma en que Arreola se expresa de la ciencia y tecnología, existe al parecer una noción oculta que va más allá de la crítica mordaz, del ir en contra de progresiones-regresiones; su cuentística aparte de exhibir los pormenores que persigue el abuso científico-tecnológico, propone a su vez el rescate del humanismo.

Esta aproximación se intenta develar en el actual apartado. En la lectura anterior se esbozó la idea de que el narrador hace diferencia entre dos tipos de científicos, dos tipos de ciencia: aquellos portadores de la muerte y quienes se oponen a los arrebatos de sus colegas. Existe dentro de las opiniones de Juan José Arreola una similitud con respecto a este tipo de científicos y de su ciencia. Al tomar las opiniones del autor y compararlas con las que aparecen en sus textos, se evidenciará que el pensamiento arreoliano hacia la ciencia y tecnología yace en su narrativa y promueve un humanismo, en vez de un mecanización sin sentido.

Existe un cierto apoyo por parte de Arreola hacia la ciencia y la tecnología. El autor, como sus homólogos creadores, posee una admiración especial para aquellos sabios que no abandonan el camino humano: “los científicos más grandes abandonan instantáneamente e involuntariamente los métodos y se entregan a un arrebato en el que comprenden un

fenómeno. Después hacen sistemas científicos que llevan a la comprensión de ese fenómeno” (*La palabra educación* 88). Sin embargo, la condición del narrador va dirigida hacia el logro y la brillantez humana, no a su explotación. Como la anterior cita, dentro del pensamiento arreoliano subyacen otras tantas que nos acercan a la idea del autor sobre el apoyo hacia lo científico-tecnológico: “la computadora electrónica parece una creación sorprendente y nos da, como ninguna otra, la idea del milagro científico” (102).⁶⁶ Empero, Juan José Arreola no pierde la proporción, no deja que el aparato mecánico tome protagonismo; tampoco que la creación ocupe el lugar del creador: el progreso emana del hombre para el servicio de la humanidad entera.

El escritor no deja de confiar en que el rumbo tecnológico vire en sentido de la humanidad y que realice su “milagro mecánico” para el bien y el servicio del mismo, aunque sea por medio de unos cuantos científicos humanistas.

A propósito de lo anterior, Carlos Miranda apunta lo siguiente: “don Juan José fue un hombre fascinado y a la vez lastimado por su tiempo. Se inclinó por estar al tanto de los hallazgos de la ciencia, pero también por usar su conocimiento para criticar a un mundo embustero” (*Juan José Arreola: aproximaciones* 8). Con este acercamiento que elabora el ensayista podemos comenzar con otro tipo de comparaciones entre cuento y visión del autor.

Si bien Juan José Arreola muestra asombro por los progresos de la ciencia y la tecnología, su conciencia ética lo empuja a renegar de las atrocidades que surgen con respecto a este supuesto avance. Las regresiones que ve en el comportamiento humano crecen a la par y lo dice el propio narrador: “decía yo en una conferencia universitaria que

⁶⁶ En las compilaciones: *Arreola en voz alta*, *Inventario* y *La palabra educación*; se pueden encontrar varias citas y opiniones de Juan José Arreola sobre este rubro.

el mundo es cada vez más inhabitable. La contaminación es real, material, esa contaminación física es sólo un reflejo, una metáfora de otra corrupción [la del hombre]” (En: Rodríguez, “Autoanálisis” 147). El escritor evidencia este desgaste del mundo creado por el llamado progreso tecnológico, pero tal desgaste no lo orquesta la ciencia o la tecnología por sí solas, lo genera la corrupción del hombre. Como en el cuento “En verdad os digo” existen en realidad científicos que portan la muerte, inventos absurdos cuyo objetivo es la producción y el consumo en serie, propaganda a través de los medios masivos de comunicación, los cuales maquillan el engaño y lo presentan de forma novedosa y, por último, existe la gente que se deja seducir y atrapar por esta farsa.

Aun con el asombro que le origina la computadora, el narrador traza los límites: “somos un repertorio de vivencias y superamos con mucho la capacidad de un cerebro mecánico, por más electrónico que sea” (*La palabra educación* 102-103). Podríamos ya en nuestro contexto tomar esta sentencia como una probable e inquietante realidad: nos encontramos viviendo una acelerada digitalización del intelecto humano. El hombre tiende a ver demasiado hacia el futuro, pero en este futuro el hombre se ve cada vez menos humano; está construyendo una civilización donde la tecnología es la nueva biósfera y la naturaleza se observa con sumo respeto a través de la imagen computarizada.

La humanidad, a causa de esta aceleración científico-tecnológica, experimenta una pérdida empática con el medio ambiente y hacia la misma raza humana. Este fenómeno de deshumanización es descrito por Arreola de esta manera: “el hombre se ha revelado como la única criatura que destruye su hábitat, que rompe la economía de la naturaleza. La enormidad de los mares y de los cielos ya está al alcance de la voluntad de la corrupción” (82). Así, dentro de la trama de sus cuentos no solamente aborda las problemáticas que conlleva el “milagro mecánico”, sino que también se aloja una propuesta, un llamado a

rescatar el humanismo que pareciera olvidar va a favor la vida. Este errar el camino, el caer ante la seducción de las “fantasías mecánicas” que proponen mayor uso de la tecnología, en contraste con el ejercicio intelectual y moral del individuo, hacen mella dentro del humanismo del narrador.

Para Arreola existe lo que hace llamar “el error de la civilización” (En: Rodríguez, “Autoanálisis” 147), el cual fomenta la destrucción del hábitat y la carencia de sentimientos hacia el prójimo. Lo anterior engendra a una especie humana sin rastros de empatía y enseña que el vivir radica en el tener, y si el tener implica destruir, podemos llegar a una explicación del deterioro social. Entre más tenga la persona, menos le importa el otro; el otro ya no es el prójimo, se ha convertido en competencia: “la verdadera educación consistiría en enseñar a nuestros hijos a ser mujeres y hombres. Estamos obsesionados en tener hijos ricos, hijos que tengan bienes, y no que sean ricos de vida personal” (147).

La falta de educación para vivir como humanos y no como seres mecánicos consumistas es lo que hace falta enseñar a las nuevas generaciones. La ética se va perdiendo, así como el interés por lo humano. El ser humano es parte de la naturaleza y junto con ella va degradándose cada vez más: “el hombre ya no vive a una escala natural con sus propios ideales en el medio ambiente que lo rodea, y padece megalomanía, delirio de grandeza” (Arreola, *La palabra educación* 193).

El narrador, preocupado por este declive de la humanidad, reclama dentro del tono y forma del absurdo la falta de valores dentro del auge progresista, a la vez que describe la manipulación y la obediencia de la masa:

en vez de derretir toneladas de cirios y de gastar el dinero en indescifrables obras de caridad, las personas interesadas en la vida eterna que posean un capital estorbo, deben patrocinar la desintegración del camello, que es científica, vistosa y en último término lucrativa. Hablar

de generosidad en un caso semejante resulta del todo innecesario. Hay que cerrar los ojos y abrir la bolsa con amplitud (“En verdad os digo” 70).

Sin lugar a dudas, lo mencionado por Stapleton viene a colación dentro de esta decadencia por lo humano: “Ethics is a hackneyed, treacherous, tedious, and, many would say, a stagnant and profitless subject” (*A modern theory of ethics* 10).⁶⁷

No solamente Stapleton llama la atención de lo ético y moral en nuestra sociedad, Mauricio Beuchot añade otra falta en la cual incurrimos:

el hombre en nuestra época, el tardomoderno o posmoderno, tiene los símbolos rotos, vive en el país de los símbolos muertos. La indiferencia los ha matado. Los nuevos símbolos sólo le llaman al placer, al momento efímero, al egoísmo, a la desconexión respecto a los demás (*Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía* 13).

El hombre se encuentra desposeído de su naturaleza, ha abrazado lo artificial como nuevo símbolo, como nueva bandera. Su interés por vivir se basa en lo material-digital, su voluntad en lo inanimado; hemos comenzado a vivir dentro del mundo simulado, artificial, dentro del “querer vivir en”, y estamos pagando con el interés humanitario. Estamos alojados dentro del mundo del absurdo, desapegado de la naturaleza, adecuándonos a la falsa progresión. Debido a esto, la respuesta de Juan José Arreola es un nuevo humanismo, un rescate de la indolencia que se ha generado. Para rescatar del error a la civilización y traer la debida proporción del hombre hacia él mismo y hacia la naturaleza: “nos queda la posibilidad de pensar en una nueva ética y una nueva mística; en un nuevo humanismo en que seamos

⁶⁷ La ética es trillada, traicionera, tediosa y, muchos dirían, una temática estancada y sin provecho. La traducción es propia.

obreros calificados de acciones humanas. Tenemos que elaborar los productos de convivencia y confrontación” (Arreola, *La palabra educación* 87).

La visión de Arreola con respecto al avance científico-tecnológico se aloja dentro de su narrativa, utiliza el absurdo como crítica mordaz hacia una declinación del hombre por preferir el progreso idílico, en vez de acoger en su interior al humano. Su posición está en contra de la explotación consumista innecesaria que cae en las regresiones del intelecto. La propuesta arreoliana no es quijotesca, pues no va en contra de los verdaderos científicos y sus obras; él, también como creador, gusta y se maravilla ante la capacidad humana de transformar la materia en algo nuevo y trascendental. No para destruir, sino para mimetizarlo en el espíritu de los hombres. Proponer un humanismo donde la ciencia sea partícipe junto con sus grandes inventos e innovaciones. Servir al humano y no entregarse a la maquinización humana.

El autor proyecta su visión hacia su narrativa, utiliza el lenguaje para reconstruir su realidad en cuento. Aquí, mimesis i se amolda a la inteligencia narrativa de Juan José Arreola, pues el escritor posee esta capacidad de amoldar las palabras y recrear su vivencia en el relato. Debido a esto, su discurso comete aproximaciones y nos brinda la oportunidad, gracias a la contextualización, de acercarnos a la mirada del artista.

Mimesis ii, nos muestra la trama de la obra, es un lazo analógico que une la narrativa con la visión del autor. A semeja el sentido literal con el sentido metafórico del cuento. De esta manera, podemos encontrar las significaciones dentro de la cuentística arreoliana.

Mimesis iii cierra la configuración del proceso interpretativo, ya que en este último paso, el horizonte del autor se junta con el del lector y de ambas uniones emerge una nueva

comprensión de la obra, la cual guarda una proporción entre la visión del autor y la visión del lector, esto es, una analogía.

si hemos sido capaces de fundir metales y de labrar las piedras y de tornear la arcilla, endureciéndola después bajo los rayos del sol o en las intimidades de los hornos ardientes... Si hemos derribado los árboles y adecuado su madera a todas las necesidades de calefacción, edificio, mobiliario y ornamento, ¿por qué no somos eficaces todavía para pensar en nuestras obras? Creo sinceramente que, desde un principio (aquel de los tiempos), hemos sido capaces de pensar y obrar. Pero, al mismo tiempo, creo que separamos desde un principio a la pareja fundamental. Esa que originalmente une, por principio divino y mucho más allá de nosotros, la obra al pensamiento (Arreola, *Inventario* 83).

V. Categoría III: relación entre el hombre y la mujer.

Una de las temáticas más sobresalientes dentro de la narrativa de Juan José Arreola, es la que va dirigida a la relación que desarrollan en la trama los personajes femeninos y masculinos. Estos personajes conviven en un universo caótico, donde la armonía entre la pareja pareciera no existir. El conflicto entre el hombre y la mujer es una constante en la cuentística arreoliana. Esta situación marca categóricamente la obra del autor y la manifiesta desde sus primeros textos hasta sus últimas entrevistas. A continuación se muestran las dos últimas estrofas que forman parte de un soneto sin título que el joven Arreola escribió en 1937, mucho antes de su primer cuento formal “Sueño de navidad”

¡Qué juego cruel de especie lisonjera
hiciste del amor, novia de juego!
Hierde la voz tu nombre si lo nombra.
Detuviste ante mí, planta viajera;
señalaste al amor... Me diste luego
en barreras de luz reino de sombra. (Arreola, *El último juglar*
memorias de Juan José Arreola 9-14, 35)⁶⁸

La relación sentimental entre el hombre y la mujer fue desde sus inicios una de las materias primas del escritor. Dentro de las diferentes compilaciones del autor, esta temática resalta por el tono agresivo que desarrolla en la trama, motivo por el cual algunos críticos llamaron a la narrativa de Juan José Arreola “antifeminista” (Campos en: Rodríguez, *Arreola en voz alta*, 172).

⁶⁸ El poema completo aparece en la página 35 de *El último juglar: memorias de Juan José Arreola*.

Como en el soneto anterior, los relatos del escritor de *Confabulario definitivo* van desdoblado un panorama turbio que se caracteriza por la insana relación de sus personajes. Es importante resaltar que el único cuento arreoliano donde parece que existe una armonía dentro de la relación de pareja, es “Un pacto con el diablo” (Arreola, *Confabulario definitivo* 157). Aquí, el personaje principal es tentado por el diablo en una sala de cine.⁶⁹ Al finalizar la película, el protagonista masculino huye del lugar para buscar consuelo en su esposa. El diálogo con la figura femenina en el cuento mencionado aparece en el cierre de la historia, y la presenta como protectora y confidente de su marido. El cuento “Un pacto con el diablo” también se ha distinguido por obedecer a una construcción narrativa que se aleja de la vertiente arreoliana, es decir, se acerca mayormente a la estructura del cuento clásico y difiere en grado significativo a los juegos literarios que acostumbra el autor.⁷⁰

Aunque exista este caso aislado, podemos hablar categóricamente de un tema esencial dentro de la cuentística arreoliana: el conflicto en la relación hombre-mujer. Esta temática concierne plenamente a la intención creativa del autor y lleva a sus actores a interactuar en diferentes escenarios donde develan y comparten su antagonismo.

Esta peculiaridad que maneja el narrador entre los personajes femeninos y masculinos, obedece a razones que el propio autor explica a sus entrevistadores cuando lo cuestionan sobre esta pugna. Un ejemplo de lo anterior se encuentra en la charla sostenida

⁶⁹ Recordemos que para esta investigación al mencionar la cuentística de Juan José Arreola nos referimos específicamente a los libros de *Varia invención*, *Confabulario definitivo* y *Bestiario*.

⁷⁰ Al mencionar la estructura del cuento clásico me refiero a la introducción, desarrollo, nudo y desenlace, escrito en prosa utilizando algún tipo de narrador; estructura que si bien Arreola utiliza, este aparte mezcla otros subgéneros narrativos como el diario, la carta, el ensayo, la poesía en prosa, la nota periodística, el anuncio comercial, entre otros. Estas características de la narrativa arreoliana también son mencionadas por Felipe Vázquez, quien describe al trabajo del artista como: “un híbrido, donde los márgenes de diversos géneros literarios y paraliterarios se interpenetran, en cada texto hay una puesta en escena de escritura en segundo grado: Arreola hace literatura a partir de la literatura.” (*Rulfo y Arreola: desde los márgenes del texto* 62-63).

con María Beneyto. La entrevistadora elabora una interrogante sobre esta situación en particular dando pie al siguiente diálogo:

María Beneyto: Cuando en sus cuentos habla sobre el amor, critica a la mujer y al matrimonio. ¿Su actitud es misógina, como algunos dicen, o más bien misantrópica?

Juan José Arreola: La causa fundamental del ataque, la crítica o el análisis, es el hecho de la separación, de la división. Por eso hay varios de mis textos misántropos, más que misóginos, que aluden a eso.

Recientemente he pensado en que sin darme cuenta he hecho una especie de repaso histórico de conductas, tanto masculinas como femeninas, y sobre todo de la pareja. El drama de las relaciones, para mí, siempre ha sido la pareja. Y eso está claro en mis relatos, donde se nota una cierta misantropía. De ahí la frase “la mujer que se ha convertido en fantasma...”, porque cada vez que el hombre y la mujer intentan construir el arquetipo, componen una criatura monstruosa, que es la pareja.” (Arreola, en: Beneyto “Confieso que aprendo mucho riéndome”, 271)⁷¹

En las palabras del mismo autor, este “drama de las relaciones” se desarrolla en varios de sus textos literarios y no literarios, pues el conflicto hombre-mujer atañe directamente al autor.⁷²

⁷¹ Las entrevistas hechas a Juan José Arreola “Confieso que aprendo mucho riéndome” por María Beneyto, “Soy un traidor y un malabarista” por Cristina Pacheco, “De viva voz” por Marco Antonio Campos, y “Soy un desollado vivo” por Germaine Gómez Haro; se encuentran dentro del libro *Arreola en voz alta*, recopilación elaborada por Efrén Rodríguez, ver bibliografía.

⁷² De acuerdo con Arreola, su cuentística parte de su visión de la realidad y de sus vivencias (Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana* 366-367). Esta visión y su pensamiento, con respecto a las temáticas planteadas en el presente trabajo, se encuentran ocultas y alojadas en la mimesis que el autor elabora para recrear la trama en sus cuentos. Es necesario aclarar que, la interpretación que se construye a partir de la narrativa arreoliana para traer acercamientos a esta visión del autor, es el objetivo principal de la actual investigación. Por otro lado, se aclara que al referirnos a la “realidad”, esta no es tomada como la realidad referencial u objetiva, sino a una “realidad metafórica”, subjetiva, que es la que postula Juan José Arreola. Esta “verdad metafórica” la explican Paul Ricœur y Mauricio Beuchot de la siguiente forma: “no es posible 'presentar la verdad literal', 'decir lo que son los hechos', como lo exigiría el empirismo lógico. No podemos decir qué es la realidad, sino cómo se nos presenta, y para ello, creamos la metáfora” (Ricœur, *La metáfora viva* 333). Con

Si elaboramos un repaso histórico dentro de la cuentística arreoliana encontramos que dentro de las páginas de su primer libro editado *Varia invención* se encuentra el relato “Hizo el bien mientras vivió”, el cual ya toca el conflicto entre la pareja. El cuento desarrolla la trama de un licenciado que viaja a un pueblo (Zapotlán) lugar donde se enamora de Cristina; sin embargo, se da cuenta que su compañera no es del todo sincera con él y que su moral es mucho más endeble de lo que sospechaba.

Este choque entre los géneros es una constante que Juan José Arreola desenvuelve en la pareja hombre-mujer en diferentes facetas de su producción literaria: en el matrimonio (“Parábola del trueque”), noviazgo (dentro del mismo “Hizo el bien mientras vivió”), infidelidades (“Pueblerina”), pretendientes (“Corrido”), misterio (“Para entrar al jardín”) e inclusive imaginario (La migala). En cada una de estas facetas el común denominador es la desarmonía en la que viven y que perpetúan los protagonistas. Una lucha entre los sexos que va más allá del sentido “misógino” que erróneamente le han adjudicado al autor. Debido a las constantes críticas en este rubro, Juan José Arreola nos explica el origen de esta lucha entre la mujer y el hombre:

el ser humano era un bien común unitario, completo y bisexual. La separación ha sido en cierto modo injusta: biológicamente la mujer lleva una carga mucho mayor que el hombre; el hombre parece, digo parece, haberse quedado con el espíritu, con el lote de la materia que vuela. De allí que exista esa especie de necesidad de arrebatarle uno a otro la parte que le ha tocado después de la división. Yo me considero un dividido, un arrancado de esa ganga total. Padezco esa nostalgia y he tratado de expresarla en textos que pueden ser erróneamente interpretados como una crítica antifemenista. Desde la infancia he sido un

respecto a lo anterior Beuchot añade: “la metáfora tiene un significado literal y un significado figurado. Si se toma sólo el significado literal, todo resulta falso; pero, si se toma en tensión con el significado figurado, resulta verdadero, con una verdad metafórica. Esto no se aplica a las referencias de los objetos, sino a realidades humanas” (*Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*, 31).

ávido de completarme en la mujer (Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana* 378).⁷³

En lo anterior vemos que la escritura arreoliana comienza a distanciarse del calificativo “misógino” con la que algunos críticos la refieren, para adoptar mayormente otra característica que describe mejor su narrativa: la separación, el sentimiento por haber sido arrebatado del ser primigenio. En el mismo rubro, Arreola menciona, con respecto al sentimiento de separación, “he tratado de expresarla en textos”; este punto nos devela la mimética, la recreación que existe del pensamiento del autor alojado en su prosa, dando como fruto de esta unión, sus textos, su cuentística. A partir de aquí manifiesta una misantropía, una crítica mordaz hacia el hombre y la mujer.

Para comprender mejor el papel genérico dentro de la narrativa arreoliana, es necesario explicar esta característica que aborda el autor de la separación o arrebato.

⁷³ Esta visión que tiene Juan José Arreola del ser único es una clara analogía de “andrógino”, aquel ser que Platón describe en “El banquete”: “se llamaba andrógino, porque reunía el sexo masculino y el femenino. Estos seres completos eran robustos y vigorosos y de corazón animoso, y por esto concibieron la atrevida idea de escalar el cielo y combatir con los dioses.” (*Diálogos* 362-363). Zeus con su rayo dividió en dos a los andróginos pues su orgullo los empujó a desafiar a los dioses. “cada uno de nosotros no es más que una mitad de hombre, que ha sido separada de su todo como se divide una hoja en dos. Estas mitades buscan siempre sus mitades” (363). Arreola explica esta visión del ser único en diferentes entrevistas que Efrén Rodríguez presenta dentro del libro compilatorio *Arreola en voz alta*: “Confieso que aprendo mucho riéndome” de María Beneyto, “Soy un desollado vivo” entrevista realizada por Germaine Gómez Haro, y “De viva voz” con Marco Antonio Campos. El mismo tema de la separación del ser único se trata en la charla sostenida con Claudia Gómez titulada “La pasión” dentro del libro *Arreola y su mundo*. Aparte, en *Y ahora la mujer*, Arreola dice lo siguiente:

pienso en la referencia platónica de la criatura original. En todos los rasgos de la biología podemos leer continuamente casos específicos de criaturas que alojan en su propio ser ambos sistemas fisiológicos de reproducción. Por lo tanto debemos fácilmente admitir que originalmente pudo tratarse de una sola criatura, ahora dividida en la dialéctica del amor y el odio que separa al hombre y a la mujer. De esa división natural tenían que realizarse forzosos canjes genéticos que enriquecieran a cada una de las especies (13).

Este momento de la “separación del ser único”, Juan José Arreola lo ejemplifica a su vez de dos maneras, la primera como parto y la segunda como posparto. En la primera imagen, parto, Arreola lleva su significado a la entidad primigenia, donde hombre y mujer son un todo, el ser original:

uno nace encapsulado en un todo, que es el ser materno. La madre es individual, pero la criatura es infinita. La madre es un universo. Uno de mis recuerdos más remotos es una sensación, en los sueños, de infinitud, de totalidad, un anonadamiento ante ese todo, como si fuera un desierto de infinito y un objeto, sólo un objeto en medio de la inmensidad: mi conciencia, mi ser (Arreola, en: Beneyto “Confieso que aprendo mucho riéndome”, 272).

Para Juan José Arreola, es justo en este estadio donde la armonía vive y el ser dentro del ser se siente satisfecho, completo. Sin embargo, en un segundo momento, el de alumbramiento, surge el sentimiento de la separación, de la división:

yo soy un algo separado de un todo. Y como este todo del que fui separado desemboca en una mujer individual, hay algo que yo le reclamo a la mujer: ¿Por qué me arrojaste de tu paraíso? El ser original, en la separación –y lo digo con todo lo que pueda haber de afecto, respeto o veneración– fue mi madre. Ella me arrojó al mundo. Yo soy un echado ahí, en el sentido que lo refería Heidegger. No es misoginia lo mío; es el drama de la separación. No estoy repitiendo ni freudiana ni infantilmente esa idea de un elemental complejo de Edipo. La cosa no es tan simple, la cosa es platónica y viene desde el origen del pensamiento. Éramos un solo ser y estamos separados (Arreola, en: Pacheco “Soy un traidor y un malabarista”, 172).

Arreola explica que de la separación es de donde surgen sus textos concernientes a la relación hombre-mujer. El hombre, al sentirse expulsado del ser único, busca

incansablemente regresar a él, mientras que la mujer necesita encontrar la parte que le fue arrancada: “el drama de las relaciones, para mí, siempre ha sido la pareja. Y eso está claro en mi relatos, donde se nota una cierta misantropía” (Arreola, en: Beneyto “Confieso que aprendo mucho riéndome”, 271). Ésta desunión la fomentan sus personajes y su cercanía abismal la cultivan con la dialéctica dentro de la trama del cuento. En la armonía la pareja se comparte y se une como uno sólo, en la desarmonía juegan a aniquilarse; ya sea de una u otra forma la pareja en Arreola busca arrebatarle las partes que anteriormente le pertenecían al otro en otro contexto. Así nace y se desenvuelve el concepto de la pareja en Juan José Arreola, recreada y plasmada en su cuentística, una relación de lucha entre sus personajes.

Adolfo Castañón en *El reino y su sombra: en torno a Juan José Arreola*, también elabora un análisis de lo que representa la pareja en conflicto dentro de la narrativa del autor de *Confabulario definitivo*, y señala lo que para él es una característica importante en la disposición de los hechos en los cuentos de Arreola:

es la literatura de un hombre que ha sido marcado en carne propia con el hierro al rojo vivo del amor y que no ha podido olvidar el estigma que lo señala como su esclavo. Esta aproximación tendenciosa y paradójica no carece de precedentes en la literatura moderna. Alude a un proceso paralelo al que Elías Cannette discierne en Franz Kafka a partir de sus cartas a Felice Bauer (24-25).⁷⁴

⁷⁴ De acuerdo a Castañón, la vivencia de los autores se refleja y se plasma en ciertos textos de su autoría; en este caso, Arreola y Kafka se asemejan en cuanto a su visión de la relación de pareja en algunos de sus relatos.

Adolfo Castañón brinda su aproximación al texto arreoliano y está de acuerdo en que la vivencia del autor juega un papel muy importante dentro de su narrativa, inclusive esta temática la llama “relación con el amor, las mujeres y el matrimonio” donde “Arreola no odia a las mujeres. Sus relaciones con ellas son mucho más ambiguas e interesantes” (23). Aunque Castañón no menciona la situación del parto, sí toca el conflicto en la relación hombre-mujer que en los cuentos de Arreola: “pueden ser leídos como el resultado aparente de esa desgraciada suspensión de la vocación enamorada o amorosa” (23-24).

El resultado de este análisis muestra que las características de la separación y la misantropía nacen de la figura del parto y aparecen como ejes principales en esta categoría: “quien estudie mi obra debe verificar literariamente, porque para mí es fundamental, la imagen del parto” (Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana* 380).

De acuerdo a la proyección que el narrador hace en la figura del parto, volvemos a estos dos momentos, preparto y posparto, para poder realizar las respectivas analogías. Veámoslo de la siguiente manera



Al llevar esto al plano narrativo que el autor nos propone, tenemos un primer momento que nace de la supuesta historia de los personajes dentro del cuento: el enamoramiento y la unión,⁷⁵ que lleva al hombre y a la mujer a completarse, a formar la plenitud de la pareja. Después, existe el conflicto, la separación, ese desprendimiento que Arreola refiere en su visión de la pareja hombre-mujer, la lucha por arrebatar al otro lo que tomó a partir de esa unión. Por ello, a esta unión y desunión de la pareja el autor la representa de la siguiente manera: “cada vez que el hombre y la mujer intentan construir el arquetipo, componen una criatura monstruosa, que es la pareja” (Arreola, en: Beneyto “Confieso que aprendo mucho riéndome” 271). Al unirse el hombre y la mujer crean un ser puro y único que recuerda a ese primigenio ser bisexuado; no obstante, en la separación, nace el conflicto, se transforma en ese ser grotesco que se refleja en la pareja. Sentenciados a vivir juntos, “la pareja es un molino prehistórico en el que dos piedras ruelas se muelen a sí mismas interminablemente, hasta la muerte” (Arreola, en: Gómez “Soy un desollado vivo”, 251).

Como se ha explicado, en el punto de separación de la pareja nacen los argumentos del trabajo narrativo del autor, los cuales discurren sobre la relación hombre-mujer. Así, los momentos de la expulsión y del arrebato, cobran una trascendencia categórica en la cuentística arreoliana, motivo por el cual el autor ha descrito y explorado esta situación en diferentes facetas de su creatividad literaria.⁷⁶

⁷⁵ La unión de la pareja en Arreola se da en los planos sentimental y sexual, pues en historias como “La migala”, “Hizo el bien mientras vivió”, entre otros, la relación de pareja no llega a consumarse.

⁷⁶ Debido a que el análisis se enfocará a las conductas animalizadas de los humanos, no se abordarán otras narraciones de *Confabulario definitivo* como: “El faro”, “In memoriam”, “Parábola del trueque” o “Eva”. Sin embargo es necesario hacer al menos una mención de este último relato. Su título representa al género femenino históricamente hablando. La protagonista enfrenta al hombre hablando de sus derechos: “infinitamente violados. Durante cinco mil años ella había sido inexorablemente vejada, postergada, reducida a la esclavitud” (“Eva”, 88). Los argumentos del personaje femenino son rebatidos por el eterno enamorado, empero, por más intentos de éste: “a la muchacha todas estas cosas la dejaban fría” (88). La acción se

A. Las conductas animalizadas de la pareja

Juan José Arreola representa a través del comportamiento de los animales las facetas de la pareja anteriormente enunciadas. El autor nos hace pensar que se trata de una lucha natural entre cazador y presa, entre el instinto y la razón; los comportamientos tanto del hombre como de la mujer son mimetizados en conductas animalizadas y expuestas en el “como si” de la narración, para el asombro, para la ironía.

Un compendio pleno de esta animalización en la conducta de los hombres se da en el libro *Bestiario*, donde las bestias sirven como máscaras que ocultan el *alter ego* humano. Entre los textos que se desprenden de este compendio está “Insectiada”, donde el autor narra la vida de la Mantis religiosa y la relación que tiene con el macho de su especie. El lector puede constatar que las aproximaciones que aparecen escritas entre humano-animal, se plasman como si se tratasen de similitudes o espejos, el narrador no pierde el tiempo para arrojarnos las siguientes líneas: “pero la estación amorosa cambia el orden de las cosas. Ellas despiden irresistible aroma. Y las seguimos enervados hacia una muerte segura. Detrás de cada hembra perfumada hay una hilera de machos suplicantes” (“Insectiada” 18).

desarrolla en una biblioteca, un lugar neutral debido a que ahí se aloja el pensamiento universal de la humanidad. Es hasta que el joven recuerda y cita a Heinz Wölpe, que logra acceder a la mujer:

en el principio sólo había un sexo, evidentemente femenino, que se reproducía automáticamente. Un ser mediocre comenzó a surgir en forma esporádica, llevando una vida precaria y estéril frente a la maternidad formidable. Sin embargo, poco a poco fue apropiándose ciertos organismos esenciales. Hubo un momento en que se hizo imprescindible. La mujer se dio cuenta, demasiado tarde, de que le faltaban ya la mitad de sus elementos y tuvo la necesidad de buscarlos en el hombre, que fue hombre en virtud de esa separación progresista y de ese regreso accidental a su punto de origen.

La tesis de de Wölpe sedujo a la muchacha. Miró al joven con ternura “El hombre es un hijo que se ha portado mal con su madre a través de la historia”, dijo casi con lágrimas en los ojos (89).

Lo anterior hace comunión con el pensamiento arreoliano de la pareja y estrecha la analogía platónica del ser primigenio.

Juan José Arreola ejemplifica la búsqueda, el apareamiento y el final fatídico del insecto macho y lo compara con la atrayente y conflictiva búsqueda de pareja en los humanos.

Pero la mimesis y la analogía no se encuentran solamente en el *Bestiario*, *Confabulario definitivo* nos muestra relatos donde la animalización de la pareja entra en disputa: “Pueblerina”, “Corrido”, “El rinoceronte” y “Una mujer amaestrada”, son ejemplos que exponen esta temática y que se enlazan entre sí mediante el antagonismo de sus personajes. Es el último cuento donde se guardan mayores metáforas y que forma, junto a “El rinoceronte”, esta categoría. Antes de elaborar un análisis más detallado de lo que son “El rinoceronte” y “Una mujer amaestrada”, se analizarán a grandes rasgos los anteriores relatos donde participa la relación hombre-mujer en su similitud con el reino animal.

“Pueblerina” muestra la infidelidad de la pareja y sus pintorescas consecuencias. El cuento nos habla de Don Fulgencio, un señor que: “al volver la cabeza sobre el lado derecho para dormir empitonó la almohada” (90). La infidelidad sufrida por el protagonista se encarna en realidad pues le han crecido un par de cuernos en la frente. Dentro de “Pueblerina” el tono del narrador es mayormente burlesco, y nos cuenta las andanzas del personaje principal y sus anécdotas que surgen debido a su nuevo tipo de vida. Aunque, según la trama, la infidelidad solamente aconteció una vez, el “cornudo” guarda el estigma por el resto de su vida, ni siquiera la muerte pudo salvarlo pues aunque Don Fulgencio pidió en su testamento ser enterrado sin sus cuernos: “un carpintero oficioso, que le hizo el regalo de un ataúd especial, provisto de dos vistosos añadidos laterales” (92), el protagonista, nunca dejará de ser un “cornudo”. En el cuento se aprecia que el motivo de la pareja, el “drama de la pareja” como lo menciona Arreola, también se transforma en motivo de risa. El lenguaje de la “fiesta brava” como juguete literario, contribuye de manera evidente a la ironía en la trama del cuento.

La conducta animalizada de la pareja reaparece en “Corrido”. La narración cuenta la historia de una “muchacha” que es cortejada por dos rivales. Los personajes masculinos, al encontrarse frente a frente asemejan, a dos gallos de pelea confrontándose ya no por la hembra, sino por el territorio. El encuentro termina con la muerte de los contrincantes, uno a manos del otro; y la muchacha queda marcada, señalada como artífice de la tragedia. La “muchacha”, como se le refiere en el cuento, queda como culpable y víctima, un papel que se asemeja al de “fruto prohibido”, portadora del “pecado” que es causante de la desgracia del hombre, el cual cae ante la tentación. El pueblo la juzga y ella termina como víctima pues aunque huye, en otro lugar su mala fama llega primero.

A continuación se presenta el análisis hermenéutico de “El rinoceronte”, al finalizar esta etapa, se prosigue con las aproximaciones analógicas con el cuento “Una mujer amaestrada”.

B. “El rinoceronte” dos imágenes del mismo personaje.

“El rinoceronte” es una historia que sorprende desde el inicio, ya que es el único cuento dentro de la narrativa de Juan José Arreola donde su narrador se presenta como femenino: “Durante diez años luché con un rinoceronte, soy la esposa divorciada del juez McBride” (72). El relato nos cuenta la historia del juez Joshua McBride, a través de la visión de su exesposa Elinor, en un antes y después de la vida matrimonial. Elinor, bautiza al personaje masculino como “rinoceronte” y sugiere en el relato varios paralelismos entre el animal y el hombre.

Entre la relatoría que forman *Varia invención*, *Confabulario*, *Bestiario* y *Palindroma*, éste es el único texto que se encuentra guiado por la mirada de una mujer. La historia es dirigida por la narradora de forma similar a los demás textos arreolianos, es decir, en primera persona, comparando las actitudes animal-hombre mediante su lenguaje irónico característico, mostrando la relación entre el hombre y la mujer desde dos situaciones contrastantes.

Antes de proseguir con el análisis del cuento, es necesario hacer mención de “El rinoceronte” de *Confabulario definitivo* y “El rinoceronte” que aparece en *Bestiario* y sus concordancias. Ambos relatos describen la figura del rinoceronte como una “bestia” de gran tamaño, aguerrida, temeraria y agresiva, tanto en su aspecto físico como en su sexualidad: “El gran rinoceronte se detiene. Alza la cabeza. Recula un poco. Gira en redondo y dispara su pieza de artillería. Embiste como ariete, con un solo cuerno de toro blindado, embravecido y cegato, en arranque total de filósofo positivista” (11). El narrador del primer relato lo describe como un tanque blindado que en embestida es casi imposible de detener. Su fisonomía, diseñada para el ataque más que para lucir grácil, muestra su

portento y temeridad. En su homónimo de *Confabulario*, la narradora lo describe de la siguiente forma: “Durante diez años luché con un rinoceronte (...), Joshua McBride me poseyó durante diez años con imperioso egoísmo. Conocí sus arrebatos de furor y en altas horas de la noche, su lujuria insistente y ceremoniosa” (“El rinoceronte” 72). En los dos relatos la descripción de la fuerza bruta enfatiza el ímpetu de la bestia y lo refleja como si fuera una máquina desbocada. Las similitudes parten de la animalización en la conducta de los hombres, y en ambos cuentos se hace referencia tanto al estado libre, el hábitat natural de la bestia-hombre como a su fase “en cautiverio”. En su propio terreno no hay fuerza humana que pueda ablandar los modos del animal, pero bajo control su actitud muta dinámicamente.

Los dos cuentos hacen alarde de la cornamenta orgullosa que presume la bestia y que el narrador la análoga como representación fálica: “y el cuerno obtuso de agresión masculina” (“El rinoceronte” 12); mientras que en su homólogo de *Confabulario* su sexualidad es descrita como “insistente y ceremoniosa” (72).

Ambos personajes masculinos son un ejemplo de fuerza indomable; su imperiosa conducta los lleva a ser tratados con cuidado y a mostrar ante ellos una actitud sumisa para no desencadenar el devastador ataque. En su territorio y bajo sus condiciones no hay contendiente que logre superarlo; apelando al lado de la bestia, es sabido que el propio león respeta el dominio controlado por el rinoceronte. Los dos especímenes reflejan la actitud del género masculino machista, pues por medio de su fuerza impone su voluntad. Estas tres imágenes del hombre: la bestia, Joshua McBride y el machismo, coinciden en un punto el cual se manifiesta al imponer su supremacía ante una compañía subyugada; en Arreola, esta característica es tan sólo parte de su irónica visión de las cosas. La descripción de esos portentosos personajes esconde un juego de palabras digno de cualquier relato arreoliano,

podríamos traducir esta situación como: “el valiente vive hasta que el cobarde quiere” un dicho que podríamos encontrar incluido en *La feria*.

Después de hacer lujo de fuerza indómita, el rinoceronte de *Confabulario*, tiene una debilidad que es la misma que hereda a su sucesor de *Bestiario*: la mujer. Y no cualquier tipo de mujer, sino aquella capaz de frenar sin problema alguno la bestialidad de este personaje. Los relatos evocan una imagen que compete en gran medida el desenlace de sus tramas, la del unicornio medieval. Esta relación que existe en los cuentos aborda la fábula del medioevo que versa sobre el unicornio y la doncella; un contrastante vínculo nace de estas figuras, pues por un lado, el unicornio simboliza la fuerza de la naturaleza; por otro, la doncella virgen ejemplifica la mansedumbre, la inocencia y la pureza.

Según algunos historiadores el origen del unicornio obedece a la imagen del rinoceronte indio, el cual posee un solo cuerno y que los primeros exploradores griegos confundieron con la figura de un caballo con un único cuerno. Rinoceronte y unicornio guardan similitud en sus anatomías y en sus proceder, razón por la cual son recreados analógicamente dentro de los cuentos presentados. Ambos rinocerontes asemejan la estampa del unicornio, por ello es deducible que los dos se rindan ante el mismo tipo de mujer, una doncella.

El gran rinoceronte capaz de acabar con cualquier oponente, se mira desarmado y torpe ante la malicia de la virtud en la doncella. La bravura que representa el personaje masculino se ve incapacitada y no ejerce su poderío ante la inocencia representada por la mujer. Pero, como su análogo medieval, esta inocencia es una trampa que engulle por completo la fortaleza de estos “unicornios”. Dentro de la leyenda medieval, la virgen era dejada en medio del bosque para que el animal fantástico pudiera ser atrapado por la belleza natural de la joven. Al aproximarse la bestia al regazo núbil, era atrapado y

despojado de su cuerno, símbolo de fuerza permanente y virilidad. El animal queda desposeído de lo que lo hace destacar del resto; acaecido en el ardid fraguado, no queda más de él.

Juan José Arreola asimila la historia medieval y la transforma en cuentística en sus dos relatos. Ambos rinocerontes son unicornios venidos a menos: Joshua McBride, es un rinoceronte ergonómico y actitudinal, el cual apabulla y somete a cualquier presa dentro de su reino. Su caracterización puede estar complementada con la siguiente descripción: “abre luego sus válvulas de escape y bufa a todo vapor” (*Bestiario* 11).

En la sucesión de acontecimientos, el carácter bárbaro de los personajes da un giro inesperado aunque precedido por el vaticinio de la leyenda. Los tanques blindados son frenados y sometidos por la pareja femenina. El final de la historia del unicornio y la doncella suena como consecuencia lógica en los textos arreolianos; la bestia indomable cae rendida a los pies de la inmaculada fémina que trae consigo la fatalidad castrante.

Para mostrar mejor esta situación entre los personajes y sus antagonistas, se analizan momentos descriptivos dentro de sus respectivas tramas. Dentro de “El rinoceronte” de *Bestiario*, el narrador menciona el comportamiento del animal recluido: “ya en cautiverio, el rinoceronte es una bestia melancólica y oxidada”; el espíritu altivo que antes dominaba al ejemplar, cae de bruces en el confinamiento. Al finalizar la trama, el narrador nos brinda el destino del personaje: “vencido por una virgen prudente, el rinoceronte carnal se transfigura, abandona su empuje y se agacela, se acierva y se arrodilla. Y el cuerpo obtuso de agresión masculina se vuelve ante la doncella una esbelta endecha de marfil” (12). El encierro y el amor son dos poderosos elementos que disuelven la voluntad de la bestia.

Un caso muy similar es el que padece el Juez McBride en “El rinoceronte” de *Confabulario definitivo*. Precisamente son, el encierro y el amor, las dos cosas que despojan al protagonista de su conducta. Para McBride, el toparse con su primera esposa, Elinor, le refrendó su dominio y su papel como macho alfa. Poseer una compañera sumisa es ideal para este tipo de hombre. No obstante, Elinor consigue divorciarse. En palabras de la narradora: “diez años luché cuerpo a cuerpo con el rinoceronte, y mi único triunfo consistió en arrastrarlo al divorcio” (72). Esta situación liberadora para la mujer es el comienzo del declive del hombre; al no poseer el objeto que lo ponía en ventaja con respecto al género, el hombre necesita buscar desesperadamente algo que lo supla. Sin embargo, “esta vez se equivocó en la elección. Buscando otra Elinor, fue a dar con la horma de su zapato” (72). El juez se topa con la representación de la doncella medieval en la figura de Pamela “romántica y dulce”, como la describe la narradora. El encuentro entre bestia y doncella también simboliza la unión del amor casto. Pamela se convertirá en la mujer que logrará dominar y arrodillar a la bestia en un acto irónico pero medieval; este acto de subordinación lo logra siguiendo los pasos de las doncellas de antaño: el unicornio se deja amansar por medio de la virgen inocente; su cuerno ha sido tomado.

Ambos relatos manejan la relación de la pareja en dos perspectivas: la machista, donde McBride y el rinoceronte son reyes de su propio suelo; y la castrante, que termina con el reino de ambos personajes cortándoles simbólicamente el cuerno. Dos ejemplos donde Juan José Arreola maneja la actividad hombre-mujer con elementos característicos de su obra: el humor y la fatalidad.

1. “El rinoceronte” drama en tres actos.

En “El rinoceronte” figura la imagen del hombre que se engalana sometiendo a la mujer. Como se ha mencionado, en este relato aparecen tres personajes: el juez Joshua McBride, su primera esposa, Elinor, y su nueva esposa, Pamela. No obstante, aunque el relato en primera instancia muestra la visión y la relación machista entre McBride y Elinor, su final contradice y complementa la dramatización.

En la primera escena, la narradora nos presenta el calvario que vivió con su ahora exmarido: “renuncié al amor antes de saber lo que era” (72). Su matrimonio hace las veces de contrato el cual garantiza seguridad y bienestar económico a la mujer; aparte de esto, McBride deja bien asentado lo que, según él, toda compañera desea: “Joshua me demostró con alegatos judiciales que el amor sólo es un cuento que sirve para entretener a las criadas. Me ofreció en cambio su protección de hombre respetable. La protección de un hombre respetable es, según Joshua, la máxima ambición de toda mujer” (72).

Hasta aquí el Joshua McBride que se mueve con libertad y fortaleza en los límites de su señorío. Hace y dispone lo que convenga sin importar las consecuencias. Él, como hombre poderoso, impone las reglas y vigila que se cumpla su mandato. Elinor, sin embargo, obedece y se mancilla pues no lidia las embestidas de su compañero. Durante diez años soportó la pesada rutina que conlleva cargar a cuestas al rinoceronte, mas llega al punto en que decide escaparse de su agónica vida de pareja y se libera por medio del divorcio. Ahora, desde la tribuna, observa la conclusión de la lucha en el ruedo.

Bajo este punto, la actitud del juez había sido la de un opresor que invariablemente gozaba tanto física como emocionalmente de las penurias infringidas a su protegida. Si bien la relación en la primera escena nos enseña más el comportamiento del hombre como tiranizante y dueño

de su objeto, es hasta el momento de la ruptura donde comienza a tambalearse la seguridad del juez McBride.

Al iniciar la segunda escena, nos encontramos con un rinoceronte desolado en su propio territorio. La inseguridad lo invade, jamás pensó en que su posesión tuviera el valor necesario como para dejarlo varado en sus dominios. La inestabilidad a la que se ve sometido el juez lo empuja a tomar una decisión desesperada y cree haberla encontrado en lo que será su perdición. En este segundo episodio, hace su aparición la doncella. Todo parece indicar que el mismo McBride no sabía de la verdadera apariencia de su próxima “víctima”: el rinoceronte camina confiado hacia el bosque sin pensar que no volverá jamás a su estado habitual.

La historia de “El rinoceronte” muestra dos tipos diferentes de mujeres: la romántica y dócil, encarnada en la narradora en primera persona; y la doncella dominante, la mujer que sabe controlar a la bestia. El primer matrimonio del juez, que es con la narradora, recuerda más a un matrimonio del corte machista, donde la mujer no tiene voz ni voto y que su papel se reduce al de ornamento: “la protección de hombre respetable es, según Joshua, la máxima ambición de toda mujer” (72). Elinor, como narradora, recuerda a Eleonora y Leonor, aquellas *belladonas* en el cuento de “Eleonora” y del poema “El cuervo”, ambas personajes creadas por Edgar Allan Poe, y descritas como mujeres de gran belleza, enamoradas, un tanto sumisas y frágiles en salud.

A través de la narración que nos brinda Elinor, podemos constatar que su carácter no ha cambiado del todo y que sigue teniendo tintes sumisos, pues no ha comprobado ninguno de los cambios drásticos que ha tenido McBride, lo que sabe hasta ahora se le ha informado por medio de terceras personas; Elinor solamente lo ha visto una vez dentro de la iglesia: “hace poco vi a Joshua en la iglesia, oyendo devotamente los oficios dominicales.

Está como enjuto y comprimido” (73). El desquite que tiene la narradora no lo obtiene por ella misma; ciertamente consigue su divorcio, pero según la narración no completa su venganza sino hasta el final de la historia. En la acción del cuento no se sabe el destino de la narradora, se supone que su vida transcurre en calma, posiblemente su estado emocional mejora con creces al enterarse del rumbo que ha tomado la relación de su expareja.

El carácter de Elinor contrasta con el de la nueva esposa del juez, Pamela, mujer con mayor temple y fuerza, posiblemente más inteligente pues sabe cómo anticiparse a los movimientos del rinoceronte: “Joshua McBride ataca de frente, pero no puede volverse con rapidez. Cuando alguien se coloca de pronto a su espalda, tiene que girar en redondo para volver a atacar”. Pamela encuentra el modo de domar a la bestia: “Pamela lo ha cogido por la cola, y no lo suelta, y lo zarandea. De tanto girar en redondo, el juez comienza a dar muestras de fatiga, cede y se ablanda” (72). Pamela ha triunfado sobre el rinoceronte, ha podido dominar y someter al hombre: “tal parece que Pamela, con sus dos manos frágiles, ha estado reduciendo su volumen y le ha ido doblando el espinazo” (73).

La dócil Pamela ha demostrado mayor astucia y temple que su predecesora. Su dulzura y delicadeza son un maquillaje que oculta la fuerza y la decisión de su carácter forjado en su familia: “es hija de un Pastor prudente y vegetariano que le enseñó la manera de lograr que los tigres se vuelvan también vegetarianos y prudentes” (73). Los consejos seguidos para dominar a la bestia han rendido frutos y el deseo carnívoro de McBride ha comenzado a apagarse, a enfriarse: “las personas que visitan a los McBride me cuentan cosas sorprendentes. Hablan de unas comidas incomprensibles, de almuerzos y cenas sin rosbif; me describen a Joshua devorando enormes fuentes de ensalada. Naturalmente, de tales alimentos no puede extraer calorías que daban auge a sus antiguas cóleras” (73). Pamela ha sabido entrar en el rinoceronte sin ser profanada. El régimen alimentario que ha suministrado

al juez, lo ha dejado prácticamente fuera de combate, sin energía; su cólera, sus arrebatos y su virilidad, han sido sofocados. De esta manera vemos cómo el rinoceronte entra a un bosque culinario llamado por la bondadosa voz de su doncella; Pamela actúa como una cazadora que desea la cornamenta como su trofeo. En este segundo acto, la voluntad de McBride se pierde, salió de su territorio para ingresar a uno nuevo, desconocido, esto lo ha llevado a mutar su actitud antes salvaje a una doméstica.

Para el tercer y último acto, se nos presenta la consolidación de la pareja Joshua-Pamela como el final de la cacería del rinoceronte. Con una doncella que se apoderó de la cornamenta mitológica de un juez que podía todo, ahora, queda una dócil bestia vegetariana. Dentro de este tercer y último acto, aparecen tres finales: el primero con la narradora explicando con un tono de burla y venganza el desenlace de la historia; el segundo con una esposa triunfante con su trofeo en lo alto; y el tercero, McBride despojado de su machismo, de su ímpetu y de su cuerno. Estas tres situaciones evidencian la victoria del lado femenino sobre la imposibilidad del personaje masculino ante los embates del amor arreoliano, una lucha encarnecida que se mueve de lado a lado: el sometimiento y deseo, que representa la primer pareja, contra el sometimiento y el amor que se manifiesta en la segunda. Mientras McBride tiene las riendas en la relación con Elinor, su comportamiento salvaje y desproporcionado sofoca y aplasta a la mujer; al liberarse de esta posición pasiva, la mujer se dispone a narrar la continuación de la historia, ahora desde un punto de vista donde enamoramiento y sometimiento van de la mano.

En este punto del análisis podemos ver que dentro del cuento, enamoramiento y sometimiento son dos extremos que se juntan. Si en una primera instancia McBride sometió a Elinor, fue por un velado enamoramiento que permitió llegar a tales consecuencias; pero esta situación se revierte al juez pues, debido al enamoramiento que tiene hacia Pamela, ésta

lo somete y lleva a Joshua a caer de bruces ante su supuesta inocencia. Con su segunda esposa, el amor ha llevado a McBride a entregarse por completo. Su figura luce ahora como el unicornio agazapado “vencido por una virgen prudente, el rinoceronte carnal se transfigura, abandona su empuje y se agacela, se acierva y se arrodilla” (*Bestiario*, “El rinoceronte” 12). Pamela ha descubierto su verdadera identidad, tomó al rinoceronte por sorpresa y para su propio bienestar ha despojado de todo portento a su macho; postrado ante sus pies, Joshua no puede resistirse a su doncella. La segunda esposa es una mezcla perfecta de bondad y martirio: “‘El rinoceronte’ ilustra el caso del hombre que aniquila totalmente a la mujer, aunque después ella toma el desquite” (Arreola en: Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana* 379).

2. Tragicomedia del hombre y la mujer: disoluto y disolvente.

Los encuentros de los personajes arreolianos escenifican una lucha constante para demostrar su supremacía con respecto al otro. Aunque hablemos de casos en específico como en el presente relato, no podemos negar que dentro de sus renglones se aloja una forma amorosa entre los actores principales, distorsionada, tal vez, pero impregnada de romanticismo, deseo y entrega. Así son los personajes que describe Juan José Arreola y actúan según las pautas que el narrador les dispone. Como en una partida misantrópica de ajedrez, hombre y mujer calculan, miden su estrategia, sus piezas son colocadas para atacar al enemigo; en varias ocasiones sacrifican movimientos para obtener un bien mayor, la derrota del oponente. Cualquiera de los bandos sigue el juego, no importa lo que esté de por

medio, su necesidad de completarse es más fuerte y los lleva a cometer actos impensables para obtener lo que el otro posee.

Dentro de “El rinoceronte” encontramos el sentimiento amoroso en tres perspectivas diferentes: la primera de una forma inocente e ingenua a través de Elinor, la segunda como poderoso disolvente representado en Pamela y, la tercera, el elemento disoluto que Joshua McBride representa.

Entre la pareja Elinor-Joshua, en sí no existe una sorpresa, la trama va dirigida sin ningún sobresalto, la relación que ellos representan es obvia hasta cierto punto y la ofuscación que existe no altera los hechos de la propia historia, probablemente porque el machismo no es una sorpresa en sí, sino algo que se espera. Con esta primera pareja la característica arreoliana que se asoma dentro del texto es la discordancia: el señorío que impone McBride a Elinor es unilateral. El tormento que padece Elinor es una especie de despersonalización. Joshua McBride la despersonaliza, le quita ese carácter de individuo y la humilla, se convierte en una figura ornamental, de decoración, un objeto que luce el hombre para mejorar su imagen: “¡Ay de la mujer que cae bajo la tutela legal de un hombre! Entrega su intimidad bajo firma y contrato, y pierde sus derechos de protesta. Nadie la podrá librar de nuestra dictadura” (Arreola, *Y ahora, la mujer...*, 35). La mujer como accesorio recluida en su casa, sin voz ni voto, no toma parte del mundo sino que es parte del mundo del hombre. En esta condición, la mujer que representa Elinor es aquella que ha permanecido durante gran parte de la historia subordinada a las órdenes de su supuesto protector; Elinor es una Eva que sostiene una carga tan pesada como generaciones de mujeres apabulladas por la voluntad machista: “me importa mucho la brusca aparición de la mujer después de diecinueve siglos sin derechos. La mujer ha tenido el estatuto civil de un niño, de un menor de edad, criatura alienada y sujeta que podía disponer de sus

bienes sin el consentimiento del padre o del marido” (47). Con lo expresado por el autor, podríamos sostener la anterior aseveración de que el estado de Elinor es una metáfora del papel femenino durante un largo periodo, y que se refleja dentro del desarrollo de “El rinoceronte”

A partir de seis mil años tenemos documentos reales que nos hablan de establecimientos humanos; que desgraciadamente también hablan de esclavitud y de la mujer que ya aparece subordinada. En casi todas las tradiciones que desembocan en nuestra cultura tiene la mujer una culpa. ¿Por qué esa aversión, ese odio, a ella, tan amada? ¿Cuál sería la razón? Un rencor original por haber sido expulsados del paraíso (Arreola, *Y ahora, la mujer...* 12)

Elinor se ajusta a esta descripción y causa una aproximación, una metáfora de lo que ha sido el papel femenino dentro de la historia de la humanidad. Sin embargo, este papel culmina con el divorcio, con el deslinde de la pareja. Si Elinor representa una Eva, hasta cierto punto es válido decir que la influencia religiosa en Arreola lo llevó a recrear otro personaje bíblico y que se opone a esta primera mujer; Pamela guarda una similitud con Lilith.

Lilith, según la tradición judaica fue una esposa anterior de Adán, que a diferencia de Eva, no quiso subordinarse a las órdenes del hombre y prefirió ser expulsada del paraíso. A pesar de este paralelismo religioso, el carácter de Pamela posee mayor aproximación con el carácter de una mujer con mayor temple y, hasta cierto grado, más independiente del hombre. Esta actitud que ostenta la segunda pareja de McBride, rompe con la tradición dejada por su antecesora. Por compartir el mismo género, Joshua cree que esta “nueva Elinor” también hereda la pesada carga de su otrora esposa: “Joshua McBride se ha casado de nuevo, pero esta vez se equivocó en la elección. Buscando otra Elinor, fue a dar con la horma de su zapato” (“El rinoceronte” 72). El juez quiere perpetuar su antigua relación,

reconstruirla siguiendo los mismos estatutos. No desea otro tipo de mujer, quiere la misma. Al ver que la mujer que poseía lo abandona, Joshua necesita recuperar el poder que alguna vez ostentó sobre la figura femenina y decide apoderarse de otra con las mismas supuestas características físicas y psicológicas con el firme propósito de seguir adueñado de la misma persona.

Con la relación Pamela-Joshua, entra en relevo la pareja que hace eco dentro del autor. En el pensamiento arreoliano, la relación entre el hombre y la mujer se desarrolla cabalmente en las segundas nupcias de McBride. Aquí culmina el viaje del rinoceronte: este ser espectacular confundido con unicornio encuentra su final a manos de la mujer virginal, aquella capaz de retener y controlar la furia de la bestia. Pamela toma ventaja del poderoso rinoceronte y por medio de su inteligente y grácil feminidad abate la embestida frontal del rinoceronte, esforzándose solamente con su semblante: “siempre amable y sonriente” (73), ha vengado tanto a Elinor como a esa parte del género femenino sometido.

Pero esta actitud que manifiesta Pamela no iguala la situación entre los géneros sino que vira hacia el otro extremo pues la equidad no rige las vidas de la nueva pareja McBride: “tanto desde la perspectiva de la esposa vengada como de la vengadora, el matrimonio se presenta como una relación abusiva y egoísta, ya por parte del hombre o de la mujer” (De Mora en: *Confabulario definitivo*, 32), o en las palabras de su autor: “ el matrimonio es un molino prehistórico en que las dos piedras se muelen a sí mismas” (Arreola, *Breviario*, 155). La inarmonía en que vive la pareja arreoliana parece la serpiente que muerde la punta de su cola y proyecta su estadio hasta el infinito: “cada vez que el hombre y la mujer tratan de reconstruir el arquetipo componen un ser monstruoso: la pareja” (Arreola en: “Soy un desollado vivo”, 251).

Esta eterna desproporción de deseo entre el hombre y la mujer que se exhibe en la relatoría, causa un efecto enfermizo en la conducta tanto de la parte opresora como de la oprimida, no importa que sea cruel y déspota o dócil y frágil, el apetito pasional los llena de ambición al grado de consumirse en una simbiosis que da origen al drama de la pareja que tanto subyuga a Juan José Arreola.

Pareciera que los personajes, antes de encontrarse con su supuesto igual, no tuvieran una motivación, como si estuvieran buscando la explicación de su existencia y, cuando por fin encuentran la respuesta en el otro, juegan a destruirse. En esta destrucción del otro se proyecta la relación entre el hombre y la mujer en la cuentística de Juan José Arreola. No existe explicación alguna para llevar a los personajes a un final feliz, algún sitio donde compartan no una tragedia amorosa sino una dulce comedia redentora: “uno va casi siempre al compromiso atraído por una fuerza irracional” (Arreola en: “Confieso que aprendo mucho riéndome, 272), lo cual se transformará en ese arquetipo monstruoso. La pareja en Arreola cumple un papel casi antropófago, la pareja juega a exterminarse, devorar al otro para sentirse satisfecho, completo.

C. “Una mujer amaestrada”, visión, símbolo e interpretación

A continuación se muestra uno de los relatos más complejos dentro del universo narrativo de Juan José Arreola, “Una mujer amaestrada”. El cuento presenta una serie de símbolos o metáforas que para lograr un análisis del mismo,⁷⁷ es necesario tomar por partes para aproximarse a la significación de la obra. Para seguir el orden que se ha presentado en el análisis, primero se hará una comparación entre las actitudes animalizadas de la pareja, después se continuará con las analogías correspondientes de algunos de los símbolos que contiene el cuento y, por último, se elaborarán las interpretaciones del relato concerniente.

En el título del cuento, “Una mujer amaestrada”, podemos encontrarnos con la primera caracterización humano-animal, en este caso mujer-animal, que el autor ofrece. Amaestrar, según la Real Academia de la lengua Española (R.A.E.), significa: “domar a un animal, a veces enseñándole a hacer habilidades”. Precisamente, ésta es la “cualidad” del personaje principal del relato. Aunque el título y las acciones del personaje femenino aparentan una mansedumbre, hay ciertos elementos que también nos sugieren lo contrario. Por lo tanto, “Una mujer amaestrada” posee las características que Paul Ricœur y Mauricio Beuchot adjudican al símbolo-metáfora para que éste sea sometido al ejercicio hermenéutico; es decir, el texto es comprendido por dos facetas: una referencial y hasta

⁷⁷ Símbolo y metáfora son figuras idénticas para Ricœur y Beuchot, pues ambas se componen de un significado referencial, visto o captado por la mayoría receptiva; y otro oculto, que necesita de la interpretación pues dentro de él se encuentra la información necesaria para completar la significación.

cierto punto clara para el lector; y otra oculta, donde la interpretación es necesaria para la mejor asimilación y comprensión del símbolo.⁷⁸

El título y la trama del cuento poseen ambas cualidades, referente y oculta. Así, la narración atraviesa por una primera lectura de descubrimiento y alumbramiento de la historia, y una segunda, más analítica, interpretativa, que devela lo oculto que yace detrás de lo superficial. La ambigüedad del cuento obliga al lector a sumergirse en la participación activa de la lectura, “Una mujer amaestrada” es un símbolo que requiere ser interpretado.

Como se mencionó en un principio, el título del cuento nos indica que la acción fundamental recaerá en un personaje femenino, el cual está adjetivado por el verbo amaestrar. Esta relación entre palabras nos proyecta la primera imagen y su impactante significado. Al dejarnos guiar por la definición que la R.A.E. presenta, la acción de amaestrar se aplica a un animal para que éste ejecute ciertas habilidades enseñadas por un adiestrador o domador. Ahora, un animal requiere adiestramiento cuando se encuentra en su estado salvaje, o bien, en un estado rebelde en su convivencia con el hombre. Cualesquiera de las dos actitudes representa un peligro latente, ya que la bestia puede ser un riesgo para la integridad física y psicológica de la persona; el adiestrador, entonces, debe someter a la bestia. El dominio del animal sobre el hombre termina, cambian los papeles y el dominador, ahora humano, vence aparentemente a la bestia, con la posibilidad existente de que el animal recobre su estado natural. Es importante tomar en cuenta que la atención y la disciplina no deben desviarse de su objetivo, pues el animal siempre puede atacar, defenderse y recobrar su ventaja inicial sobre el ser humano.

⁷⁸ Paul Ricœur y Mauricio Beuchot explican que el símbolo y la metáfora son análogos, ya que ambos tienen: “un significado literal y un significado figurado” (Beuchot, *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía* 31)

En la tradición judeo-cristiana, a la cual pertenece Arreola, el hombre, el ser masculino, ha gozado de cierta superioridad sobre los animales. En la *Biblia* aparece de la siguiente manera: “Yavé entonces formó de la tierra todos los animales del campo y toda las aves del cielo, y los llevó ante el hombre para que les pusiera nombre. Y cada ser viviente había de llamarse como el hombre lo había llamado” (Génesis 2: 19-20). Esta aparente superioridad concede al ser masculino poder entre las diferentes criaturas sobre la tierra.⁷⁹ De esta manera, dentro de la narración, el saltimbanqui tiene autoridad para imponerse a la mujer y someterla bajo su dominio.

A este tipo de hombre es el que aborda Juan José Arreola en su cuentística, alguien que necesita imponerse a cualquier ser viviente para poner de manifiesto su jerarquía ante él; además de demostrar a los demás hombres que posee control y dominio sobre todo ser vivo por poderoso que sea.

A continuación se explicarán cuatro símbolos o metáforas extraídas de “Una mujer amaestrada” que por su complejidad dentro del “como si” del relato necesitan presentación y explicación aparte: 1. La mujer amaestrada-dominada, 2. el personaje masculino es encarnado por un saltimbanqui, 3. la relación que mantienen los personajes del cuento, y 4. el contexto.

Partiremos del carácter de animalización en las figuras arreolianas para así explicar la analogía mujer-animal de acuerdo al símbolo de la mujer amaestrada-dominada.

⁷⁹ Hay que recordar que dentro de la narrativa arreoliana las referencias cruzadas existen a lo largo de sus textos. La visión divina-espiritual del autor influye en la composición de sus relatos.

1. La mujer amaestrada-dominada.

Como anteriormente se ha manejado, el hombre, en su papel de saltimbanqui, ofrece un espectáculo cuyo centro de atención es el de exhibir a una mujer entrenada para hacer diferentes tipos de suertes. La mujer ha sido dominada, vejada por su amaestrador; ha caído en la representación de un animal al cual hay que domesticar. Estas acciones han sido toleradas e incluso justificadas por la historia y por la religión: el varón domina a toda especie viviente, en este caso, también a la mujer. La varona entra en el reino del varón, por lo cual es sometida y blandida junto con el resto de las especies que pertenecen a este reino. Todo ser vivo que hay en la tierra ha sido presentado ante él para que lo nombre, entre ellos la mujer. Es probable que del anterior punto se haya desprendido la analogía mujer-animal que el autor nos presenta.

Al suponer un pasado ficticio dentro de la relación que propone el relato, la mujer debió tener un carácter fiero, dominante, independiente; su personalidad supuso una amenaza para el hombre quien tuvo la necesidad de domarla para no sufrir algún perjuicio por parte de la mujer. En su estado “natural” la mujer puede “atacar” y resulta una amenaza latente al personaje masculino. No obstante, aunque la mujer se encuentre amaestrada, representa un peligro hacia su compañero, ya que dentro de la misma trama el narrador menciona como “fiera” al protagonista femenino, apelativo que insinúa que no ha perdido su naturaleza dominante; aparte, el saltimbanqui aún necesita del “látigo” y la “cadena” para ordenar a la mujer y mantenerla bajo control ya que puede revelarse. En este punto existe un rasgo importante, pues deja ver que la mujer no es del todo pasiva y subordinada a los mandamientos de su “dueño”. Sara Poot ha notado esta particularidad también y lo comenta de la siguiente forma:

al reflexionar acerca de la relación entre ella y el saltimbanqui, los denomina “domador y fiera”. El texto plantea aquí una contradicción: una fiera es, precisamente, indómita, todavía no domada, o animal salvaje, rebelde. El narrador deja escapar así un elemento que contradice la condición de la mujer amaestrada. Nombrar “fiera” a la mujer, pone al descubierto también el deseo de amaestrar a un ser al que se le teme y aborrece (*Un giro en espiral* 192).

En este juego de dominios puede observarse oculta otra analogía: cazador-presa. El personaje masculino ha capturado a una presa tan enigmática que ha decidido exhibir su trofeo ante todo público. Esta presa es de tan peculiar especie que no solamente resulta enigmática por su condición, también ha aprendido suertes y habilidades que el hombre le ha enseñado. Hasta esta parte del cuento, la mujer ha sido presentada como animal bajo la tutela del hombre.

La actitud pasiva-agresiva de la mujer pone en constante sigilo y peligro al hombre, ya que éste no ha vencido a su presa. Por el momento, la voluntad de la mujer está sometida hacia el saltimbanqui; empero, está en ella su propia liberación, algo que se relaciona con los símbolos del látigo y la cadena que más adelante se analizarán.

2. El personaje masculino es encarnado por un saltimbanqui

El saltimbanqui es una figura que se caracteriza por hacer acrobacias, pregonar y llamar la atención con su espectáculo al aire libre, es alguien que divierte y entretiene al público. Esta figura circense que el autor escogió para el personaje masculino posee otros rasgos que nos dicen aún más sobre su condición.

Al inicio del cuento el narrador describe al personaje y su atuendo: “un saltimbanqui polvoriento”. La cadena que utiliza el actor “no pasa de ser un símbolo, ya que el menor esfuerzo habría bastado para romperla” (“Una mujer amaestrada”140). A esto hay que sumar el látigo que es de seda. Y, por último, su carácter que asoma orgullo y culpa a la vez.

En este retrato elaborado por el narrador, llama la atención el adjetivo “polvoriento” que se utiliza para describir al personaje masculino. La vestimenta del actor puede acogerse como una metáfora la cual se divide en dos acercamientos en cuanto a su personalidad: la primera, el hombre sucio, tanto física como moralmente; un ser que es capaz de tratar a una mujer como animal y exhibirla, es alguien ruin y despreciable para el ojo crítico receptor. Pero el polvo también ofrece otro signo mayormente temporal: el personaje polvoriento es viejo, no por la edad, sino por la antigüedad. El saltimbanqui nos ofrece un juego histórico y contemporáneo. Por un lado, representa la actitud milenaria que ha tenido el hombre hacia la mujer de dominio y maltrato, pero al mismo tiempo, es el mismo hombre en la actualidad que mantiene una “tradicción” vetusta y machista hacia la mujer. El saltimbanqui es un “agujero de gusano” que une al pasado y al presente,⁸⁰ pregonando la sumisión de la mujer.

Los otros dos elementos que componen la figura polvorienta del personaje masculino, la cadena y el látigo, son también motivo de análisis. Ambos instrumentos son utilizados por los domadores para controlar a las bestias, son herramientas esclavizadoras

⁸⁰ El “agujero de gusano” es una hipotética formación en el espacio-tiempo, esencialmente es un "atajo" que se puede tomar para viajar del presente hacia el pasado y viceversa. Un agujero de gusano tiene por lo menos dos extremos, conectados a una única "garganta", pudiendo la materia desplazarse de un lado a otro. En un punto se encuentra el tiempo presente y del otro el pasado de ese presente, el agujero de gusano conecta ambas dimensiones y quien lo atraviere puede desplazarse libremente entre estos planos.

que ayudan a realizar el trabajo del domador para que las fieras ejecuten sus órdenes. El saltimbanqui las utiliza. Sin embargo, no son de cuero grueso y resistente; el material con el que están elaboradas tiene otra constitución. El material de la cadena es un misterio, lo que se sabe es que “no pasaba de ser un símbolo, ya que el menor esfuerzo habría bastado para romperla” (140). La cadena ordinaria es un instrumento hecho de cuero o de metal que se enrosca en el cuello del animal y tiene una doble función: controlar y guiar a la fiera, según la voluntad de quien la lleva; aparte, es empleada como castigo correctivo puesto que basta con un tirón para que el animal corrija su conducta; por lo tanto, la cadena debe ser fuerte ya que debe soportar la fuerza del animal y los tirones del adiestrador. El látigo también está elaborado de cuero y tiene la tarea de castigar y avivar el ritmo de quien se encuentre sometido a las órdenes del dueño.

No obstante, la cadena por la cual está sujeta la mujer amaestrada no cumple con esta característica fundamental: es débil, un mínimo esfuerzo podría romperla. A esto se le añade el látigo de seda, pues aunque el domador lo agite no mostrará el castigo ni el golpe que uno verdadero tendría. Estamos dentro de la vorágine de un espectáculo.

Es posible que la supuesta superioridad que el saltimbanqui impone a la mujer, la haya obtenido de la misma mujer. Ella tiene la decisión de abandonar su estado actual, pero se somete a la presencia masculina. Quizá por la “tradicción” machista o por amor, pero la mujer, aunque tiene la llave para su liberación, no la tira, le pertenece; empero, la ignora.

El saltimbanqui sabe de las propiedades de sus instrumentos de poder, incluso podemos asegurar que él mismo escogió los materiales. En este punto es válido decir que el dominio que ejerce el hombre hacia la mujer, más que impuesto, es concedido.

Hay que recordar que dentro de la narrativa arreoliana, los personajes, aunque se desenvuelven en lo individual, representan por igual a la condición humana o de género.

Con el saltimbanqui pasa lo mismo. Pese a que su actuar lo hace como individuo, a través de la analogía se comprueba que representa dos condiciones: lo abyecta que puede ser la conducta del género masculino hacia la mujer, y que esta conducta viene arrastrada del pasado hacia el presente. No obstante, el narrador también elabora una descripción de las emociones que emanan del actuar del pregonero: orgullo y culpa.

Aquí vuelve el estado de recreación del género masculino. El protagonista manifiesta estas emociones antitéticas debido a que representa el sentir del varón como especie: muestra aquella parte que expresa orgullo hacia el maltrato femenino, pero también existe la otra parte que siente culpa al entender el daño que como género ha infringido a la mujer.

3. La relación que mantienen los personajes del cuento

Dentro del cuento existen diferentes y constantes interacciones entre el personaje femenino y masculino. En ellas podemos distinguir ciertas señas que nos da la trama de la narración en cuanto a la relación que sostienen los personajes. La más directa es la que el propio narrador menciona: “entre ambos existía una relación, íntima y degradante, que iba más allá del domador y la fiera” (Arreola, “Una mujer amaestrada” 141).

La intimidad y la degradación que mantiene la pareja en el cuento, va de la mano con la visión personal que Juan José Arreola nos muestra de la misma: “la pareja es un molino prehistórico en el que dos piedras ruelas se muelen a sí mismas interminablemente, hasta la muerte” (Arreola, en: Gómez “Soy un desollado vivo” 251) y “cada vez que el hombre y la mujer intentan construir el arquetipo, componen una criatura monstruosa, que

es la pareja” (Arreola, en: Beneyto “Confieso que aprendo mucho riéndome” 271). Al descubrir estos paralelismos, no es de extrañarse que la actitud que muestran los personajes obedezca a la manifestación de lucha que Arreola percibe entre los sexos. En este caso, tocó llevar la batuta al hombre, pero sólo hasta donde la metáfora misma de la historia lo permite.

Aquí volvemos a tocar la encarnación de la pareja inarmónica. Su relación posiblemente comenzó en amor, en una unión sentimental pura; sin embargo, con el paso del tiempo, el hombre logró sepultar la humanidad de la mujer y terminó por animalizar su conducta.

La relación del hombre y la mujer, se encuentra expuesta a través de la narración de “Una mujer amaestrada”, uno de los relatos más cruentos del autor. A esto hay que sumar la carga metafórica de cada uno de los elementos que se han analizado y aquellos que faltan por esclarecer. Estamos frente a uno de los cuentos más complejos de Juan José Arreola, por lo tanto, su trama y significado, se muestran tanto aparentes como inaparentes en el “como si” del texto.

Es necesario mencionar que nunca existe el contacto físico de la pareja saltimbanqui-mujer en la narración del cuento, tampoco la mujer besa al hombre, pues los besos son repartidos entre el público. La unión hombre-mujer la viene a dar la cadena de material indefinido. Al enfocarnos en la cadena, el saltimbanqui la toma con su mano izquierda, esto obedece a una razón importante que explican cierto tipo de adiestradores: el can debe ir siempre a la izquierda del dueño, pues es más sencillo para los jueces revisarlo y compararlo con los demás y así escoger a un ganador entre los participantes. Es parte del

ornamento.⁸¹ El saltimbanqui muestra a la mujer como su posesión, exhibe a esta peculiar especie. Su osadía ha llegado al extremo que también ha logrado amaestrarla; y enseña el fruto de su trabajo a los jueces que se agolpan para ver el espectáculo; éstos, dan prueba y fe de los esfuerzos que ha invertido el saltimbanqui y lo galardonan con festejos:

es triste y sangriento imaginar a un hombre que ha dedicado toda su vida a la tarea ridícula y sin esperanzas de amaestrar a una mujer. Y cuando cree que lo ha conseguido, se dedica a exhibirla ante todos los hombres de la tierra. Es decir, la exhibe ante el universo, ¿y qué es el universo sino el corro de bobos que contempla las hazañas de un charlatán callejero? (Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana* 382).

Con respecto a la cadena, que es lo que une a la pareja, aparece lo siguiente: “entre ambos existía una relación, íntima y degradante, que iba más allá del domador y la fiera” (“Una mujer amaestrada” 141). Esta relación “íntima y degradante” unida por la cadena simboliza el matrimonio entre los personajes. El hombre tiene agarrada y sometida a la mujer mediante una cadena falsa, rompible; sin embargo, existe el quietismo. A esto añade Arreola: “todo hombre puede separarse de toda mujer y toda mujer de cualquier hombre. La cadena representa el hábito de la relación matrimonial” (Carballo 383). Este hábito soporta el peso de la tradición, de lo religioso, de las mismas leyes; son cadenas elaboradas de un material tan frágil que bastaría un dobléz para quebrantarlo; empero, por lo que simbolizan, parecieran irrompibles.

⁸¹ Esta costumbre obedece también a los perros adiestrados para la defensa, el perro acomodado a la izquierda puede salvaguardar el lado débil de la persona, y que su lado fuerte, el derecho, quede libre para moverse bien en caso de un ataque, de esta manera, el hombre se encuentra bien protegido en ambos flancos.

Mientras el látigo de seda sólo amenaza, construye una idea de fortaleza, de poder que tiene el hombre, pero que en la acción se dobla precisamente como la seda. Tampoco existe. No obstante, es el control que ejerce el hombre a través del miedo.

Es posible que la mujer, al perder su humanidad, también pierde su determinación, su poder de decisión. Su último acto fue dejarse someter por el hombre; por ello, aunque la cadena y el látigo son simbólicos, ella se rinde a su significado. El hombre dominó a la mujer porque de ella nació esta decisión:

puede verse este adiestramiento de dos maneras: la mujer tomada como animal a la que hay que domesticar; o invirtiendo el amaestramiento, esto es, la mujer que se deshumaniza y deja de saber lo que sabe y desciende hacia planos inferiores para someterse a un domesticamiento que la animaliza (Poot, *Un giro es espiral* 191).

Pareciera que con esto estamos ante un simulacro donde hombre y mujer juegan a mantener la pareja: los conflictos, la agresión y la pasividad, son el espectáculo que ofrece esta relación. Y no piensan separarse.

4. El contexto.

Cuando se habla del contexto, éste se refiere al lugar, que es una plaza, al círculo de tiza, al guardián, al papel con sellos, al enano del tamboril y por último al narrador, los cuales se dan cita en la acción del cuento. Se utiliza el contexto, pues dentro de él conviven las variables que van desde la localidad donde se presenta el espectáculo, hasta la participación del narrador; debido a esto, el análisis se enfocará en lo anteriormente enunciado.

La ubicación de la acción del cuento la da el narrador: “hoy me detuve a contemplar este curioso espectáculo: en una plaza de las afueras” (Arreola, “Una mujer amaestrada” 140). Toda la historia se origina en este lugar, “una plaza de las afueras”. El narrador no especifica con exactitud dónde se presenta el espectáculo, únicamente nos informa que es a las afueras, sitio alejado del resto de la población. De esta seña podemos decir que la atracción se encuentra alejada de un plano más transitado, tal vez en una zona de tolerancia donde con mayor facilidad se den espectáculos juiciosos, posiblemente por lo censurable del asunto que propone. El contenido de este espectáculo sólo va dirigido especialmente a quienes gusten de este tipo de presentaciones. Con esto surge otra aproximación hacia el significado del lugar, ya que en espacios concurridos como son la plaza o zócalo de cada ciudad, se reúnen y caminan todo tipo de personas de cualquier edad y status social, que pueden enterarse y conocer lo que el saltimbanqui ofrece con su atracción. No obstante, en las afueras, la asistencia es menor y mejor controlada hasta por sólo un individuo, en este caso, el maestro de ceremonias.

Dejar fuera a unos para que otros escogidos sean los que contemplen la actuación, pareciera la intención del actor. En este caso el público asistente se presenta como de un sólo género, el cual, se protege en el anonimato de la aceptación, de la complicidad: “¡Besos!', ordenaba el saltimbanqui. 'No. A ése no. Al caballero que arrojó la moneda.' La mujer no acertaba, y una media docena de individuos se dejaban besar” (140). Esta particularidad también la resalta Sara Poot: “el narrador alude a un público masculino, y sugiere también un público numeroso. Su referencia excluye a personajes femeninos y, así, coloca a la mujer del espectáculo como una presencia exclusiva” (*Un giro en espiral* 195). A esto hay que añadir que es factible que la mujer represente al género femenino en general.

Con la frase “en una plaza de las afueras” el narrador nos ofrece una dirección, una alternativa de localización donde se da el espectáculo: cualquier lugar de las afueras de cualquier ciudad. Además, el tiempo, la hora exacta cuando ocurren los acontecimientos, tampoco se otorga: en cualquier momento. En cualquier lugar, en cualquier momento y bajo cualquier circunstancia, se pueden presentar los acontecimientos narrados en el cuento. Para Juan José Arreola, el drama de la pareja no necesita una ubicación exacta pues nos topamos con ella en los sitios más habituales e inesperados: “el ritmo casi, de la vida normal” (“Una mujer amaestrada” 141), dice el relato.

Un elemento que otorga “formalidad” a la presentación de la mujer amaestrada es el círculo de tiza que el saltimbanqui dibuja para su presentación. Los tres actores se encuentran dentro de él: hombre, mujer y el supuesto enano que toca el tamboril. El símbolo del círculo significa protección, nada de afuera afecta a lo que se encuentra adentro; por ello, el saltimbanqui siente seguridad, incluso autoridad, pues: “una y otra vez hizo retroceder a los espectadores que rebasaban los límites de esa pista improvisada” (140). En el interior del círculo existe una realidad diferente que en el exterior. Dentro de esta figura geométrica, se vive y juzga según otros parámetros; pareciera que cualquier acción venida ajena al círculo, rompería el acuerdo entre los de adentro. El círculo protege la relación entre el hombre y la mujer de cualquier agente externo.

No siendo suficiente el grado de protección que ofrece el círculo, éste es resguardado “legalmente” por las autoridades a través de un papel expedido por las mismas. El saltimbanqui hace esta mención en tres ocasiones: “el hombre concedía la mayor importancia al círculo de tiza previamente trazado, según él, con permiso de las autoridades” (140), “el domador le tendió un papel mugriento con sellos oficiales, y el policía se fue malhumorado, encogiéndose de hombros” (140-41), “el acusado respondió

otra vez con argumentos de papel sucio, que el policía leyó de lejos con asco” (141-42). El maltrato y el autoritarismo del hombre hacia la mujer están avalados por las leyes. La justicia no puede ir más allá porque la misma ley impide equidad entre géneros. Ese “papel mugriento con sellos oficiales” y sucio, tiene escrita la historia de abusos a los que se ha sometido la mujer y da fe de los actos misóginos que se han perpetrado bajo la condescendencia de las mismas autoridades.

El guardia, en su papel de vigilante, señala y acusa al saltimbanqui y su espectáculo; sin embargo, poco o nada puede hacer, pues sus superiores han dado los permisos necesarios para que todo se haga bajo el amparo de la ley. El policía aparece en dos ocasiones. En la primera: “se acercó diciendo que aquello estaba prohibido” (140), en su papel de vigilante del orden; en la segunda, visiblemente molesto “¿una mujer amaestrada? Váyanse todos ustedes al circo” (141). No obstante, ocurre algo que hace dudar sobre las reales intenciones del policía, ya que éste es sobornado para que deje continuar el espectáculo, y no vuelve a aparecer en el resto del cuento: “el representante de la autoridad se fue para siempre, mediante la suscripción popular de un soborno” (142). La analogía es inminente, aquellos que se dedican a hacer cumplir las leyes son aliados del mismo problema.

Como acompañante de la pareja de actores se encuentra una pequeña figura que evoluciona junto con el desarrollo del cuento. Este personaje es presentado en cuatro descripciones y en cada una de ellas se va humanizando: “un pequeño monstruo de edad indefinida completaba el elenco. Golpeando su tamboril daba fondo musical a los actos de la mujer” (140), “ordenó al enano del tamboril que tocara un ritmo tropical”, “azuzado por su padre, el enano del tamboril dio rienda suelta a su instrumento”, y “hasta que el niño dejó de tocar” (142). Nos encontramos ante el producto de la relación grotesca de la pareja.

Es necesario hacer notar que en el principio de la narración, cuando el tono del cuento nos abruma con la arrogancia del domador y la mansedumbre de la mujer, el ámbito circense de su acto es coronado con la presencia del fenómeno de edad indefinida. Este ser monstruoso, como lo describe el narrador, es un personaje clásico en la compañía de los circos ambulantes, y está encargado de hacer las tareas menores: recoger dinero, tocar algún instrumento de fondo, encargado de la limpieza o cualquier otro tipo de labor. Conforme avanza la narración y aparecen aspectos humanizados en los personajes, la descripción de esta figura va tomando rasgos antropomorfos. De “pequeño monstruo” pasa a ser “enano”, luego “hijo”, para finalizar su metamorfosis en “niño”. No solamente el sentido del cuento y de la pareja evoluciona según se acerca el final, también su producto, en este caso, el hijo de ambos. Si al principio del cuento los personajes son cruentos y burdos: saltimbanqui polvoriento, mujer amaestrada, pequeño monstruo; al desarrollar las potencialidades ocultas de los mismos, comenzamos a comprender su tragedia, y de grotescos pasan a ser humanos: padre, madre e hijo.

Al descifrar la caracterización del personaje del tamboril, éste nos arroja dos representaciones más: el “pequeño monstruo” como heredero de la deshumanización de la mujer; y el hijo, aquel niño que, como humano, puede decidir por él mismo y romper la tradición. La cultura se hereda: el hijo aprende lo que observa en su entorno, sean buenos o malos hábitos y los absorbe para luego realizarlos por cuenta propia. El niño puede repetir los patrones que su mentor le genera; o bien, como ser intelectual, independiente y expuesto a la influencia externa, rechazarlos y convertirse en un nuevo hombre. El “pequeño monstruo” representa el fruto que puede madurar y conservar la herencia execrable y tiranizante hacia el género femenino; por otra parte, el niño emerge como hijo redentor del hombre y compañero de la mujer.

Un proceso similar acontece con el narrador. Él es quien aparece en primera instancia dentro del cuento, y lo hace como una figura neutral: “hoy me detuve a contemplar este curioso espectáculo” (140). Luego, pasa a un estado de identificación con el actor masculino: “guiado por un ciego impulso de solidaridad, desatendí a la mujer y puse mi atención en el hombre” (141). Por último, su atención se aloja irremediabilmente hacia la mujer: “entonces me di cuenta del error que yo estaba cometiendo. Puse mis ojos en ella” (142). El narrador se inclina hacia la postura del personaje masculino pues la cultura lo ha orillado a hacerlo. Un hombre imita a otro de su mismo género, existe una identificación natural a seguir e imitar actitudes y acciones; si pertenecen al mismo hábitat, con las mismas leyes, cultura y costumbres, es predecible que sienta empatía con su igual, en este caso, el saltimbanqui. El narrador entiende las acciones del actor, incluso comprende el sufrimiento que éste padece pues veía lo difícil que era llevar a cabo su trabajo. No obstante, pierde interés en éste, y se deja llevar por las acciones del personaje femenino.

Debido a esto, cambia la perspectiva del narrador: de un estado indiferente o neutral, pasa a la empatía e identificación, para después contemplar a la mujer, y finalmente, arrodillarse ante ella. La que era dominada pasa a dominar.

El ojo crítico del narrador lo ha llevado hasta este punto, su solidaridad con el género masculino termina cuando sus observaciones o raciocinio lo llevan a situarse en la mujer como persona, el narrador termina por regresarle la humanidad, una humanidad que siempre estuvo ahí, pero que se ocultaba tras el actor y su parafernalia. Al percatarse de la figura humana femenina, el narrador, ahora como hombre, mira en ella a su igual, rompiendo cualquier estereotipo impuesto o asimilado: “salté por encima de la línea de tiza” (142). Trasciende la barrera entre hombre y mujer y se ofrece a su igual. Por último,

él, ya entregado a la mujer en su enamoramiento, reconoce la posición de ella y la enaltece: “la mujer se superó a sí misma” para después invertir los papeles: “Como actitud final, nada me pareció más adecuado que caer bruscamente de rodillas” (142). El espectáculo termina cuando los roles de los personajes sufren un dramático cambio.

5. De la realidad al texto.

“Una mujer amaestrada”, como anécdota surge de la vivencia de Juan José Arreola: caminaba con mi hermano por el Paseo de la Reforma cuando vimos a un tipo que trataba de educar a un perro. Le dije a Antonio: “este desdichado debería amaestrar a una mujer y no a un perro.” El estímulo, como ves, me llevó a resultados que entonces no podía prever. (Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana* 382).

Lo que el autor advierte en su andar se mezcla con la idea que tiene de la relación hombre y mujer. Estos factores dan origen al proceso de recreación de una temática que se aloja en la narrativa de Juan José Arreola. La recreación que elabora a través de su literatura aparece estilizada, es decir que en su manejo del lenguaje hay una búsqueda por alcanzar la belleza; de esta manera, el autor construye su trabajo: recreación y belleza, forman la estructura del cuento arreoliano. Para que esta estructura esté bien cimentada necesita refuerzos para que conserve los acercamientos a las ideas ya ocultas por el relato: los símbolos que utiliza el autor desempeñan este trabajo.

Sara Poot también concuerda con esta fórmula arreoliana de creación literaria:

en su origen “una mujer amaestrada” se conforma con rasgos de la realidad. El escritor elige el material de su trabajo de la vida misma que, en este caso, proviene de una cultura callejera. La realidad sugiere una temática y el escritor, de acuerdo con su visión del mundo, elige un aspecto de la insinuación y lo textualiza. “Una mujer amaestrada”, como todo texto, es resultado de una mirada que recorta algunos aspectos de la realidad y los recrea y transforma mediante un proceso de trabajo con el lenguaje. Una vez que el escritor ha hecho su elección empieza a estructurar su texto, y a partir de ese momento ingresan en él elementos de diversa índole. (*Un giro en espiral*, 201-202).

A esto, hay que añadir que, ya con la obra terminada, el papel que debe desempeñar el lector de Juan José Arreola, es generar la refiguración de la obra a través de la explicación de los símbolos en el texto narrativo, para que, en la contextualización, pueda aproximarse a comprender las intenciones del autor: recrear su visión de la temática a través de su cuentística. De esta forma, las explicaciones y aproximaciones de los significados ayudarán a finalizar la obra de arte en el texto literario. El lector en la narrativa de Arreola es su último actor, pues participa activamente en la estructura de su cuento, es quien comete el acercamiento al mensaje que yace oculto tras los símbolos.

La visión se amalgama con la mimesis para ofrecernos el cuento terminado. Toca a la hermenéutica traer la aproximación a esa visión.

Es necesario aclarar que de este ejercicio interpretativo sólo obtendremos aproximaciones, pues ni siquiera el autor puede darnos fe de la idea primigenia que quiso plasmar. El mismo Arreola lo dice:

el gran artista comete aproximaciones: al ofrecernos el producto de su esfuerzo, más bien da a entender cuáles fueron sus propósitos. Atribuyo este afán a una nostalgia de creación que queda en el hombre por el hecho mismo de haber sido creado (Del Paso, *Memoria y olvido de Juan José Arreola* 196).

La relación entre el hombre y la mujer es uno de los elementos que caracterizan la producción cuentística arreoliana. Ya sea animalizando las conductas de sus personajes o narrando alguna cena incómoda entre los comensales: el conflicto, la desarmonía, ese arrebatado que florece en los protagonistas, integran un orden codependiente que establece la pareja. Sus acciones los llevan inexorablemente a encontrarse frente a frente, para volver a crear ese ser que junto con su amor los arrastrará a su fatal destino.

los hombres somos culpables de haber ejercido el dominio. Hemos fungido como los caciques, los tiranos, los reyezuelos del erotismo. Nos aterroriza soltar ese instrumento de sumisión que ha sido la conducta masculina. Uno de mis actos típicos ha sido la dictadura, el absolutismo, sin ceder, para que no venga trágicamente la revancha. Cuando me he portado mal, me ha ido mejor. Y cuando he sido dulce y tierno, me han hecho picadillo o me han abandonado horriblemente. Y yo preferiría el asesinato, que la mujer me suprimiera del mundo, pero que no me suprimiera de su alma y de su amor (Arreola, *Y ahora, la mujer...* 30-31).

VI. Categoría IV: Varia invención.

La categoría Varia invención, tiene sus orígenes en la hibridación literaria. Aquí, el autor asigna la mayor carga de juguetes literarios en la composición del texto, hace tambalear el concepto de narrativa pues la somete a su malicia creativa. Juega con los límites del relato y pone a prueba sus fronteras al mezclar diversos artilugios estilísticos, todo sea por utilizar el mejor canal posible para el arribo del mensaje: un diario, una carta, alegorías, metáforas, prosa, verso; el propósito es la innovación literaria.

Felipe Vázquez acuña el término de “Varia invención” como el género que Juan José Arreola eligió para su escritura, una construcción propia que no se rinde ante los convencionalismos de una estructura probada hasta el cansancio: “pues escribir de una receta literaria es lo más lejano al acto creativo” (*Rulfo y Arreola: desde los márgenes del texto* 66). Cierto, la escritura arreoliana escapa del tradicionalismo o prescriptivismo de la elaboración del cuento. La cuentística por fuerza se recrea a sí misma, cada autor tiene una visión diferente del espectro que presencia.

La cuentística es producto de parámetros cualitativos: el bagaje cotextual del escritor, la observación del autor como espectador del mundo, como actor en consecuencia de éste y de las interpretaciones que extrae de esta actividad y sus correspondientes interacciones; todo lo anterior acogido por el estro mimético del artista. El cuento de haber estado sujeto a modelos o métodos aprobados en concilio, no hubiese sufrido los cambios que ha atestiguado la historia.

Varia invención es entonces la propuesta artística de Juan José Arreola.⁸² Una propuesta que encuentra en la narrativa y sus diferentes usos, el cauce propicio para expresar su visión de ciertas temáticas que lo incumben como partícipe del mundo. Para Felipe Vázquez: “los textos arreolianos no son meros artificios de un prestidigitador erudito, son juguetes metafísicos. Arreola es un barroco iniciado en los misterios órficos” (65).

Al situarnos en la obra arreoliana, el panorama cuentístico se nos presenta como un caleidoscopio: forma y belleza literarias deslumbran e intrigan al espectador; el juego de luz y sombra nos atrapa y sumerge en un universo donde espacio y tiempo aparecen redactados como trama. Arreola expresa en su narrativa forma y vivencia (Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana* 363-64), es un escritor preocupado por expresar su visión del mundo a través de la búsqueda de la perfección en la poética de su narrativa y sus símbolos: “el acto de escribir consiste en violentar las palabras, ponerlas en predicamento para que expresen más de lo que expresan. Las palabras son inertes de por sí, y de pronto la pasión las anima, las levanta” (373). El autor crea el cuento como artesano del lenguaje.

Basta con tomar cualquiera de sus libros para encontrar la pericia narrativa del estilo arreoliano. “El cuervero” (“Varia invención” 140); “La migala” (74) y “El guardagujas” (77),⁸³ que nos ocupará dentro del presente capítulo; el libro *Bestiario*, la novela *La feria*, y *Palindroma*; son ejemplos de textos en los cuales, el lector puede consultar y encontrar que dentro de ellos Juan José Arreola otorga una selección de opciones para disfrutar la poética de su discurso.

⁸² Comparto la idea de Felipe Vázquez al nombrar la obra entera de Juan José Arreola como “Varia invención”; empero, para fines analíticos, es necesario seccionar la narrativa del escritor.

⁸³ Ambos cuentos en *Confabulario definitivo*.

Dentro de los límites que marca “Varia invención”, el mismo artista camina sobre sus márgenes, ya que dentro de la narrativa que propone Arreola se encuentran aquellos escritos que llegan a ser únicos dentro de la misma obra del autor, pero que sin duda también contribuyen a formar su idea del texto; un ejemplo de lo anterior y que aparece en *Variaciones sintácticas* es el relato “Astronomía”: “un aerolito gigantesco se acerca a la tierra con velocidad de mil kilómetros por segundo. ¿Es usted un hombre de ciencia? Conteste rápidamente sí o no, para saber lo que anda haciendo en la zona del impacto (“Palindroma” 65)”. El narrador en primera persona y la ironía son características arreolianas por excelencia.

Así también, en la narrativa de Juan José Arreola existe la posible secuela de narraciones. No son precisamente una continuación como primera y segunda parte, sino que más bien pareciera otro día en la actividad del personaje, o un camino alternativo que tomó el protagonista y que lo llevó a otro lugar, en vez del final establecido en la primera actuación. “Para entrar al jardín” (*Palindroma* 40) y “Receta casera” (“Variaciones sintácticas” 61), son un buen ejemplo de estas secuelas narrativas. El primero, “Para entrar al jardín”, es un genuino cuento culinario donde el ingrediente principal es el cuerpo asesinado de la amada; la receta secreta, la manera perfecta de enterrarla.

Con el segundo relato, “Receta casera” el narrador pareciera ser el mismo, incluso las instrucciones para elaborar el platillo siguen un procedimiento similar. Lo que cambia es la cantidad de mujeres que necesita la receta. En el primero se refiere solamente a una, y en el segundo a cualquier número: “en el momento supremo, apriétele el pescuezo con las dos manos y toda la energía restante. Para facilitar la operación se recomienda embestir de frente sobre la nuca para que no pueda oírse un monosílabo” (*Palindroma* 40); “como todas son unas narcisas, se inclinarán irresistiblemente hacia el abismo doméstico. Usted

puede entonces ahogarlas a placer o salpimentarlas al gusto.” (“Variaciones sintácticas” 61). Las anécdotas arreolianas se mezclan al gusto del autor, dando nacimiento a la secuencia en sus tramas.

Otro ejemplo de estas secuelas aparece dentro de “Prosodia”, aquí encontramos la narración “Infierno V”, donde el protagonista refiere un encuentro que tiene con cierto personaje latino, el cual lo invita a bajar al inframundo. No obstante, el sorprendido protagonista rechaza la oferta, pues, “invadido por el terror” (88), prefiere quedarse en su cuarto: “allí donde una voz que habla y llora al mismo tiempo, me repite que no hay mayor dolor que acordarse del tiempo feliz en la miseria” (88).⁸⁴

“Infierno V” recuerda otro cuento aparecido diez años atrás dentro de *Confabulario*, “La migala”. Los personajes principales de estas dos narraciones se asemejan mucho en su comportamiento. Tanto en “La migala” como en “Infierno V”, los primeros parecieran ser los artífices de la continuidad del protagonista que se niega a viajar al fondo del abismo. Para explicar esta peculiaridad que nos presenta el autor se analizarán a grandes rasgos los cuentos presentados.

“La migala” cuenta la historia de un hombre que va a una feria y encuentra a un saltimbanqui que posee al arácnido en cuestión. El hombre lo compra y lo lleva a su departamento.⁸⁵ El motivo que lo empujó a adquirir al arácnido es el siguiente: “dentro de aquella caja iba el infierno personal que instalaría en mi casa para destruir, para anular al otro, el descomunal infierno de los hombres” (*Confabulario definitivo* 75). El protagonista

⁸⁴ “Infierno V” es una analogía que el autor hace con respecto a *La Divina Comedia* de Dante Alighieri. Paolo Costa recoge las palabras de Dante donde explica el por qué llama *Comedia* a su obra: “llamo a mi obra *Comedia*, porque está escrita en estilo humilde, y porque he empleado en ella el lenguaje vulgar, en que se comunican sus ideas”, a esto Costa añade: “los admiradores de Dante dieron a su obra el epíteto de *Divina*. Dante, viaja al infierno en compañía de Virgilio. Es válido suponer que es el último quien se aparece a este “Dante arreoliano”, y ofrece realizar el viaje.

⁸⁵ Con el manejo de personajes que utiliza Arreola, y para unirnos en el universo arreoliano, podríamos decir que es el mismo saltimbanqui de “Una mujer amaestrada”.

da un indicio de que su finalidad es suicidarse y poner alto a su sufrimiento. La razón fundamental radica en el posible abandono de su amada Beatriz, la cual se supone acompaña al actor principal a la exhibición de la migala. El desenlace de la historia es inquietante: “acorralado por el pequeño monstruo, recuerdo que en otro tiempo yo soñaba en Beatriz y en su compañía imposible” (76). Pareciera que el personaje masculino nunca estuvo en forma física con Beatriz, incluso, dentro de la misma trama se pone en duda la existencia de la propia migala: “hay días en que pienso que la migala ha desaparecido, que se ha extraviado o que ha muerto” (76). El tormento es una maquinación buscada por el mismo personaje, el cual desea entregarse a ese infierno, personal o no. Lo que pretende es tormento.

Si suponemos un seguimiento a la historia del personaje, es probable que dentro de su terrible acontecer diario, se haya desarrollado lo que aparece en “Infierno V”. Aquí, el personaje principal también masculino, cuenta lo que pasó en su recámara: “en las altas horas de la noche, desperté de pronto a la orilla de un abismo anormal. Al borde de mi cama, una falla geológica cortada en piedra sombría se desplomó en semicírculos” (“Prosodia” 88). El protagonista prosigue con su descripción: “un personaje irrisorio y coronado de laurel me tendió la mano invitándome a bajar” (88). Si inferimos que este personaje galardonado en laurel es alguien de rango importante, no es de extrañarse que este guía, sea el mismo Virgilio. El actor principal se niega a bajar, enciende la luz y termina su revelación.

En el primer cuento “La migala”, las aproximaciones hacia los actores nos recuerdan a los utilizados por Dante Alighieri en *La Divina Comedia*. El papel del mismo Dante está emulado por el personaje principal, el cual tiene a su amante de nombre Beatriz; podemos hacer el acercamiento y entender que la atmósfera creada por el personaje

masculino dentro de su casa es el infierno mismo: los elementos como el terror y el castigo se encuentran presentes.

La penitencia, el sufrimiento y la sensación escalofriante son arquetipos dantescos que afectan en cuerpo y alma al protagonista de “La migala”. Este relato juega con la estabilidad mental de su actor, lo lleva a divagar y extraviarse en el castigo auto-infligido, como si se tratase de los criminales que moran en alguno de los círculos que el poeta florentino describe. “La migala” termina abruptamente, no sabemos qué pasa con el penitente en cuestión, es posible que todo haya sido un ardid creado por el mismo hombre en la lucha por sobrevivir a las trampas de su propia mente inestable.

Diez años después de la publicación de “La migala”, nos encontramos con lo que pudiera ser un anexo a la aventura. En “Infierno V” surge de nueva cuenta la voz del actor masculino describiendo las mismas horas inagotables de la noche. Sin embargo, muestra que el tiempo ha transcurrido, pues no solamente se encuentra acompañado de su terror nocturno: el infierno lo ha alcanzado a las orillas de su cama. Aparte el último personaje que falta por aparecer en la comedia arreoliana hace su aparición, éste ofrece al mortal bajar junto con él al inframundo, el ser coronado en laureles recuerda al poeta romano Virgilio, el acto está completo.

El lapso transcurrido entre “La migala” e “Infierno V”, parece ocurrir en días posteriores al final del primer relato, pues “Infierno V” se presenta como el resultado inevitable del enjuiciamiento que el protagonista se impone a sí mismo, ya que desde el inicio de la historia, éste se encuentra a tan sólo unos pasos de caer a las profundas tinieblas. De esta manera, encontramos elementos que pueden ser expuestos como un viable seguimiento del personaje de “La migala”, en cuyo final se lee: “entonces, estremecido en mi soledad, acorralado por el pequeño monstruo, recuerdo que en otro tiempo yo soñaba en

Beatriz y en su compañía imposible” (*Confabulario definitivo* 76). Mientras que “Infierno V”, comienza así: “en las altas horas de la noche, desperté de pronto a la orilla de un abismo anormal” (“Prosodia” 88).

El suplicio del protagonista no tiene un fin inmediato, pues lejos de terminar, sugiere mayor tortura. En las últimas líneas se lee: “preferí encender la luz y me dejé caer otra vez en la profunda monotonía de los tercetos, allí donde una voz que habla y llora al mismo tiempo, me repite que no hay mayor dolor que acordarse del tiempo feliz en la miseria” (88). Ambos personajes aluden a la soledad y al sufrimiento que conlleva estar inmerso en este estado; aquella voz que escucha el protagonista de “InfiernoV”, puede ser la voz de Beatriz que acude a atormentar el frágil temple del desdichado. Aparte de esto, la analogía se estrecha con lo siguiente

la *Comedia* de Dante, está compuesta en tercetos, aunado a esto, “los tercetos” pueden referirse también a las triadas formadas dentro de la obra: la trinidad, padre, hijo y espíritu santo; tres personajes principales, Dante cuya figura simboliza a la humanidad, Beatriz a la esperanza y fe, y Virgilio a la razón. A su vez, la estrofa está compuesta por tres versos, y cada una de las cánticas cuenta con treinta y tres cantos. Se usa un tipo de rima original, la “*terza rima*” (En: Costa, *La Divina Comedia* 7-8).

Las secuelas arreolianas no solamente se entrelazan, también causan aproximaciones con la *Comedia* de Dante Alighieri. Debido a ésto, si apelamos al universo arreoliano, lo acontecido en el cuento de “La migala” tuvo su seguimiento en “Infierno V”, la pena y el martirio del protagonista continuó manifestándose en las noches subsecuentes; o incluso, llegó a un final alternativo que cerró la travesía del arácnido y de su víctima.

A grandes rasgos, se expone que dentro de la varia invención que maneja Juan José Arreola, se da cabida a continuaciones alternas en sus relatos.

Sara Poot, ha demostrado igualmente que el autor toma ciertos momentos de la trama de un cuento y los anexa en otros:

en “Homenaje a Otto Weininger” de 1960 que forma parte de *Cantos de mal dolor*, un perro aparece como narrador en primera persona: “al rayo de sol, la sarna es insoportable. Me quedaré aquí en la sombra, al pie de este muro que amenaza derrumbarse” (*Bestiario* 61). Éste es el mismo perro, sarnoso y ciego, que aparece en 1963 en *La feria*: “le tenían cierto cariño porque estaba ciego y no se movía de su lugar, esperando la muerte al pie de la barda, donde había hecho un socavón, rascándose la sarna...” (*La feria* 90). Si en el primer texto el perro asume la narración: “y me quedo siempre aquí, roñoso. Con mi lomo de lija. Al pie de este muro, cuya frescura socavo lentamente. Rascándome, rascándome” (*Bestiario* 61), en *La feria* un personaje anónimo se refiere a él al comentar que ha sido la única víctima del terremoto. Hemos podido ver, a grandes rasgos, cómo la obra se nutre a sí misma eligiendo sus propios elementos para imitarlos, recrearlos e, incluso, parodiarlos. La obra vuelve a sus orígenes, los asume y los transforma (*Un giro en espiral* 51-52).

Por último es válido agregar que dentro del universo arreoliano, algunos de sus personajes buscan sin remedio la exoneración; de no efectuarse en un primer plano, saltan de relato en relato para lograr el perdón de su creador.

A. “El guardagujas”

Dentro de la narrativa de Juan José Arreola “El guardagujas” se muestra como su piedra angular. Este relato es punto de encuentro, no únicamente en la invención del artista, sino dentro de la historia de la cuentística mexicana. La genialidad y el virtuosismo del escritor se proyectan y emanan a partir de este texto. Por ello, “El guardagujas” es la obra cumbre de la varia invención. En sus renglones se concibe la forma narrativa en su máximo ejercicio. Línea tras línea, el lector es conducido por estaciones metafóricas y vías de interpretación tan polisémicas, como el misterioso anciano de la lámpara o el desorientado turista ansioso por emprender su viaje.

Nos encontramos ante “el cuento” que ha asombrado a generaciones de críticos y lectores; imponente y suntuoso, “El guardagujas” es el prototipo de la interpretación, el símbolo que se manifiesta a través de la narrativa de Juan José Arreola.

Seymour Menton, elabora una opinión donde concibe otra característica relevante dentro de esta narración: “en 'El guardagujas', el papel de la filosofía es más importante y el realismo mágico es más mágico que en 'La lluvia'. Arreola presenta, en este cuento relativamente largo para él, su interpretación del mundo de mediados del siglo XX” (*El cuento hispanoamericano*, 408).⁸⁶ En estas líneas que Seymour Menton expresa en su comentario sobre el texto en cuestión, señala los puntos que son de vital importancia para esta investigación: la filosofía dentro del cuento, tomada para este análisis como la visión y la percepción que Arreola tiene sobre determinados rubros; asimismo, hace énfasis en el

⁸⁶ Seymour Menton es otro gran estudioso de la obra arreoliana, como Sara Poot y Felipe Vázquez. Aparte, conoció muy de cerca a Juan José Arreola, su amistad llevo al escritor a hacerle una pequeña dedicatoria en su compendio *Prosodia*.

“realismo mágico” que, trasladando el término, lo podemos tomar como los símbolos y metáforas que se alojan dentro del cuento y que esperan ser interpretados. Por último, coincido con la idea de Menton de que la interpretación del mundo del narrador se encuentra alojada en su cuentística.

En “El guardagujas”, Juan José Arreola deja fluir con libertad y con rigor narrativo su propia idea del relato. Dentro del cuento, la trama se plasma en un escenario baldío, lugar que sugiere un espacio abierto e indeterminado. Esto permite que la refiguración de su obra se logre a través del oficio interpretativo del lector, por supuesto, sin dejar de advertir la intención comunicativa del texto, la cual el autor en su papel de creador, nos ofrece. Jorge Luis Borges, a propósito de Arreola, menciona lo siguiente: “creo descreer del libre albedrío, pero, si me obligaran a cifrar a Juan José Arreola en una sola palabra que no fuera su propio nombre (y nada nos impone ese requisito), esa palabra, estoy seguro, sería libertad. Libertad de una ilimitada imaginación, regida por una lúcida inteligencia” (*Obra crítica II*, 15).

La libertad y la inteligencia del escritor hacen gala en su historia, se extienden como tierra fértil donde el germen narrativo florece en diálogos e imágenes para placer suyo, pero sobre todo, del lector. En “El guardagujas”, Arreola discurre y aborda entre metáforas sus aproximaciones e ideas: la unión ejemplar de pensamiento y literatura; así, el cuento vive entre los márgenes del símbolo y la elocuencia del narrador.

Es necesario aclarar que aunque haya esta doble comunión entre pensamiento-creación y texto-refiguración, al someterlas al ejercicio hermenéutico solamente encontraremos acercamientos a las intenciones del autor. El mismo Arreola lo menciona: “el gran artista comete aproximaciones: al ofrecernos el producto de su esfuerzo, más bien da a entender cuáles fueron sus propósitos. Atribuyo este afán a una nostalgia de creación que

queda en el hombre por el hecho mismo de haber sido creado”. (Del Paso, *Memoria y olvido de Juan José Arreola*, 196-97)

De esta manera, los resultados obtenidos tras el ejercicio hermenéutico elaborarán explicaciones acordes a la complejidad que contiene “El guardagujas”. El autor aplica a su contexto un ejercicio mimético para construir la narración literaria; al practicar el ejercicio interpretativo del texto, podemos lograr las aproximaciones necesarias para comprender los significados que enmascara, y con esto, entender mejor la significación del cuento.

El análisis del cuento se enfocará en los siguientes elementos que aparecen dentro de la narración: a) el tren y el forastero, b) el país, la empresa y sus habitantes, y c) la figura del guardagujas; este último, se tratará a lo largo del análisis, pues es a través de su mirada por donde se nos revela tanto a los mencionados en los incisos anteriores como al propio personaje.

1. El tren y el forastero.

Al seguir el orden establecido, es menester adentrarnos en la representatividad del tren y del propio forastero; no obstante, es primordial presentar el cuento desde su inicio, pues justo ahí es donde se presentan ciertos indicios que nos ayudarán a construir nuestra interpretación de las figuras anteriormente enunciadas.

La historia da comienzo con la aparición del viajero de la siguiente forma: “el forastero llegó sin aliento a la estación desierta” (“El guardagujas”, *Confabulario definitivo* 77). La estancia del personaje es sólo de paso, pues su intención es llegar a T.; sin embargo, un tanto sorprendido, no encuentra señales del transporte. Aquí es donde el guardagujas hace

su aparición y explica al viajero las peculiaridades de este país que es “famoso por sus ferrocarriles” (78). El extraño personaje entabla conversación con el viajero y le menciona sobre la impuntualidad de los trenes en arribar a la estación, y le hace saber que, en dado caso que lleguen a tiempo, es poco probable que se dirijan a cualquier destino en específico: “hasta ahora no ha sido posible organizarlos debidamente” (78). El guardagujas continúa brindando información al forastero, y añade que poseen toda una planeación y logística muy acorde en cuanto a itinerarios, expedición de boletos y destinos, pero que es muy complicado que el tren lo lleve con exactitud a ese lugar: “falta solamente que los convoyes cumplan las indicaciones contenidas en las guías y que pasen efectivamente por las estaciones” (78). Aparte, el viejecillo añade: “como usted puede darse cuenta, los rieles existen, aunque un poco averiados” (78).

Es de suponerse que hasta el momento de su llegada a este país, el forastero, no había sufrido problema alguno en cuanto a su trayecto. Empero, llega a un punto crucial en su recorrido donde hace alto y se percata de que, aunque haya ideado perfectamente sus siguientes pasos, el medio no le garantizará su arribo final. Adquirió su boleto, calculó sus planes, su destino, hora, fecha y lugar; pero su devenir, las circunstancias, lo futuro no está cumpliendo con sus expectativas anteriormente trazadas. Hay una probabilidad alta de que su salida inmediata dilate más de lo esperado: “alquile usted un cuarto inmediatamente, si es que lo hay. En caso de que pueda conseguirlo, contrátelo por mes, le resultará más barato” (77). Aunque el forastero conjeturó su empresa con precisión rigorista, el destino lleva la delantera.

Aunque el personaje elabore guías e itinerarios, horarios y proyectos, la logística que pudo haber diseñado no garantiza que estará a salvo de ningún problema. A pesar de que las herramientas con las que trabajó y manufacturó su sistema siguen estando a su servicio y

control, el acontecer le ha ganado el paso. Incluso habrá aquellos que gasten fortunas en elaborar proyectos a futuro en la construcción de vías alternas:

el próximo tramo de los ferrocarriles nacionales va a ser construido con el dinero de una sola persona que acaba de gastar un inmenso capital en pasajes de ida y vuelta para un trayecto ferroviario cuyos planos, que incluyen extensos túneles y puentes, ni siquiera han sido aprobados por los ingenieros de la empresa.

Con ello, el guardagujas vaticina que: “al subir a un tren, nadie espera ser conducido al sitio que desea” (79). El advenimiento es superior a toda logística.

La participación del viajero se da prácticamente con base en cuestionamientos a lo largo de la narración. Sus otras intervenciones se dan en oraciones afirmativas, casi demandantes: “¿usted perdone, ha salido ya el tren?”; “Necesito salir inmediatamente. Debo hallarme en T. mañana mismo”; “Pero yo no quiero alojarme, sino salir en el tren” (77).

Esta postura se va modificando según se adentra en los informes otorgados por el viejecillo. Si anteriormente mostraba carácter y determinación, conforme avanza la historia, sufre un cambio paulatino y su firmeza comienza a quebrantarse: “es que yo tengo un boleto en regla para ir a T. Lógicamente, debo ser conducido a ese lugar, ¿no es así?”. “Yo creí que para ir a T. me bastaba un boleto. Mírelo usted”; “Pero el tren que pasa por T., ¿ya se encuentra en servicio?” (78-79). Mientras aguarda en la estación, el espíritu estable del forastero empieza a ceder. Las dudas comienzan a apoderarse de su pensamiento; la espera, el no saber, delimitan su creciente incertidumbre. Algo imposible de planear mediante trazos rígidos es el futuro. El mañana se nos muestra como añoranza ideal, no lo controlamos. Se forma progresivamente.

El miedo abraza al protagonista, pues empieza a sentir cómo su esperado viaje se distorsiona en un panorama nebuloso ante la aglomeración de hazañas reveladas por el anciano: “¡Dios mío, yo no estoy hecho para tales aventuras!; “¡Pero yo debo llegar a T. mañana mismo!”.

Los argumentos del anciano apelan a la volubilidad del forastero. Poco a poco sus respuestas asumen un quebranto en lo que era entereza: “pero una vez en el tren, ¿está uno cubierto de nuevas contingencias?”; “¿podría yo hacer alguna cosa para facilitar ese resultado?”. El forastero ya no se encuentra en su estado inicial donde no aceptaba proposición ulterior a la suya; ahora, al ver que su futuro no está ya más en sus manos, una nueva alternativa procede a florecer:

– ¿Es el tren?– preguntó el forastero.

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

– ¡Tiene usted suerte! Mañana llegará a su famosa estación. ¿Cómo dice usted que se llama?

– ¡X!– Contestó el viajero. (84).

De este modo, la contingencia de la vida usurpa la decisión anteriormente escogida por el forastero. Existe una posibilidad de que el destino del viajero fuese otro de que su paradero final sea desconocido, y no T., como él lo había previsto.

Si ponemos en relieve la actitud asumida por el forastero durante la trama, ésta transita por cinco fases que van escoltadas por el diálogo del guardaguasas: primero, la decisión fulminante de llegar a T.; después, la duda o inseguridad en el lenguaje del viajero; acto seguido, pasa por el miedo, pues su franca decisión se está perdiendo por la

incertidumbre; llega a la etapa donde el ferroviario lo persuade, ya que el viejecillo logra inquietar al viajero de que tal vez no sea posible lograr su objetivo inicial; por último, la modificación determinante, el cambio de pensamiento: lanzarse a la aventura.

El personaje del “forastero” nos brinda dos acepciones todavía por desarrollar.

En primer lugar tenemos que es una persona ajena al lugar, un extranjero, es decir, un extraño. Como persona oriunda de otro paraje, no conoce los modos, usanzas, o el propio lenguaje de la región donde se encuentra. El choque del viajero no solamente es de horarios, sino ideológico, lingüístico, costumbrista, social y cultural. No puede adaptarse al medio, no entiende el *modus operandi* del país, se encuentra abandonado en tierra baldía: un extraño en tierra extraña. Con esto, el resultado del encuentro vivencial es comprensible hasta para los ojos del propio guardagujas pues atendiendo a la desubicación de su interlocutor, le dice: “le daré unos informes” (78). Aún con ello, al visitante le es incomprendible la actividad cotidiana de la población donde se encuentra: al forastero, se le puede percibir como negación al cambio.

Al seguir este tenor, en segundo lugar, la imagen del forastero podemos interpretarla como la visión unívoca que se tiene ante la vida. Esta univocidad es una manera radicalmente objetiva y única de ver la existencia como un proyecto que podemos trazar y delimitar según nuestra visión de la realidad. Es un cálculo sistemático que se dibuja sin tomar en cuenta que lo futuro no necesariamente responde a lo que planeemos, si no que es posible que se manifiesten otros avatares que no podemos controlar y que a final de cuentas serán los que imperen en nuestras ahora débiles decisiones.

El personaje del forastero analógicamente simboliza el control que se cree tener ante lo fortuito y lo imprevisible. En él impera el razonamiento; debido a esto, puede planear fríamente lo que hará ajustando debidamente los términos de su vida. De manera tal que

“nulifica” contratiempos y equivocaciones: no hay margen de error, la razón teórica y aplicada neutraliza cualquier eventualidad.

Asimismo, la figura del extranjero también se encuentra rodeada de magia arreoliana. Aunque su deseo de llegar a T., su paradero, se encuentra ahora como un lugar nebuloso; éste tampoco sabe qué lo espera al culminar su sendero: “pero yo no conozco en T. a ninguna persona” (82). El futuro que tanto ha planeado no tiene ya un fin en particular. La urgencia que lo turba, la prontitud de alcanzar su objetivo para llegar a T., es de la misma magnitud que su ignorancia, su imposibilidad de saber lo que va a realizar estando allá.

A colación de esta controversia, Mauricio Beuchot tiene una opinión particular sobre la situación univocista del pensamiento que posee el forastero: “la univocidad construye falsedad, pues es más fácil que un enunciado universal sea falso a que lo sea uno particular” (*Tratado de hermenéutica analógica* 42). Para Beuchot, el univocismo y su validez universal rígida, a fin de cuentas cae en la equivocidad, pues la única verdad tiene como sustento la subjetividad del individuo.

Si el forastero simboliza la univocidad, su contraparte, el guardagujas, puede representar la equivocidad en los rieles de la vida. Para él, no existe una planificación, pues carece de sentido creer que se puede prever la contingencia; es mejor aventurarse y en el camino averiguar qué es lo que puede pasar en cualesquiera de las estaciones del existir.

Tenemos como resultado un choque de realidades, una lógica visiblemente objetiva, la cual debe resultar correcta dependiendo del silogismo utilizado; la otra, con múltiples realidades que pueden o no ocurrir, según sea el camino que se nos haya manifestado.

Con respecto a este choque de realidades, Didier T. Jean, enuncia lo siguiente:

sólo a través del proceso de este diálogo entre los personajes, tan misterioso y ambiguo, es que el lector ha de entender que esta falta de comunicación inicial se debe al encuentro entre dos sistemas distintos de expectativas: uno con expectativas lógicas y el otro que lo contradice. El forastero, víctima de este encuentro, sufre las angustias de la incomprensión y la falta de comunicación que el choque de los dos sistemas produce. Su perspectiva es la del que, encerrado dentro de un sistema de hábitos mentales, censura y rechaza otras posibilidades de organización calificándolas de locura, estupidez o pesadilla. (“Transformación y literatura fantástica: ‘El guardagujas’ de Arreola” 162-63).

El forastero, desapueba tajantemente otro u otros caminos por donde puede transitar “libremente”, pues pertenece a un ámbito más positivista donde únicamente existe una interpretación verdadera: la propia.⁸⁷ Esta situación de control absoluto, somete al personaje a un estrés constante, prueba de ello, es la condición con la que se presenta al inicio del cuento: “el forastero llegó sin aliento a la estación desierta” (77). Si el viajero ha seguido hasta entonces su vida como una ruta preestablecida sin margen de error, esto lo sitúa en un estado de agotamiento mental y físico tal y como aparece descrito al comienzo de la narración.

Otro punto que refuerza esta aproximación es el siguiente: “su gran valija, que nadie quiso cargar, le había fatigado en extremo” (77). La “gran valija” asemeja al gran peso que lleva cargando el personaje desde que eligió salir tiempo atrás; sin embargo, no hay mención de que este peso sea físico: ropa, objetos personales. A lo largo de la historia,

⁸⁷ La hermenéutica univocista, también es llamada positivista por Mauricio Beuchot, véase *Tratado de hermenéutica analógica* 40-42.

jamás sale a colación cuánto tiempo permanecerá el viajero en su arribo a T., y cuál será su paso inmediato.

El peso, en cambio, pudiera ser de carácter metafísico: propósitos, ideas, tensiones, proyectos: el pasado, presente y futuro que agobian al viajero. Sus planes y proyectos, su existencia basada en la rigidez, el control como estrategia absoluta, son pesares que lleva arrastrando junto con él y que “carga” pesadamente a donde quiera que vaya, de ahí que “nadie” quiere o desea ayudarlo con todo su arsenal de pesadumbre. Quizá debido a eso, viaja solo.

Observa la vía, “miró los rieles que se perdían en el horizonte” (77). El forastero, avanzó lo que más pudo en su trayecto univocista por la vida, pero no puede ver más adelante, logró su límite, ha encontrado el punto final. Su destino de ahora en adelante será entregado a la expectativa, a la aventura, por ello, al final del cuento, en el cambio de rumbo, no se encuentra más el equipaje, tampoco hay mención de éste. Se ha liberado de la pesada carga que significaba su valija.

Este cambio de pensamiento llega con la inminente influencia del guardagujas y las ejemplificaciones que va mostrando al turista; poco a poco, el univocismo planteado por el viajero comienza a perder fuerza, hasta que la visión estructurada de su “sistema” muda de paradigma: “-¡X!- contestó el viajero” (84).

Ahora, con respecto a los lugares enunciados dentro de la trama “T.”, “F” y “X”, podemos elaborar interpretaciones que nos pueden explicar en proporción el significado de estas iniciales.

En primer lugar aparece el lugar llamado T. Esta letra, a lo largo de la narración, no se define como país o ciudad. T. queda entonces dentro del marco interpretativo. Una aproximación válida es que se trata de una sigla, pues se marca con un punto, como las

abreviaciones deben presentarse. Si partimos de la idea que T. es una palabra abreviada y, sometiéndola a las referencias surgidas de la obra, tenemos una probabilidad de que T. signifique “Tiempo”. El lugar imaginario del forastero donde debe llegar a tiempo “mañana mismo” (77); así él lo calculó, sus planes, sus intereses, su propia vida la estructuró con base en una rutina, un horario, el proyecto de la vida como resultado de una perspectiva unívoca, sin margen de alteraciones, en tiempo determinado: “–Es que yo tengo un boleto en regla para ir a T. Lógicamente, debo ser conducido a ese lugar–” (78). El “Tiempo” es de gran importancia para el forastero, su existencia se encuentra regida por él; no tomarlo en cuenta para el desarrollo satisfactorio de ésta, sería demencial: “– ¿está usted loco? Yo debo llegar a T. mañana mismo”.

Si el viajero construye su devenir con respecto a pasos concebidos previamente, y su confianza la basa en dichos resultados, llegará un momento donde este “sistema” no logre solucionar los problemas imprevistos que la vida o el destino tienen ya “preescritos”: “– Yo creí que para ir a T. me bastaba un boleto. Mírelo usted” (79). No controlamos el tiempo, tampoco existe como un parámetro medible en cuanto acciones humanas; por más que se aplique una estrategia para someterlo y guardarlo bajo control, no basta para tenerlo comprado.

Esto, en parte se debe a lo fortuito que nos espera en el trayecto de la vida. Y es precisamente esto lo que depara al viajero, el guardagujas lo explica de la siguiente manera: “la aldea F. surgió a causa de uno de esos accidentes. El tren fue a dar en un terreno impracticable” (80). El tren de la vida no para su marcha y en uno de esos viajes por accidente, por azar, se establece en otro paraje. F. puede significar lo fortuito, no era la intención o el destino final, sin embargo, lo casual, lo súbito, que se hace presente modifica

los planes de los involucrados. También se puede decir que la humanidad, se erige ante la calamidad, ante lo imprevisto y sigue construyendo su sendero.

Cuando el guardagujas siembra su semilla de circunstancias y consecuencias dentro del forastero, éste último comienza a transformar su visión única en otra más acorde con su interlocutor. De manera paulatina, se gesta una metamorfosis ideológica. El tren se acerca:

Cuando estuvo a cierta distancia, se volvió para gritar:

- ¡Tiene usted suerte! Mañana llegará a su famosa estación. ¿Cómo dice usted que se llama?
- ¡X!– contestó el viajero. (84)

El lugar X, se menciona una sola vez dentro del cuento y es para manifestar el final de la metamorfosis sufrida por el forastero.⁸⁸ X aparece sin punto, no es abreviatura como los casos anteriores, aparece como sustantivo completo, como nombre: X, analógicamente significa la incógnita. X sugiere cualquier lugar que toma la equivocidad del trayecto; no es un valor en sí, pero a la vez, señala un espacio o espacios desconocidos.

Puesto que no se sabe si el futuro se puede planear, el viajero, completamente persuadido, cambia drásticamente de opinión: de lo unívoco pasa a lo equívoco, abraza y se contempla en la aventura que con anterioridad rechazó con espanto, ahora está preparado.

Como corolario, lo dicho por Mauricio Beuchot, tiene eco en esta explicación: el univocismo abraza al equivocismo, los extremos se juntan.

T. y X, se muestran como objetivos del forastero, y F. como un sustantivo que puede llevarlo a alcanzar su estancia final. La primera es la que cree tener como fin, pues su

⁸⁸ Conuerdo con Didier T. Jean, en que “X” se refiere al lugar a donde tiene escogido llegar el forastero, no el nombre propio del viajero como lo menciona Carmen de Mora. Ya sea una u otra interpretación, la analogía de ambas se juntan, pues nos referimos a la improbabilidad o a la idea nueva que surge del viajero tras la discusión con el guardagujas.

planificación le hizo ver que podía lograrla; empero, F. sería el vehículo que puede acompañarlo hasta su trayecto final. Del otro lado se encuentra con su nueva orientación X, que no representa un lugar en específico, sino el compendio de lugares a los que puede dirigirse. Por lo tanto, se puede percibir que, en realidad, cualquiera de los objetivos del viajero son prácticamente imposibles de realizarse. El primero, porque el destino se interpuso en su trayecto y solamente existió como un proyecto irrealizable; el segundo, X, porque el abanico de sitios se abre y puede llegar a cualquier paraje que el propio destino le tenga establecido.

Con la decisión tomada, de inmediato arriba el tren de las consecuencias. Al asentar el cambio y reconocer que no puede disponer de las cosas mediante estrategias predeterminadas, nace la vía a su destino. El forastero viajará en tren, o como dice Seymour Menton: “el viaje a bordo del tren de la vida sin preocuparse de la ruta que lleva” (*El cuento hispanoamericano* 408).⁸⁹ El forastero ahora es otro, ha abandonado su perspectiva cerrada al cambio y, con ello, la rutina exacta y cronométrica. Su nuevo enfoque se aloja en una nueva postura abierta y expectante.

“El tren de la vida” se presenta en el momento de desengaño del forastero, en el instante que se hace este cambio, su vida comienza a abrirse paso, las consecuencias que estaban esperando ahora son una realidad. El viaje del forastero a su verdadero destino principia.

⁸⁹ Didier T. Jean dice que: “tal vez podría especificarse un poco más, algo así como el tren de la vida activa, de los que persiguen un fin en la vida” (“Transformación y literatura fantástica: el guardagujas de Arreola”, 165); sin embargo, aquí se tomará de forma simplista sin considerar posibilidades extremas como algún vagabundo, un ermitaño o alguien con deficiencia mental.

Según la R.A.E., el guardagujas es un: “empleado que tiene a su cargo el manejo de las agujas en los cambios de vía de los ferrocarriles, para que cada tren marche por la vía que le corresponde”. Así mismo, Didier T. Jean, dice:

aquí ya no importa un nombre realista o geográfico, pues estamos tratando en realidad con entidades semánticas y las expectativas que producen: viajero, guardagujas, ferrocarriles, trenes, son entidades semánticas cuya esencia es lo que va a entrar en juego en este cuento. Un viajero debe viajar, pero esta expectativa se ve contrariada por el consejo del viejecillo (“Transformación y literatura fantástica” 161).⁹⁰

Al apegarnos a lo referido en ambas citas, podemos explicar una de las acepciones que guarda la figura del viejecillo que da nombre al cuento. El guardagujas tiene como oficio hacer los cambios de las vías de los personajes, su trabajo es persuadirlos y entregarlos al destino que los espera, no a lo que ellos aguardaban. Su propósito es mostrar que los hombres no pueden llevar la delantera a la vida, puesto que es la vida misma la que se muestra imbatible.

Para cada persona corresponde una vía y el guardagujas es quien la otorga. En su poder está el porvenir de los pasajeros. Por ello, él no viaja: “no he viajado nunca, ni tengo ganas de hacerlo” (“El guardagujas”, *Confabulario definitivo* 83). El guardavía es el encargado de cambiar el sendero de las personas. Si descuida su trabajo, todos podrían controlar su itinerario de viaje, podrían hacer cualquier cosa que tramaran con anticipación:

⁹⁰ Esta correspondencia semántica de los sustantivos utilizados que enfatiza Didier, se muestra para Mauricio Beuchot como: “la correspondencia semántica. Aquí se va al significado del texto mismo, pero no ya como sentido, sino a la relación que guarda con los objetos” (*Tratado de hermenéutica analógica* 21).

el guardagujas es la eventualidad no prevista, es quien recuerda a los forasteros que existe una posibilidad latente de que lo estructurado se colapse en el futuro. Los pasajeros no pueden trazar su futuro porque el destino ganó la partida.

El personaje del guardagujas o “guarda-destinos” recae en la forma de un “viejecillo”, posiblemente por hacer una analogía con el tiempo y la caricaturesca fisonomía que algunos intérpretes otorgan a esta figura: la de un anciano de pelo cano y barba larga y blanca. Este guardagujas en sí no es el destino, más bien actúa como la “circunstancia” inesperada: “alguien, salido de quién sabe dónde, le dio una palmada muy suave” (77). Esta circunstancia es capaz de frenar los rumbos preestablecidos de los hombres y reorientarlos a otro curso.

Con respecto a esta determinación, se rescata una charla que el propio Juan José Arreola sostiene con Jorge Luis Borges. Ambos maestros narradores explican lo siguiente:

Arreola: Porque imagínese usted, cuando comencé a leerlo y a conocerlo, cuándo iba a imaginarme que la vida y los azares de la literatura y de la lectura me iban a llevar...

Borges: Todo está hecho, todo está previsto. La armonía preestablecida del Leibniz...⁹¹

A: Todo debe obedecer finalmente a un orden.

B: Todo corresponde a un dibujo, no hay ningún secreto.

A: Y todo se condensará finalmente en la unidad. Bueno, ya platicaremos mañana...

B: Caramba, es un tema infinito. Al principio es un caos, aunque un dibujo...

⁹¹ “La armonía preestablecida” del filósofo Leibniz, menciona, a grandes rasgos, que el orden tal y cual lo conocemos, está ya cimentado desde el principio por Dios, no existe entonces el “libre albedrío”, puesto que ya nuestras acciones están previstas, como lo asemejan Arreola y Borges en su charla. Cabe resaltar que no es la única vez que los autores hablan de este destino. Recordemos el comentario que Borges hace a colación de Arreola sobre su libro *Confabulario*: “Creo descreer del libre albedrío” (*Obra crítica II*, 15). y Juan José Arreola en la entrevista con Carballo: “no creo en el libre albedrío. El timón existe” (*Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana* 377).

A: *Les obscurs designs de la providence*. Los oscuros dibujos de la providencia.

B: Es cierto, sí. (“La jornada semanal”, en línea).

Es plausible que el destino del forastero ya estuviera trazado, que sus estrategias por dirigir su vida *a priori* lo condujeran hasta donde la circunstancia así lo quiso, para, después, sembrarlo en el camino ya dispuesto.

El forastero y la univocidad, la llegada a “tiempo” al lugar planeado, el cambio de decisión y/o de vía, el guardagujas como la circunstancia del cambio drástico, y el tren de la vida que acarrea las consecuencias de nuestro porvenir, son tan sólo unas cuantas interpretaciones que los personajes de este cuento encierra en su trama:

el arte literario se reduce a la ordenación de las palabras. Las palabras bien acomodadas crean nuevas obligaciones y producen una significación mayor de la que tienen aisladamente si pudiéramos tomarlas como cantidades de significación y sumarlas (Del paso, *Memoria y olvido de Juan José Arreola* 195)

2. El país, la empresa y los habitantes.

La interpretación que se elaboró en “Una mujer amaestrada” para “una plaza de las afueras” (140), será retomada en el presente apartado. En “El guardagujas”, la nación desconocida, la empresa sin nombre y sus pobladores anónimos, dan pie a una explicación similar a la del texto anterior; esto es, en cualquier lugar y cualesquiera personas. Así como en el relato anteriormente citado, el país, la empresa y los habitantes tienen la capacidad de ir más allá de las procedencias u orígenes: asumen la universalidad de la condición humana

gracias a la literatura. Con respecto a lo anterior, Juan José Arreola lo expresa de la siguiente forma:

creo que Fedor Dostoievski seguirá siendo el más grande escritor de la tierra, porque desde su lejana Rusia, lejana en el tiempo y en la geografía, contó como nadie la trágica historia de la condición humana. Dostoievski ya no es de Rusia, es de los hombres del mundo que se ven en su espejo, y nada más (Arreola, *El último juglar* 220)

Se tomará la misma descripción para enunciar el trabajo del mismo Arreola: “El guardagujas” rompe el tiempo y el espacio al trascender su propio lenguaje y cultura, para alojarse en la refiguración del lector sin importar épocas o lugares; una cualidad que solamente adquieren los grandes escritores a través de la historia de la literatura, la universalidad en sus palabras. El símbolo de su trabajo no puede quedarse encerrado en los límites de una nación o lengua, pues lo expresado por el autor en su narrativa se acerca y palpa otras realidades distintas, la acción en la cuentística es interpretable según el contexto del lector.

Lo anterior recae en la traslación de las figuras a tratar: país, empresa y habitantes, refieren a la nación humana, su control y los pobladores que esperan el tren de la vida.⁹²

Con respecto al país, podemos decir que se trata del lugar donde “todo puede ser posible”, es el sitio donde reina la equivocidad. Este país es el punto de tránsito que utilizan los habitantes para ser redireccionados y encaminados a su nuevo destino. No se traza el contorno de esta nación, tampoco existen referencias a otras cercanas, pues sería encerrada y

⁹² Didier T. Jean, menciona algo parecido dentro de su ensayo “Transformación y literatura fantástica: 'El guardagujas' de Arreola”: en cada sección el lector puede referir y comparar ese país un país real, a su propio país, y comprobar la sátira, pero hay afirmaciones que no parecen adaptarse a ningún país concreto sino a la vida en general, a un tipo de vida”.

delimitada a una zona en específico lo cual rompería con su naturaleza primordial: ser el punto de no retorno.⁹³

Hay que añadir que en este lugar es donde se alojan las vías de la vida y donde mora el encargado de realizar el sorteo de los senderos; al ubicar sus coordenadas, se destruye la libertad de este territorio.

Un acercamiento a la función de la imagen de “la empresa”, la postula como la encargada de controlar y disponer el supuesto orden del país. El trabajo que desempeña esta “organización”, bueno o malo, no es recriminado por los pobladores, el mismo guardagujas lo menciona: “los habitantes del país así lo esperan; mientras tanto, aceptan las irregularidades del servicio y su patriotismo les impide cualquier manifestación de desagrado” (“El guardagujas” 78). Las actividades que realiza la compañía no son juzgadas por los habitantes, sino que son aceptadas por amor al país. “La empresa” está encargada de direccionar a los habitantes, de proveerlos de rutas; ya sean estas últimas exitosas o infructuosas, su obligación es administrar las “salidas” a la gente.

Dentro de este rubro, podemos adjudicarle dos acepciones a la labor de esta institución. Primeramente, organiza multifacéticamente las vías futuras de los habitantes donde: existe la remota posibilidad de llegar al destino fijado, al no alcanzar su objetivo construyen uno nuevo, o pueden morir en el intento por alcanzar su meta. En segundo término, comete ejemplificaciones y aproximaciones a la jerarquía de algunos sistemas políticos y sociales.

En la primera acepción, funciona como un ente capaz de dotar con diferentes vías a los habitantes, los cuales aguardan su ruta para la vida. En esta nación donde permea la

⁹³ En la Introducción que realiza Carmen de Mora para *Confabulario definitivo*, menciona: “la ausencia de fines y de límites provoca una sensación de infinitud figurada simbólicamente por el viaje” (22).

equivocidad, es de vital importancia otorgar un número específico de destinos para que sus habitantes puedan abordar y tener un lugar en el difícil sendero de la vida. Aunque la organización otorga estas opciones, las oportunidades son pocas, ya que muchos llevan tiempo esperando enriarse en el tren de la vida y pocos logran conseguir un asiento:

trate de hacerlo cuando menos; mil personas estarán para impedirselo. Al llegar un convoy, los viajeros, irritados por una espera larga, salen de la fonda en tumulto para invadir ruidosamente la estación. Muchas veces provocan accidentes con su increíble falta de cortesía y de prudencia. En vez de subir ordenadamente se dedican a aplastarse unos a otros; por lo menos, se impiden para siempre el abordaje, y el tren se va dejándolos amotinados en los andenes de la estación (81)

Las oportunidades que da “el tren de la vida” son escasas y para unos cuantos que logran acceder y ganar el turno a los demás; sin embargo, nada garantiza que estando a bordo, todo encuentre solución y no existan incidentes: “en otras palabras, al subir a un tren, nadie espera ser conducido al sitio que desea” (79). En este tren, el haber abordado es tan sólo un nuevo principio, ya que estando dentro de él, se abren las tres posibilidades manifiestas que se anunciaron anteriormente. A continuación se detallarán las mismas.

Existe la remota posibilidad de llegar al destino fijado. Para el guardavía, llegar a la estación escogida no es tanto resultado de la planeación de los pasajeros, sino consecuencia de la equivocidad: “carecemos por el momento de trenes directos. Sin embargo, no debe excluirse la posibilidad de que usted llegue mañana mismo, tal como lo desea” (82). Para acrecentar la indeterminación de los trayectos, el viejecillo cuenta lo que a algunos habitantes les ha tocado vivir: “compran un boleto para ir a T. Viene un tren, suben y al día siguiente oyen que el conductor anuncia: 'hemos llegado a T.' Sin tomar precaución alguna,

los viajeros descienden y se hallan efectivamente en T.”; (82). La posibilidad de arribar al lugar deseado se encuentra patente y abierta para los viajeros, pero esta posibilidad, como se ha visto y como lo despliega la acción del cuento, es ínfima, pues existe la probabilidad abrumadora de encontrarse en otro sitio.

Luego, al no alcanzar su objetivo construyen uno nuevo. Los viajeros que lograron subir al tren pero que no obtuvieron lo que buscaban, se encuentran en la segunda probabilidad, que es la de edificar un nuevo proyecto. Si el objetivo principal no fue alcanzado, ya dentro del camino hay que abrir oportunidad a la vida:

el tren fue a dar en un terreno impracticable. Los viajeros pasaron tanto tiempo juntos, que de las obligadas conversaciones triviales surgieron amistades estrechas. Algunas de esas amistades se transformaron pronto en idilios, y el resultado ha sido F. una aldea progresista llena de niños traviesos que juegan con los vestigios enmohecidos del tren (80)

Ahora los niños, como nueva generación, son quienes se divierten entre los sueños enmohecidos de sus padres.

La tercera posibilidad al abordar el tren es la de morir en el intento por alcanzar su meta. Aquellos pasajeros que prefirieron expirar persiguiendo su meta, han sido sepultados en vagones especiales, donde son exhibidos como ejemplo a los demás viajeros:

los fallecimientos no son raros en tales casos, pero la empresa, que todo lo ha previsto, añade a esos trenes un vagón capilla ardiente y un vagón cementerio. Es motivo de orgullo para los conductores depositar el cadáver de un viajero —lujosamente embalsamado— en los andenes de la estación que prescribe su boleto (79)

Alcanzar el ansiado objetivo ha consumido la existencia de los aventureros. Puede ser que la perseverancia nuble el discernimiento de los personajes y dentro de la

encrucijada hagan caso omiso a otras opciones. Los viajeros destinan su vida a su deseo primigenio y mueren en la añoranza.

La empresa “suministra” rutas por las cuales el tren de la vida realiza su peregrinaje; ella se encarga de llevar a cabo lo mejor posible esta tarea. Mientras tanto, los habitantes se dejan guiar por cualquier destino que se les brinde; ya a bordo, es responsabilidad de ellos encarar los diversos desafíos y afrontar las consecuencias que, a fin de cuentas, es una resultante del importe del boleto.

Así, la organización de la empresa otorga multifacéticamente las vías futuras de los habitantes. La “empresa” evade toda responsabilidad, ya que son los propios habitantes quienes en primera instancia, combaten por un lugar dentro de las rutas del destino.

La segunda acepción que daremos a la representatividad de la empresa es la de aquella que comete ejemplificaciones y aproximaciones a la jerarquía de sistemas económico y social.

Seymour Menton hace una referencia a esta situación dentro en el comentario que aparece en su antología de *El cuento hispanoamericano*: “los sucesos mágicos que narra el viejo guardagujas constituyen la respuesta de Arreola al materialismo” (408). Así también, la situación materialista o capitalista funciona igualmente para dar trazos a su vez de algún sistema social de cualquier vertiente.

Uno de estos trazos que unen a la idea del materialismo en el cuento, es el hecho de que la “empresa” funge como una sociedad completamente anónima con referencias capitalistas. A lo largo del cuento, no aparecen nombres propios, su visión equivaldría a la de una organización encabezada por personajes cuyo único propósito es el mercantil. Por ello, como organismo anónimo, los nombres de los dirigentes no aparecen nunca; así, los

habitantes o los viajeros no pueden ejercer algún tipo de “acción” contra ellos, pues los socios de la empresa delimitan claramente su responsabilidad para con los terceros.

Las operaciones de la empresa obedecen a esto; aparte, sus acciones corresponden a un plan jerárquico y clasista, ya que según el status social del cliente equivaldrá el trato que recibirá dentro de los convoyes:

en ocasiones, estos trenes forzados recorren trayectos en que falta uno de los rieles. Todo un lado de los vagones se estremece lamentablemente con los golpes que dan las ruedas sobre los durmientes. Los viajeros de primera —es otra de las previsiones de la empresa— se colocan del lado en que hay riel. Los de segunda padecen los golpes con resignación (79).

Mejor trato a quien mejor paga. No obstante, como todo sistema inmerso en el capitalismo, lo monetario se convierte en espejismo, pues aquellos que tienen el dinero no necesariamente tienen el poder. Esto es lo que pasa dentro del capitalismo, el verdadero dueño de la propiedad privada, o de la empresa, es o son los que no pierden estabilidad económica; sea cual sea el resultado de las acciones, saldrán adelante. Tener gran dinero puede lograr grandes pérdidas, y esto es lo que pasa con los viajeros de mayor rango: “pero hay otros tramos en que faltan ambos rieles; allí los viajeros sufren por igual, hasta que el tren queda totalmente destruido” (79). La “empresa” como institución, nunca pierde; quienes la mantienen, por otro lado, sean adinerados o clase turista, se encontrarán eventualmente en la ruina. En este caso, el tren de la vida los dirigió al mismo sendero de la bancarrota; sin importar la clase social, quedaron destruidos.

Como sistema gobernado por el capital, el servicio se guía según el mejor postor; así, los encargados de mantener el orden, optaron por vender su autoridad:

—¿Y la policía no interviene?

—Se ha intentado organizar un cuerpo de policías en cada estación, pero la imprevisible llegada de los trenes hacía tal servicio inútil y sumamente costoso. Además los miembros de ese cuerpo demostraron muy pronto su venalidad, dedicándose a proteger la salida exclusiva de pasajeros adinerados que les daban a cambio de esa ayuda todo lo que llevaban encima (81)

La empresa, como regidora del país y sus habitantes, realiza una actividad gracias al capital de los mismos habitantes. Su labor está orientada a vender los servicios, más que a ofrecerlos. Los pobladores serán acomodados y tratados dentro del tren según sea el aporte económico; sin embargo, toda inversión tiene sus riesgos, y la empresa, por obvias razones, no se responsabilizará en caso de contratiempos ocurridos en el transcurso del viaje.

A lo largo del presente apartado, se ha colocado a los habitantes en un papel más bien pasivo, siempre a la espera de lo que dictamine la empresa, aguardando su lugar para subir al tren que los dirigirá a cualquier paradero. En ellos, no hay toma de decisiones; por el contrario, el guardagujas desde un inicio los describe de la siguiente forma: “los habitantes del país así lo esperan; mientras tanto, aceptan las irregularidades del servicio y su patriotismo les impide cualquier manifestación de desagrado” (78). Las características que rodean a los habitantes también poseen una diversidad inquietante.

Encontramos que no se especifica si son oriundos de ese lugar. Pareciera incluso que son habitantes por imposición, pues siempre están a la espera del ferrocarril que los llevará fuera de la nación. Son viajeros que moran por fuerza en esta área a la espera del transporte que los lleve a otro sitio tan desconocido como el actual.

Pasivos, ya que solamente aguardan sin manifestarse en contra de la empresa para demandar mayor cantidad de salidas. Incluso podría decirse que su actitud también está regulada por el miedo, ya que el patriotismo nace por amor a la nación: si la nación se encuentra mal, por el patriotismo se actúa y se deja atrás el carácter inactivo. Pero ellos se encuentran “impedidos”, es decir, limitados en cuanto a acciones y manifestaciones de desagrado.

Existe otra ambigüedad en la condición en la que se encuentran los habitantes-viajeros, y que se manifiesta en el lugar donde se alojan, un presidio. El presidio es una fortaleza de encierro, un edificio para enclaustrarse, sitio contradictorio para aquellos que desean viajar: “—lo que debe hacer ahora mismo es buscar alojamiento en la fonda para viajeros— y señaló un extraño edificio ceniciento que más bien parecía un presidio” (77). Si el forastero o los habitantes-viajeros (que también asumen el papel de forasteros), llegan hasta esta estación, es para trasladarse a otro sitio, para explorar otros horizontes, no para encerrarse en una “fonda para viajeros” (77) y rentarla hasta por un mes, como aconseja el guardagujas. Esta noción se contrapone con el hecho de viajar, y transforma a los viajeros en presidiarios, en habitantes de un pueblo donde no se quiere estar: “pero yo no quiero alojarme, sino salir en el tren” (77).

Si entablamos un rango mayormente activo para la función que desempeñan los habitantes-viajeros dentro del cuento, este podría recaer en la representación del papel de la humanidad siempre en busca de superar la contingencia; sea cual sea la prueba, se abre paso ante la vida:

En la ruta faltaba el puente que debía salvar un abismo. Pues bien, el maquinista, en vez de poner marcha atrás, arengó a los pasajeros y obtuvo de ellos el esfuerzo necesario para seguir adelante. Bajo su enérgica dirección, el tren fue desarmado pieza por pieza y

conducido en hombros al otro lado del abismo, que todavía reservaba la sorpresa de contener en su fondo un río caudaloso (80)

La contingencia funge un papel en la vida de todos los seres humanos como especie, ya que pone a prueba la misma capacidad de adaptación, supervivencia e incluso evolución de la sociedad misma. Esto puede estar representado, también, en la fundación de la aldea F. que nace precisamente de un viaje accidentado y que por la misma naturaleza de adaptación humana, surge como entidad.

A través de las anteriores estaciones de interpretación, se ha visto y explicado al viejecillo guardagujas como protagonista de este cuento. El ferroviario es quien pone la pauta ante la orquestación de este mundo indeterminado; en él recae la responsabilidad de poner equivocidad al orden supuestamente establecido. Es el antagonista de los viajeros, pues en él subyace la tarea de cambiar las vías de los viajeros y entregarlos a la espontaneidad de la vida.

La hora en la que el forastero y el guardagujas tienen su encuentro permanece incógnita. Empero, a través de ciertos pasajes del cuento podemos elaborar un acercamiento que nos sugiera algún momento.

En primera instancia tenemos lo que nos dice el narrador: “el forastero llegó sin aliento a la estación desierta” (77), al no haber nadie esperando en la estación, podemos suponer que no es de día, pues hubiera gente aguardando el tren. El narrador continúa: “llevaba en la mano una linterna roja” (77), si el sol estuviera en lo alto, el viejecillo no tendría la linterna en mano. Además de esto, existen las contestaciones del forastero: “necesito salir inmediatamente. Debo hallarme en T. mañana mismo”(77); “yo debo llegar a T. mañana mismo”(78); “¡pero yo debo llegar a T. mañana mismo!”(80); “por fortuna T.

no se halla muy lejos de aquí” (82); la prontitud que inquiere el forastero de llegar a tiempo a su estación, sugiere que no se trata de un viaje muy largo, de lo contrario, vería como buena la opción de alojarse primero a esperar el tren. El forastero menciona que T. no está lejos, de manera que hipotéticamente se habla de un viaje que no llevará días, sino más bien horas. Otro rasgo importante es que al final del cuento, el narrador anuncia la presencia del tren por su silbido; acto seguido el viejecillo hace señales con la luz de su linterna, para que por último se vea el tren a lo lejos del paisaje. Con esto, podemos decir que el encuentro entre ambos personajes pudo darse en tres tiempos: la tarde-noche o la noche del primer día, o bien, en la madrugada del día en que llega el tren. Cualquiera de las tres aproximaciones sirve para interpretar que la charla entre el forastero y el guardagujas se da en la noche, en la obscuridad, que igualmente es el símbolo de lo desconcertante, del no saber. Es en la noche cuando el forastero llega y, aunque tenga trazado su plan, en realidad no sabe lo que le espera: “pero yo no conozco en T. a ninguna persona” (82). Su camino unívoco y su razón llevada al extremo, obscurecen su camino hacia la aventura de la vida; debido a esto, al ser persuadido por el “guardadestinos”, y dejar su sentido objetivo y calculado, el cambio de pensamiento se representa con la llegada del día, de la claridad: “en ese momento el viejecillo se disolvió en la clara mañana” (84). Por último, al aceptar que es imposible prever cada paso en la existencia, el forastero se convierte, ahora sí, en un viajero dinámico con el único rumbo que la vida como advenimiento le otorgue.

B. “El guardagujas” Arreola y la varia invención

A lo largo de esta categoría se desarrolló lo que la varia invención representa en la cuentística arreoliana; así también, se dieron algunos acercamientos de los significados que “El guardagujas”, como cuento magno de Juan José Arreola, ostenta y encierra en su polisémica estructura.

Sin embargo, creo necesario elaborar unas últimas aproximaciones a esta obra y a la representatividad que posee, según se ha visto, en el desarrollo de este trabajo. Para ello, me serviré de las mismas categorías expuestas a lo largo de esta investigación.

De esta manera, dentro de la categoría “relación del hombre y la mujer” se puso de manifiesto lo importante que es la figura del parto para Arreola; así pues, es posible hacer una aproximación a esta figura dentro del cuento a tratar. Tenemos que, el forastero, como expectante a la vida, está siendo arrojado hacia el mundo y sus circunstancias abiertas. Asimismo, el personaje del viajero se encuentra en el límite de su expulsión y su futuro se avecina. Las consecuencias y las afrentas que conlleva la vida se proyectan ante sus ojos y éste, con una actitud de asombro y perplejidad, da un paso para abandonarse al complejo reino de la equivocidad.⁹⁴

Según la categoría “Ciencia-tecnología y su absurdo”, la trama de los cuentos se enfoca en criticar los adelantos de la humanidad, ya que en ocasiones, más que un progreso, se convierte en una regresión para el género humano. Dentro de “El guardagujas” ocurre lo mismo. En su narrativa guarda cierta crítica a los avances ferroviarios y logísticos de la

⁹⁴ Gabriel Trujillo, habla sobre la condición del forastero de “El guardagujas” dentro del libro *Latin american Science fiction writers:* “children wage a crusade against birth, preferring instead to remain where they are” (21). “Los niños Libran una cruzada contra su nacimiento, prefiriendo, de hecho, permanecer donde ellos se encuentran (traducción propia).

época. El tren, como modelo tecnológico y de vanguardia, posee una organización que lo debe de llevar a ser un transporte seguro y exento de retrasos; sin embargo, aún con la planeación necesaria, las salidas de los trenes no obedecen estos horarios, tampoco las rutas están bien establecidas y, por si fuera poco, existen caminos que todavía no son diseñados.

También se encuentra una crítica hacia los medios masivos de comunicación: impresa y televisada. La publicación y distribución de itinerarios que contienen información falsa sobre las diversas rutas y destinos, se encuentra distribuida a manera de propaganda de simulación; esto hace creer a los habitantes que se encuentran en un país conectado y bien comunicado. Por otra parte, existe una alusión a lo que es el control mediático a través de la televisión:

las ventanillas están provistas de ingeniosos dispositivos que crean toda clase de ilusiones en el ánimo de los pasajeros. No hace falta ser débil para caer en ellas. Ciertos aparatos, operados desde la locomotora, hacen creer, por el ruido y los movimientos, que el tren está en marcha. Sin embargo, el tren permanece detenido, semanas enteras, mientras los viajeros ven pasar cautivadores paisajes a través de los cristales (82-83).

Este sometimiento a través de lo impreso y de lo televisivo, mantiene a los habitantes en un quietismo y en un engaño casi absolutos. Les brindan información falseada, y se les entretiene pasivamente por medio de imágenes. Este tipo de bombardeo mediático, llega a ser tan exitoso que mantiene cautiva a la población: en el país no ocurre nada, todo está en orden, pese a que el progreso está detenido, y la empresa, lejos de solucionar sus problemas, pareciera que los incrementa. A través de la “prensa” y la “televisión”, se engaña al público creando otra realidad, y los habitantes, “por patriotismo”,

optan por el enmudecimiento. Esta “realidad simulada” es más llamativa y hasta cierto punto mejor, pues ofrece al espectador una vida más noble y armoniosa donde el deleite y lo placentero fungen como un fin mediato. El estado cautivo mantiene sometidos bajo sus influjos a los habitantes en general, sin darse cuenta que afuera en su contexto, la realidad es muy diferente.

Algunos aspectos de la temática “Divina-espiritual” se encuentran alojados en “El guardagujas”, ya que el viejecillo actúa como si se tratase de un dios que está encargado de dirigir las vías de las vidas de todos aquellos forasteros y viajeros que se crucen en su camino. El ferroviario controla los destinos, cambia las decisiones y sabe “todo” lo que pasa en ese país. El libre albedrío no existe debido, sobre todo, a que el pensamiento de los habitantes se encuentra fuertemente influenciado por el viejecillo. El guardagujas guarda los senderos de esta humanidad en su país y traza las rutas según su propio sistema lógico, un sistema que posiblemente, por nuestra finitud, no alcanzamos a comprender.

En la varia invención, Arreola demuestra con “El guardagujas” la cumbre de su inventario cuentístico. Narración y símbolo se unen en la recreación artística y demuestran un nuevo horizonte para la prosa. El viejecillo demuestra al forastero que el rumbo fijo y planeado en la ruta de la vida, aparte de improbable, es risible. Con ello, refuta la objetividad del forastero por plantear un sentido metódico a la vida, y la transforma en una subjetividad ¿la vida tiene sentido? Si el forastero es un viajero de la vida, su parada en la estación del guardagujas quizá sea una alegoría a ese alto que todos hacemos para preguntarnos si llevamos el rumbo que anticipamos antes de emprender nuestro gran viaje. Si el forastero representa el razonamiento y la objetividad, el viejecillo puede ser la voz que nace del subconsciente y que aconseja a cambiar de dirección y abrazar otro camino. De

esta manera, el guardagujas cambia de manera abrupta nuestra vía y nos invita a abandonarnos a la suerte y probar nuevos caminos.

En “El guardagujas” Juan José Arreola nos relata la encrucijada de la humanidad representada en la figura del forastero. Plantea en la trama los diversos rumbos que puede tomar la vida de la persona. Y no sólo eso: en su desarrollo aborda temas tan complejos como la organización de cualquier país, o la crítica hacia su estabilidad social. Dentro de la narrativa que nos presenta este texto, Arreola motiva al lector a transitar las vías que pueden nacer de la refiguración de su obra, y de este modo, se logre construir el arquetipo del cuento, aquel que logran crear en comunión autor, texto y lector.⁹⁵

⁹⁵ Seymour Menton subraya lo siguiente sobre el cuento y el autor: “Arreola combina en 'El guardagujas' la realidad mexicana con la magia” (409). Por último cierra su comentario con lo siguiente respecto a Arreola: “en 'El guardagujas' y otros cuentos revela que está constantemente preocupado por el verdadero sentido del mundo en que vive”.

Conclusiones

La intensión del acto narrativo, nace con el propósito de ser recibido por alguien más. La narración cuenta, describe al mundo lo que percibimos, lo que escuchamos, lo que entendemos de él. Este acto comunicativo nace de nosotros mismos para contar nuestras propias experiencias. Incluso, a la voz de nuestra conciencia, somos emisores y receptores; desciframos nuestra vida gracias a la construcción y lectura de nuestro pensamiento.

La narración necesita al receptor para que el propio emisor se comprenda y se asimile a él mismo como individuo. Para conocernos, necesitamos al otro que nos ayuda a descifrarnos. En este proceso de comprensión se da una interpretación que nuestro receptor necesita; lo hace naturalmente, para captar lo más fiel posible nuestro lenguaje, lo suficiente para entablar un proceso comunicativo, un entendimiento.

Dentro de la narrativa literaria existe este procedimiento. La obra necesita ser asimilada, trasladada por el lector. Existe un diálogo entre autor y lector el cual surge en la lectura de la obra literaria. El entendimiento que emerge del diálogo se da en proporción a los datos que recabamos con nuestro interlocutor; es decir, cuando comprendemos el mensaje, lo hacemos por analogía.

Por ello, si dentro de la narrativa existe una mimesis que explica el acto de recreación por parte de la literatura, es viable que un vehículo para entender este proceso y comprenderlo de mejor forma se dé mediante una aproximación analógica.

A lo largo del presente estudio, narrativa, mimesis y analogía, se mostraron y se utilizaron como una amalgama. El acto de narrar conlleva una mimesis, así narración y mimesis son análogas en el momento de la creación literaria. Lo que leemos y comprendemos, lo obtenemos por medio de una analogía, un acercamiento a la idea

principal. El autor mismo parte de una aproximación a su idea primigenia: “el gran artista comete aproximaciones: al ofrecernos el producto de su esfuerzo, más bien da a entender cuáles fueron sus propósitos” (Arreola, *Memoria y olvido de Juan José Arreola*, 196).

Debido a esto, el ejercicio hermenéutico en torno a la cuentística de Arreola se dio a través de la analogía. El mismo autor menciona que su trabajo es elaborado por medio de la mimesis recreadora, y que su trabajo necesita ser interpretado para que éste no sea inútil.

Para dar un cauce a las interpretaciones nacidas de las ideas del autor, se escogieron las categorías que delimitan las temáticas arreolianas más recurridas en sus textos. A continuación, se elaboran las conclusiones respectivas de cada ejercicio hermenéutico.

Dentro de la primera categoría “divina-espiritual”, se logró evidenciar que la influencia religiosa de Juan José Arreola se plasma a la hora de hacer su narración. Tomé el cuento “El silencio de Dios” para corroborarlo. Durante la investigación se hallaron diversos textos y pensamientos del mismo Arreola donde se puede apreciar la marcada intervención de lo divino-espiritual no solamente dentro del texto en cuestión, sino también en otros dentro y fuera del mismo *Confabulario definitivo*. “El prodigioso miligramo”, “Pablo”, “En verdad os digo”, “Eva”, “El converso” y “Pacto con el diablo”, muestran claramente la característica religiosa intertextual dentro de la narrativa de Juan José Arreola. Esta vía mística que nos ofrece el escritor en sus cuentos, comulga con su influencia cristiano-católica, pues en reiteradas ocasiones tanto en entrevistas como en charlas, Arreola manifiesta que: “algo que va a imperar en mi pensamiento: las cuestiones de orden teológico. Todo lo que escribo, todo lo que he hecho, está imbuido de ese problema de la teología” (Arreola en: “Cómo hablan los que escriben” 314). La educación y la vida religiosa del creador de *Varia invención*, impacta directamente el pensamiento del autor que, a su vez, utiliza al narrador como vehículo para expresar su visión religiosa a

través de la mimética de la trama. Como gran parte de esta investigación sostiene que la mimesis es una herramienta que utilizaba Arreola para ayudar a erigir su creación literaria, no es de sorprenderse que dicho pensamiento se encuentre oculto dentro de su cuentística. El autor tiene la siguiente observación: “la etapa de destrucción del hombre es mucho más de lo que Dios había presupuesto” (*La palabra educación* 82). Estas palabras muestran que la percepción de Arreola se encuentra muy ligada al plano divino-espiritual; pero lo que interesa evidenciar es que este pensamiento lo plasma en sus relatos bajo la propia licencia del artista, pues hay que recordar que él mismo dice que su creación se basa en sus vivencias. En “El silencio de Dios” aparece de la siguiente forma: “confieso que los hombres han destruido mucho más de lo que yo había presupuesto” (174). Aquí, el personaje de Dios, del Dios narrador, hace eco dentro de la perspectiva arreoliana. La visión del escritor se encuentra mimetizada en su literatura como una característica narrativa que ayuda a construir el relato. Vivencia-pensamiento y mimesis-cuento, conjugan la obra de Juan José Arreola. Dentro de “El silencio de Dios”, aparte de la estructura del cuento, subyace el pensamiento del autor. Esto se ha develado a lo largo del ejercicio hermenéutico propuesto en esta investigación.

El equilibrio que guardan vivencia y narrativa dentro de la temática divina-espiritual, nos atrapa en su producción y nos acerca a la idea de una problemática que es tan necesaria para el autor que la exterioriza por medio de la recreación del texto literario. Es probable que el narrador, para comprender mejor su idea con respecto al plano divino, se confiase al utilizar su narrativa, así, sus lectores nos podemos expiar junto a él: “tengo muchos rasgos de pensamiento heterodoxo; pero todo sigue girando de la órbita cristiano-católica. Mi propio ser, mi propia vida, allí se desarrollan en ese ámbito” (Arreola en: “Cómo hablan los que escriben” 315).

En “En verdad os digo”, la percepción de Arreola nos descubre una admiración y, por qué no, un repudio hacia la maquinización de la humanidad. Haciendo a un lado la influencia espiritual que subyace en este escrito pues ya se tocó dentro del análisis propio del cuento, “En verdad os digo” pareciera la voz del autor que, muy a su estilo en el uso del lenguaje, nos envía una advertencia sobre los avances descontrolados de la ciencia y tecnología: estamos olvidando el motivo humano de prevalecer por el adjetivo tecnológico “actualizar”.

Juan José Arreola contrasta en esta temática los progresos tecnológicos con las regresiones en el espíritu humanista. Nos maravilla y muestra lo que la ciencia y el hombre pueden llegar a realizar para luego enfrentarnos con la posible consecuencia de los actos nacidos de nuestra deshumanización. Como participante activo del mundo, el narrador describe y muestra, según sus propios conceptos y contexto, lo que siente y vive con respecto a los acontecimientos dentro de esta supuesta carrera hacia la innovación científico-tecnológica. Por medio de la disposición de los hechos, nos otorga cierta crítica hacia lo que él, como escritor humanista, percibe sobre este punto: no se fomenta el espíritu humano, pero sí, un amor espiritual a lo mecánico.

El auge que se ha mantenido hacia la maquinización del hombre y de su vida, hace que se pierda incluso la biósfera, los desechos que crea la industrialización no son solamente de carácter orgánico e inorgánico, también se desecha por la coladera el intelecto y la vida humana: “la contaminación no es sólo de carácter material, sino también espiritual” (Arreola, “La implantación del espíritu” 111).

La preocupación sobre la regresión intelectual que propicia esta devastación natural y de espíritu preocupa al autor a tal grado que lo manifiesta y/o denuncia tanto en su vida cotidiana como dentro de su narrativa: “internet que, fuera de los usos científicos y

académicos útiles para la humanidad, corre el riesgo de convertirse en el basurero de la estupidez humana” (Arreola, *El último juglar* 214).

El narrador como observador y partícipe del mundo, posee una cualidad que le permite recoger y transformar la trama de su universo, comprenderla dentro de la literatura y proyectarla desde la acción de la obra; hacer de este proceso una estructura inteligible: elaborar la mimética de la acción de la vida y plasmarla dentro del cuento.

Juan José Arreola deja en claro que no desea realizar una cruzada contra esta evolución de la ciencia y tecnología: “la computadora nos da como ninguna otra, la idea del milagro científico” (*La palabra educación* 102), pero no desea dejar todo en las manos de la misma. Su propuesta es la de reencontrar la humanidad, maravillarse de los alcances y capacidades del humano; las nuevas tecnologías nos subliman, empero olvidamos la mente realizadora por el objeto creado, ponemos por encima del alma creativa al objeto inanimado. Arreola advierte, a través del absurdo, el olvido del humanismo por los milagros mecánicos inhumanos, la incoherencia por lograr abrazar cada vez más lo inerte y frío en vez de preocuparse por el otro y la naturaleza.

El escritor observa cómo esta vida científico-tecnológica va eliminando la comunicación entre los hombres para darle paso al lenguaje codificado de las máquinas. La prevalencia de la ciencia y tecnología dentro de la cuentística arreoliana, es una reflexión que nos invita a conservar nuestra humanidad y contrarrestar el empuje abrumador de los adelantos y supuestos progresos del hombre para el bienestar de unos cuantos. Juan José Arreola refleja por medio de su narrativa su pensamiento con respecto a este suceso que día con día pareciera ir ganando terreno. La visión del autor es un llamado para retomar y erigir la condición virtual del hombre, la cual es sinónimo de fuerza, integridad, del buen proceder; y que se opone al camino absurdo de las regresiones científicas y tecnológicas,

donde se posee lo virtual como sinónimo de apariencia de lo real. Pareciera que nos encontramos ante un deseo imperante por contrarrestar el lado humano para poseer la exactitud y una engañosa perfección: “una imagen de una parte muy importante del ser de nuestro tiempo: el abandono de lo humano. Cuando el hombre de ciencia olvida la comunicación cordial y se atiende nada más a las fórmulas. El conocimiento se deseca y nos aproxima a la mecanización del espíritu” (Arreola, *Breviario alfabético* 54).

Asimismo, dentro de la categoría “Relación entre el hombre y la mujer” se expusieron los cuentos “Una mujer amaestrada” y “El rinoceronte” como dos ejemplos convergentes para explicar la idea que Juan José Arreola tiene con respecto al vínculo que posee la pareja humana. No solamente ante sus críticos Arreola fue acusado de misoginia, sino también entre sus seguidores cercanos tuvo que responder a esta interrogante más de una vez. El nacido en Zapotlán el grande, carece de relación constatable con este calificativo; ya que a través de lo visto en el capítulo V, “Relación entre el hombre y la mujer”, se desarrolló que la postura arreoliana no es misógina, sino que se acerca mayormente a la de “abandono”, un sentimiento de sentirse arrancado de la totalidad que era un ser único. Por ello, en sus relatos figura a sus personajes de esta manera, en una eterna lucha para recuperar lo que anteriormente le perteneció al otro.

La imagen de la mujer en Arreola, podemos decir, se forma por medio de su escritura: aparece como la *Belladonna* medieval, como la mujer-demonio de la época del romanticismo, como la Virgen María por su influencia cristiana, como madre. Dentro de su narrativa estos son los papeles más recurrentes del papel femenino; no obstante, el papel masculino tiene una característica que enlaza a sus protagonistas: el del hombre atribulado. Esta notoriedad empapa a sus personajes masculinos de un espíritu arrebatado, los vincula al abandono o al simple destino; el hombre en Arreola está ávido de completarse con la

mujer. Las supuestas tramas misóginas obedecen mayormente a un retrato que hace el propio narrador de la actitud que tiene la población con respecto a la mujer. No olvidemos que la narrativa parte de las vivencias del autor y que éste basa su cuentística en lo que observa en su contexto. La idea del cuento “Una mujer amaestrada” surge en el momento en que el artista es testigo de un espectáculo al ir caminando por las calles de la ciudad acompañado de un amigo (Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana*, 382).

El papel del hombre en la escritura del autor de *Bestiario*, nos muestra a un ser vacilante que no encuentra su serenidad sino hasta que se completa con la mujer desde el papel sexual, como en “El rinoceronte”, hasta el plano maternal, como sucede en “Un pacto con el diablo” (*Confabulario definitivo* 157) donde el protagonista no se siente a salvo del propio demonio sino hasta que llega a casa y abraza a su mujer. Estos hombres incompletos, expuestos al abandono, se complementan y se dejan perder en una mujer: “el hombre enamorado pierde sus rasgos, se vuelve coloidal y gelatinoso porque se está diluyendo, y la mujer es un poderoso disolvente, el hombre se encuentra a sí mismo cuando se sumerge totalmente en la mujer” (Arreola en: Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana*, 384). Para Arreola, el hombre necesita poseer a la mujer ya sea psicológica, espiritual o sexualmente: “y cuando cree que lo ha conseguido, se dedica a exhibirla ante todos los hombres de la tierra” (382), pero en realidad es él quien se pierde y se somete a la figura femenina porque ésta queda consagrada por el hombre que, además, con este acto: “se subordina por medio del amor y hace todo lo que hace por una mujer, esa mujer ha sido exaltada por encima de sí misma” (383). Esto es precisamente lo que aparece en “Una mujer amaestrada”: el control que el saltimbanqui dice “ostentar” hacia la mujer,

su intento por exhibir su superioridad, para que al final, sea el propio narrador masculino quien se entregue a la criatura femenina, y con ello el círculo se cierre.

Hombre y mujer en Juan José Arreola manifiestan el ansia de complementarse por medio del desgarramiento entre sus personajes, arrancándose las partes que desean y que creen haber tenido alguna vez en su primera unión; sus actos van dirigidos a encontrar la armonía por medio de lo inarmónico, encontrando la calma en un acto arreoliano de canibalismo.

En la categoría “Varia invención” aparece “El guardagujas”, para muchos de sus lectores, la obra cumbre de Juan José Arreola. “El guardagujas” posee una polisemia vasta que se ordena por medio del lenguaje narrativo de su creador, esto hace del relato un campo fértil para aplicar la analogía. Aquí, para que el relato logre desenvolver su literalidad, los lectores deben construir una refiguración de la obra evitando a toda costa una interpretación univocista que destruiría el arte de la traducción del texto. “El guardagujas” no tiene dueño ni intérprete único. Empero, el carácter polifacético del relato en cuestión, puede ser objeto de un acogimiento equivocista donde logre mayor recepción en su disposición de los hechos pues sus vías pueden llevar a la multiplicidad interpretativa. Escudándose en que “El guardagujas” manifiesta un espíritu libre, la recepción del texto debe ser libre; pero Arreola, como el propio guardagujas, juegan a llevar un orden. La analogía trata de llegar a este orden, a esta idea que probablemente el autor deseó exteriorizar. La narración debe comunicar algo, es tarea de la analogía lograr esa proporción.

A lo largo del análisis de “El guardagujas” se enfatiza en la representación del personaje que da nombre al cuento, este viejecillo que entre otras cosas, simboliza la equivocidad en la vida: es quien cambia las vías de los destinos de los viajeros. Así, el trabajo del guardagujas no es solamente cuidar, o mejor dicho, cambiar el destino del tren

de la vida, sino también el de los viajeros. El guardagujas les presenta el azar, advierte a los personajes que el orden de los acontecimientos no existe, somos al igual que nuestro futuro, una sucesión de contingencias. El forastero cabe en el papel unívoco, frío, calculador, la persona controladora que piensa que todo puede ser sometido si se sigue un plan perfecto; pero al ocurrir el imprevisto, no sabe qué hacer, se pierde, pues nunca ha estado esperando lo imprevisto, cree haber contemplado todo; las eventualidades son infinitas y no necesitan presentación. El guardagujas se encarga de ello.

“T.” como el tiempo, “F.” como el lugar fortuito y “X”, como el lugar incógnito, la aventura que se desea descubrir son letras que nos pueden hablar de una ecuación: no importa el Tiempo ante lo Fortuito, porque X siempre será el resultado. Juan José Arreola transporta su magia narrativa a través de las vías en “El guardagujas”. Cada estación contada por el viejecillo ferroviario es una asombrosa empresa que muchos viajeros más capacitados o iguales que su interlocutor han explorado, posiblemente con una idea fija como nuestro forastero, pero invariablemente acaecidos dentro del mundo equivocista que presenta el guardavías. Las historias que han vivido los viajeros anteriores hablan de empresas y situaciones impensables; sin embargo, no importa la temeridad o inclusive el horror que han experimentado los viajantes, el ser humano, como especie, puede prevalecer ante semejantes adversidades. Estamos viajando, desde que somos concebidos por el tren de la vida, sin detenernos, a través del viaje resolvemos nuestros problemas, los amoldamos, los sobrevivimos; planeamos nuestro futuro, y logramos nuestros objetivos sólo si las circunstancias nos lo permiten, enfrentándonos a lo desconocido, a lo fortuito, a pesar algunas veces de nosotros mismos. El viejecillo guardagujas nos invita a transitar su país solamente con nuestras esperanzas puestas en que sin lugar a dudas, llegaremos a algún lugar.

El contenido que subyace en “El guardagujas” podemos comprenderlo como un intento del autor por mostrarnos el camino que transita el hombre sobre la tierra y sus vaivenes, esa sensación contradictoria de traslado, donde no se sabe con certeza dónde y cuándo empieza y termina el viaje por terreno baldío. Tanto Juan José Arreola como el guardagujas juegan con los símbolos y metáforas en una narrativa dispuesta a la interpretación por parte de sus interlocutores, mostrándonos no el camino, porque ya nos topamos con ellos, sino las posibilidades que tenemos al adentrarnos en la vida y en el cuento.

El interés central de esta investigación fue el demostrar que bajo la narrativa arreoliana se esconde la visión del autor con respecto a ciertas temáticas que a él le interesaba expresar. En las entrevistas y en sus columnas de opinión, el autor habla sobre esa posibilidad que enmarcaba su obra. En algunas ocasiones, sus textos se confundían con imágenes autobiográficas que navegaban en la marea de la mimética literaria. Dentro del trabajo cuentístico arreoliano, la construcción de relaciones hombre-Dios, hombre-máquina, hombre-mujer y hombre-relato, abordan conflictos, perspectivas y puntos de vista que inquietan a Arreola de sobremanera. Estas motivaciones surgen de la interacción que el hombre, como actor de su propia obra, experimenta diariamente y que como pensador creativo exterioriza para lograr un entendimiento de lo que lo rodea: “luchó por mi concepción del mundo. Quiero entender mi vida personal. Quiero saber quién soy, y quiero también, humildemente, entender la historia y la evolución del espíritu” (Arreola, “Cómo hablan los que escriben”, 315).

Así, a lo largo de las interpretaciones que se lograron elaborar por medio de la hermenéutica analógica, se mostró que la visión del autor con respecto a lo que él percibe sobre su mundo y su recepción, queda plasmada en su cuentística a través de la mimesis, la

cual se encarga de recrear dichas impresiones del mundo para transformarlas en narrativa. Para lograr esta cohesión, el autor se auxilia de diferentes juguetes literarios que dan origen tanto a su peculiar estilo como a esa variante textual en la presentación del cuento, como el propio Arreola lo menciona: “lo digo con toda sinceridad, no me habría perdonado el ponerme a narrar tradicionalmente” (Arreola en: Carballo, *Diecinueve protagonista de la literatura mexicana*, 405)

Es probable que debido a estas vivencias que el artista plasma en su cuentística los personajes principales, ya sean narradores o narrados dentro de *Confabulario*, no posean en su mayoría nombre propio. El autor es la propia voz del personaje

me comprometo a demostrar que cada línea, no nada más cada párrafo de lo que escribo, está escrita con la sustancia de mi vida personal y con mi sangre, y con mi sensualidad más exacerbada. Hay determinados escritores que fueron maestros para mí en el orden de la prosa, como Marcel Schwob, pero no puedo aceptar que por eso se me clasifique sencillamente como escritor 'fantasioso'. Yo soy un autobiógrafo continuo ¡aunque esté hablando en un momento dado de Babilonia! Y me doy cuenta de que esa oposición de... temperamentos, que parecía tan radical entre Rulfo y yo, no lo es. Los dos tenemos un mismo nutrimento: el da la vida. (Arreola en: “Autoanálisis” 145)

Este paralelismo autor-personaje lo podemos elaborar siguiendo detenidamente las percepciones que Juan José Arreola menciona a lo largo de sus entrevistas, charlas y doxografías. Autores como Saúl Yurkievich (*Obras: Juan José Arreola* 28) han elaborado esta analogía, la cual da pie a un futuro trabajo de investigación.⁹⁶

⁹⁶ Con respecto al autor-personaje se muestra lo encontrado en la entrevista “Rompecabezas de un mundo” que Eliana Albala realizó a Juan José Arreola:

Eliana Albala: Volviendo, maestro, a los personajes que podrían ser usted, hay en la obra un ateneo literario...

En la misma entrevista, “Autoanálisis”, el autor continúa desarrollando esta amalgama visión-cuento: “hay también realismo en mis escritos, aunque haya en ellos cierta ilusión óptica: la que produce la deformación literaria o fantástica de la realidad, etcétera” (145-146). Precisamente está “ilusión óptica”, esta “deformación literaria” que actúa sobre la realidad camuflándola es la que Paul Ricœur llama mimesis. Y es la mimesis recreadora la que importa a esta investigación, la cual hace que la perspectiva, la visión, la vivencia de Juan José Arreola se transforme en cuento. Arreola utiliza la mimesis como herramienta principal para manifestar una serie de tópicos importantes para él, y los dispone en los hechos de sus relatos, para que dentro del cuento se narre su percepción de la realidad que tanto le preocupa e interesa:

la mayoría de mis textos son en primera persona. Y vuelvo a decirlo: me aborrezco por ser un escritor autobiográfico. Todo, hasta “Baltasar Gérard”, el asesino de Guillermo de Orange, es autobiográfico.

Me reconozco en “El rinoceronte” lo mismo que en “Aves acuáticas”. Yo sólo he buscado confesarme y ha sido excesiva mi confesión en una obra tan parca (Arreola en: “De viva voz”, 169).

Por ello, Juan José Arreola encuentra y recrea nuevas formas para expresar sus ideas. La capacidad recreadora en el narrador para transmitir su mensaje ha sido pieza clave en la cuentística de Arreola: “los más notables paisajistas descubrieron pronto que una cámara fotográfica era capaz de reproducir con mayor precisión a la naturaleza, y dijeron: Dejemos de copiarla, hay otras formas de interpretarla, y se encaminaron hacia el

Juan José Arreola: Ahí tiene, ése ya soy maduro y empezando a ser viejo. Hay también, en la composición de ese personaje, un gran amigo mío y maestro: don Alfredo Velasco. Somos don Alfredo y yo. Como en otros, mi papá y yo, mis primos y yo, mis hermanos y yo.

impresionismo” (Arreola en: “Escritura de la luz” 206). Esto ejerce el autor en su propia cuentística, su mensaje se desenvuelve en una serie de ejercicios narrativos donde la varia invención de su obra no permite copiarse, sino que se recrea en su dinamismo.

En la misma entrevista, Arreola da su particular opinión sobre el tema anteriormente anunciado: “el fenómeno mimético no es otra cosa que una maravillosa impresión y transformación tipográfica de la luz” (207). Si lo anterior lo aplicamos al margen cuentístico podríamos decir que el fenómeno mimético en la cuentística no es otra cosa que una maravillosa percepción y recreación narrativa de la realidad.

La narrativa cuenta hechos y sucesos relevantes, los cuales son acciones tomadas de la realidad y recreadas en el campo literario. Para comprender mejor la obra del autor y al autor mismo es necesario reinterpretar y traer a la superficie estas ideas que nos ayudarán a comprender mejor al escritor y, en cierto punto, complementar nuestras propias ideas.

El cuento en Arreola, como se ha visto a lo largo del trabajo investigativo, posee su propia estructura donde la disposición de los hechos adquiere determinada forma según sea la intención comunicativa del autor. Debido a esto, el cuento arreoliano difiere en construcción incluso en su misma obra narrativa. El autor lo manifiesta y en sus palabras menciona que no se perdonaría si escribiese de manera tradicional. El artista auténtico no se amolda a las formas, más bien las crea y lucha por no repetir la receta, rechaza los pasos a seguir para repetir el éxito obtenido e innova: “me repugna entrar al juego de los juegos, de la técnica, cosa que detesto; pensar racionalmente en estructuras y en órdenes novelísticos o teatrales. Por eso me entrego al desorden”. (Arreola en: “La mujer abandonada” 125).

La construcción del cuento arreoliano atrapa al lector desde un inicio, lo lleva por lugares cotidianos pero envueltos en un halo de misterio para entregarle el abrupto final. En este punto de la investigación podemos mencionar que existe otro elemento importante en

la estructura del texto que colabora de manera vital dentro de la interpretación: la identificación del lector con el cuento. Esta identificación es un vínculo que surge por medio de la acción dispuesta en los hechos de la obra y que unen aún más al propósito del autor con el propósito del lector. Para Beuchot lo surgido de esta relación autor-lector, producirá mejores resultados en tanto que: “los protagonistas, autor y lector, mientras mayor conocimiento se tenga de éste y de aquél será mejor la interpretación” (*Tratado de hermenéutica analógica* 24). Esto se complementa con lo que Ricœur sostiene en *Teoría de la interpretación* sobre la comprensión que el lector debe tener con respecto al escrito y una “empatía” que debe surgir para la mejor interpretación del mismo (85). De esta manera, en cuanto más conozcamos al escritor, su cuento y su texto, podemos sentir esta empatía; es decir, en la medida que logremos identificarnos con la ideología del autor y su cuento, podremos elaborar mejores acercamientos entre autor y obra para lograr aproximarnos a la comprensión de su texto.

Confabulario aparece como un ardid tramado en un principio por Juan José Arreola y solventado por sus lectores, una trampa donde el relato yace impaciente para atraparnos en su vorágine. Julio Cortázar define al libro y al escritor de la siguiente manera: “usted es una hormiga león, si son las hormigas león las que hacen un embudo en la arena para que sus víctimas resbalen al fondo. Cuatro palabras y zas, adentro. Pero vale la pena ser comido por usted” (*El último juglar* 289).

La cuentística arreoliana no es una acumulación gruesa de novelas, cuentos y poemas; dista de serlo, emerge como un compendio textual que desafía la ficción, la visión y la recreación de la literatura. Un entramado mimético de ideas, sentimientos y opiniones, que Juan José Arreola guarece en su peculiar juego narrativo para que su lector se aventure a encontrarlo. Justo ahí se encuentra el propósito del autor: “probablemente sea esta noche,

Emmanuel, el momento en que llego a entender mejor la razón y los propósitos de mi trabajo. Si se descubren esos propósitos, no resultaré estéril; si no, me considerarán un tipo estrafalario que borda el vacío” (Arreola en: Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana* 385). Escribir para confesarse, para entenderse, para entender a los demás; la búsqueda de la comprensión a través del reconocimiento del propio contexto; la lectura del texto y su refiguración, llegar a comprender el cuento, entender la idea, y llevarla a un supra nivel donde comulguen en la dialéctica la percepción del autor y la percepción del lector: la narrativa y su interpretación.

Por ello, la escritura de Juan José Arreola no solamente se refiere a atrapar la realidad, la vivencia como situaciones particulares de la vida, sino también abarca el estrato cultural, social, asimila connotaciones de la literatura misma pues convive cotidianamente con estos estados de una forma bivalente, como en un matrimonio:

Mauricio de la Selva: ¿No sería la solución concebir por separado al hombre y al creador artístico?

Juan José Arreola: Yo, desafortunadamente, nunca he podido desprender mi vida personal de mi vida artística, digamos de la vida del que escribe artísticamente, porque en mí una preocupación vital desaloja por completo todo; es decir, haz de cuenta que voy a montar una pieza de teatro y en un momento dado me quedo sin nada en la casa, entonces necesito llevarme la utilería, todo el mobiliario y el decorado del teatro a mi casa para arreglar mi vida personal. No puedo yo desglosar, decir aquí han terminado los negocios con la vida y estoy en mi cuarto y me voy a poner a escribir; no, estoy acompañado por toda una pléyade de fantasmas, de preocupaciones, de obligaciones, que desalojan por completo la posibilidad de escribir... Admiro mucho a los escritores que llevaron vidas difíciles, y que llevan vidas difíciles y que pueden entregarse al acto de escribir, haciendo una especie de corte entre la realidad urgente y el *tempo*, fuera del tiempo, que es la literatura. Yo no puedo

disociar esos dos mundos; siempre la creación se me contagia de vida real y cotidiana (Arreola en: "Autovivisección de Juan José Arreola" 78).

Como se ha visto, el lenguaje narrativo en el autor, su contexto como ser humano y como escritor están amalgamados, su relatoría se permea de esta ambigüedad que se aloja dentro del arte de *Confabulario definitivo* y que culmina al lado del lector activo; sin desbordarse una de la otra, vivencia y narrativa, se conjugan en una proporción, en una analogía, la cual se manifiesta dentro del cuento en Juan José Arreola: "hablar o escribir: en mí son la misma cosa. Y siempre he disfrutado como pocos el arrebató, la posibilidad de decir lo que se me antoja... Sí, decir y escribir para mí es lo mismo" (Arreola en: "Soy un traidor y un malabarista" 157).

Esta aleación de elementos que hace el artista es única en el panorama de las letras mexicanas. Los relatos de Juan José Arreola son un manifiesto que promueve una concepción de la narrativa y de la percepción del autor que no riñen entre sí, sino que se subsumen y se recrean tanto en la referencia como en la literalidad, pero su materia prima sigue ahí, no como una serie de sentencias y objetividades, sino como una realidad metafórica y literaria: "la literatura mexicana debe a Juan José Arreola valiosos aportes que han enriquecido el cuento como género literario, y el lenguaje como forma de designar y aprehender tanto la realidad que circunda al hombre, como la de su misteriosa y compleja interioridad" (*Diccionario de escritores mexicanos* 87). Esta interioridad es la que proyecta el escritor en sus cuentos, su lucha, su entender, la compasión, el deseo, el remordimiento, su ironía y franqueza, envueltos en el texto literario.

Este trabajo investigativo fue el resultado de una extensa consulta de referencias que hablan sobre el autor, su trabajo tanto en lo cuentístico, como en lo periodístico y vivencial,

aparte de la lectura profusa de sus textos narrativos; todo esto con el objetivo de comprender mejor al autor y a sus intenciones con respecto a su relatoría. El trayecto de esta investigación versa en el acercamiento de la cuentística y sus significados ocultos al lector, con el fin de apreciar y entender mejor la creación literaria de uno de los personajes más representativos de nuestra cultura en las letras. De esta manera, concluyo la tesis titulada “Investigación hermenéutica en cinco cuentos de *Confabulario definitivo* de Juan José Arreola”. Para terminar, este trabajo de interpretación lleva la firme convicción de que se elaboró con el propósito de acercar la cuentística de Juan José Arreola a la mejor comprensión de los posibles lectores, y que a su vez, los futuros lectores se aproximen a la cuentística arreoliana tomando en cuenta su realidad, su mimética y su interpretación.

Bibliografía

- Agustín de Hipona, San. *Confesiones. Meditaciones*. Manual. Tr. Eugenio Zeballos y Eliseo Bayo. Barcelona: Plaza y Janes, 1961.
- Alighiere, Dante. *La Divina Comedia*. México: Época, 1982.
- Aristóteles. *Arte poética*. México: Porrúa, 1997.
- Arreola, Juan José. *Bestiario*. 20ma. Reimp. México: Joaquín Mortiz, 2004.
- Arreola, Juan José. *Confabulario definitivo*. 5ª. Ed. Edición de Carmen de Mora. Madrid: Cátedra, 2006.
- Arreola, Juan José. “Doxografías” En: Arreola, Juan José. *Palindroma*. 7a. Reimp. México: Joaquín Mortiz, 1992.
- Arreola, Juan José. “Escritura de la luz”. (Comp.) Orso Arreola. *Prosa Dispersa*. México: CONACULTA, 2002. pp. 206-207
- Arreola, Juan José. *Estas páginas mías*. México: FCE, 1985.
- Arreola, Juan José. “La implantación del espíritu”. (Comp.) Orso Arreola. *Prosa Dispersa*. México: CONACULTA, 2002. pp. 111
- Arreola, Juan José. *La palabra educación*. México: CONACULTA, 2002.
- Arreola, Juan José. *La feria*. México: Joaquín Mortiz, 2005.
- Arreola, Juan José. *Lectura en voz alta*. 15ª. Ed. México: Porrúa, 2005.
- Arreola, Juan José. *Inventario*. México: CONACULTA, 2002.
- Arreola, Juan José. *Mi Confabulario*. Prólogo Sara Poot Herrera. México: Joaquín Mortiz, 1979.
- Arreola, Juan José. *Narrativa completa, Juan José Arreola*. 3ª. Reimpresión. México: Alfaguara, 2003.

- Arreola, Juan José. *Palindroma*. 7a. Reimp. México: Joaquín Mortiz, 1992.
- Arreola, Juan José. "Prosodia" En: Arreola, Juan José. *Bestiario*. 20ma. Reimp. México: Joaquín Mortiz, 2004.
- Arreola, Juan José. *Sara más amarás: cartas a Sara*. Introducción y notas de Alonso y José María Arreola. México: Joaquín Mortiz, 2011.
- Arreola, Juan José. "Varia invención" En: Arreola, Juan José. *Confabulario definitivo*. 5ª. Ed. Edición de Carmen de Mora. Madrid: Cátedra, 2006.
- Arreola, Juan José. *Varia invención*. 9ª Reimpresión. México: Joaquín Mortiz, 1995.
- Arreola, Juan José. "Variaciones sintácticas" En: Arreola, Juan José. *Palindroma*. 7a. Reimp. México: Joaquín Mortiz, 1992.
- Arreola, Juan José. *Y ahora, la mujer*. México: CONACULTA, 2002
- Arreola, Orso. *El último juglar: memorias de Juan José Arreola*. Guadalajara: Jus, 2010.
- Balcázar, Orozco Armando. *Cuento y minificción, intertextualidad y hermenéutica*. España: Plaza y Valdés, 2011.
- Béjar, Raúl y Héctor Rosales. *La identidad nacional mexicana, como problema político y cultural*. México: Siglo XXI, 1999.
- Beneyto, María. "Confieso que aprendo mucho riéndome" 266-277pp. En Rodríguez, Efrén (Comp.). *Arreola en voz alta*. México: CONACULTA, 2002.
- Beuchot, Mauricio. *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*. México: UNAM, 2007
- Beuchot, Mauricio. *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. 4ª. Edición. México: UNAM, 2005.
- Beuchot, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica: hacia un nuevo modelo de interpretación*. 4ª. Edición. México: UNAM, 2009.

- Biblia latinoamericana, La. España: Fuenlabrada, 1972.
- Black, Max. *Modelos y metáforas*. Tr. Víctor Sánchez. Madrid: Tecnos, 1966.
- Boisdeffre, Pierre De. *Metamorfosis de la literatura III*. Tr. Luis Núñez y Luis Alberto Martín Baro. España: Guadarrama, 1969.
- Borges, Jorge Luis. *Obra crítica, volumen 2*. En línea. Fecha de consulta 15/02/12.
<http://www.textosenlinea.com.ar/borges/Obra%20critica%20volumen%20II.pdf>
- Burgos, Fernando. *Antología del cuento hispanoamericano*. 4ª Ed. México: Porrúa, 1991.
- Campbell, Federico “La mujer abandonada” 118-132pp. En Rodríguez, Efrén (Comp.).
Arreola en voz alta. México: CONACULTA, 2002.
- Campos, Marco Antonio “De viva voz” pp. 163-175. En Rodríguez, Efrén (Comp.).
Arreola en voz alta. México: CONACULTA, 2002.
- Cassirer, Ernst. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. Tr. Carlos Gerhard. México: F.C.E. 1975.
- Castañón, Adolfo. *El reino y su sombra: en torno a Juan José Arreola*. 3ª. Ed. México: Minimalia, 2005.
- Castañón, Adolfo y Nelly Palafox. *Para leer a Juan José Arreola*. México: Tercer milenio, 2007.
- Carballo, Emmanuel. *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo veinte*. México: Empresas editoriales, 1965.
- Curso “Hermenéutica Analógica”. Mauricio Beuchot. Chihuahua. 7,8 y 9 de marzo de 2011.
- De la Selva, Mauricio “Autovivisección de Juan José Arreola” 62-117pp. En Rodríguez, Efrén (Comp.). *Arreola en voz alta*. México: CONACULTA, 2002.

- Del Paso, Fernando. *Memoria y olvido de Juan José Arreola*. México: FCE, 2003.
- Didier T. Jean. *Transformación y literatura fantástica “El guardagujas” de Arreola*.
Centro de investigaciones lingüísticas-literarias. Texto crítico Vol 26-27. México:
Humanidades Universidad de Veracruz, 1983. 159-167
- Díez de Urduyivia Fernando “Cómo hablan los que escriben”. 304-321 pp. En Rodríguez,
Efrén (Comp.). *Arreola en voz alta*. México: CONACULTA, 2002.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Tr. Roger Berdagué. México: Planeta, 1984.
- Elizalde, Eduardo “Autoanálisis” 144-150 pp. En Rodríguez, Efrén (Comp.). *Arreola en
voz alta*. México: CONACULTA, 2002.
- Espinoza, Contreras Ramón, et al. *Literatura y hermenéutica*. Prólogo de Mauricio
Beuchot. México: Editorial Torres Asociados, 2010.
- Ferrater, Mora José. *Diccionario de Filosofía*. 5ª. Edición. Argentina: Editorial
Sudamericana, 1964.
- García-Galiano, Javier. *Juan José Arreola: brevariario alfabético*. México: Joaquín Mortiz,
2002.
- García Oropeza, Guillermo. *Devoción a Arreola*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara,
1987.
- Glantz, Margo. “Juan José Arreola y los bestiarios”. En línea. Fecha de consulta: 09/02/11
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/300207.pdf>
- Gómez, Haro Claudia. *Arreola y su mundo*. México: Alfaguara, 2002.
- Gómez, Haro Germaine “Soy un desollado vivo” 247-254 pp. En Rodríguez, Efrén
(Comp.). *Arreola en voz alta*. México: CONACULTA, 2002.
- González, Hecheverría Roberto. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa
Latinoamericana*. México: FCE, 2000.

Hiriart, Hugo. *Juan José Arreola se va volando*. En línea. Fecha de consulta 24/10/10.

<http://www.letraslibres.com/index.php?art=7302>

Instituto de investigaciones filológicas. *Diccionario de escritores mexicanos*. México:

UNAM, 1998.

Iser, Wolfgang. “La realidad de la ficción”. *Estética de la recepción*. Comp. Rainer Warning.

Madrid: Fuenlabrada, 1989. 165-195

Iser, Wolfgang. *The act of reading*. En línea. Fecha de consulta 23/09/10.

<http://home.comcast.net/~krmcnamara/syllabi/5132/Iser,Repertoire.pdf>

Iser, Wolfgang. *The range of interpretation*. New York: Columbia University, 2000.

Jauss, Hans-Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de*

la experiencia estética. Tr. Jaime Siles y Ela María Fernández-Palacios. España:

Taurus, 1986.

Jauss, Hans-Robert. Experiencia estética y hermenéutica literaria. *En busca del texto:*

Teoría de la recepción literaria. Tr. Sandra Franco y otros. Comp. Dietrich Rall.

México: UNAM, 2008.

Jauss, Hans-Robert. “Para continuar el diálogo entre la estética de recepción “burguesa” y

la “materialista”. *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*. Tr. Sandra

franco y otros. Comp. Dietrich Rall. México: UNAM, 2008.

Leibniz, Godofredo. *Sistema de la naturaleza*. México: Porrúa, 2003.

Leñero, Vicente. *¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola?* México: Universidad

Veracruzana, 2002.

Lizalde, Eduardo. “Autoanálisis”. 144-150pp. En Rodríguez, Efrén. (Comp.). *Arreola en*

voz alta. México: CONACULTA, 2002.

Lockhart, Darrel. *Latin American Science fiction writers: an A-to-Z guide*. U.S.A.:

Greenwood Press, 2004.

Mata, Oscar. *Juan José Arreola, maestro editor*. México: CONACULTA, 2003.

Mazón, Fonseca Ricardo. *La hermenéutica analógica y el mito*. México: Primero editores, 2002.

Méndez, Sigmund. *Notas histórico-filológicas a un cuento de Juan José Arreola*. Instituto de Investigaciones Filológicas. Literatura mexicana: ensayos y estudios. Vol. XIX. México: UNAM, 2008. 93-121

Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano*. 7ª. Ed. 2003. 1er. Reimpresión 2004. México: F.C. E. 408-410.

Miranda, Carlos. *Juan José Arreola: Aproximaciones*. México: CONACULTA, 2002.

Nyenhuis, Gerald. *Hermenéutica y literatura*. Comp. Gloria Vergara. México: Jus, 2009.

Olvera, Romero Caleb. *Hermenéutica analógica y literatura*. Prólogo de Mauricio Beuchot. México: Primero editores, 2000.

Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. España: Espasa-Calpe, 1943.

Otero León, Lourdes. *Hermenéutica analógica, literatura y límites*. México: Editorial Torres asociados, 2007.

Pacheco Cristina "Soy un traidor y un malabarista" 154-162 pp. En Rodríguez, Efrén (Comp.). *Arreola en voz alta*. México: CONACULTA, 2002.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato: estudio de teoría narrativa*. 4ta. Reimpresión. México: Siglo XXI, 2010.

Platón. *Diálogos*. 12ª Ed. México: Porrúa, 1972.

Poot, Herrera Sara. *Un giro en espiral: El proyecto literario de Juan José Arreola y otros ensayos sobre su obra*. 2ª. Ed. México: UNAM, 2009.

- Quintana Tejera, Luis. "Intertexto, ironía, ludismo y focalización en tres cuentos de Jorge Luis Borges y en dos relatos de Juan José Arreola". *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Núm. 24 Julio-diciembre de 2001, pp. 195-215.
- Rall, Dietrich. *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 2008.
- Ricœur Paul. *El conflicto de las interpretaciones: ensayos de hermenéutica*. Tr. Alejandrina Falcón. México: FCE, 2003.
- Ricœur, Paul. *La metáfora viva*. 2a. Edición. Tr. Agustín Neira. Madrid: Trotta, 2001.
- Ricœur, Paul. "Narratividad, fenomenología y hermenéutica". En línea. Fecha de consulta: 22/01/11 http://digitool-uam.greendata.es//exlibris/dtl/d3_1/apache_media/L2V4bGlicmlzL2R0bC9kM18xL2FwYWNoZV9tZWRpYS8yMjI5OA==.pdf
- Ricœur, Paul. *Teoría de la interpretación: teoría y excedente de sentido*. 6ª. Edición. Tr. Graciela Monges Nicolau. México: Siglo XXI, 2006.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*. 6a. Reimpresión. Tr. Agustín Neira. México: Siglo veintiuno, 2009.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración II: Configuración del tiempo en el relato histórico*. 5a. Edición. Tr. Agustín Neira. México: Siglo veintiuno, 2008.
- Ricœur, Paul. *Tiempo y narración III: el tiempo narrado*. 4ª. Reimpresión. Tr. Agustín Neira. México: Siglo veintiuno, 2009.
- Rodríguez, Efrén (Comp.). *Arreola en voz alta*. México: CONACULTA, 2002.
- Sartori, Giovanni. *Homo videns: La sociedad teledirigida*. 10ma. Reimp. Tr. Ana Díaz Soler. España: Taurus, 2006.
- Seminario del CILL. "La feria, de Arreola: México sagrado y profano". Centro de Investigaciones Lingüísticas-literarias. *Texto crítico* Vol 5. México: Humanidades

Universidad de Veracruz, 1976. 23-52

Tovar, Luis. "Conversación inédita Borges-Arreola". La jornada semanal. En línea. Fecha de consulta 03/03/12. <http://www.jornada.unam.mx/2003/05/18/sem-borges.html>

Valera-Villegas, Gregorio. *Espacio/tiempo en la negación del otro. Narración, rostro y muerte.* En línea. Fecha de consulta 02/10/10. <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/valera55.pdf>

Vázquez, Felipe. *Juan José Arreola, la imposibilidad de la escritura.* En línea. Fecha de consulta 23/09/10. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/arreola.html>

Vázquez, Felipe. *Juan José Arreola: el poeta en prosa.* En línea. Fecha de consulta: 23/09/10 http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/FV_Arreola.html

Vázquez, Felipe. *Rulfo y Arreola: Desde los márgenes del texto.* México: UACD, 2010.

Vázquez, M. Ángeles, et al. *Juan José Arreola.* En Línea. Fecha de consulta 27/09/10. <http://cvc.cervantes.es/actcult/arreola/>

Warning, Rainer. *Estética de la recepción.* Tr. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Fuenlabrada, 1989.

Yurkievich, Saúl. *Obras: Juan José Arreola. Antología y prólogo de Saúl Yurkievich.* 4a. Reimpresión. México: F.C.E., 2005. 7-43.

Yurkievich, Saúl. *Suma crítica.* México: FCE, 1997.

Zavala, Lauro. *Diez aproximaciones didácticas a la enseñanza del Bestiario de Juan José Arreola.* En línea. Fecha de consulta 15/09/10. <http://www.uam.mx/difusion/revista/may2001/zavala.html>

Zavala, Lauro. *La minificción en Arreola y el problema de los géneros: seis aproximaciones breves.* En línea. Fecha de consulta: 15/09/10 <http://www.uam.mx/difusion/revista/feb2003/zavala.pdf>



Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00090
Matrícula: 210382553

INVESTIGACION HERMENEUTICA
EN CUENTOS DEL CONFABULARIO
DEFINITIVO DE JUAN JOSE
ARREOLA

En México, D.F., se presentaron a las 12:00 horas del día 4 del mes de enero del año 2013 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. MARINA MARTINEZ ANDRADE
DR. CESAR ANTONIO SOTELO GUTIERREZ
DR. MAURICIO HARDIE BEUCHOT PUENTE

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretario el último, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTOR EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: IRAM ISAI EVANGELISTA AVILA

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

Aprobar

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



REVISÓ

LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISION DE CSH

DR. JOSE OCTAVIO NATERAS DOMINGUEZ

PRESIDENTA

DRA. MARINA MARTINEZ ANDRADE

VOGAL

DR. CESAR ANTONIO SOTELO GUTIERREZ

SECRETARIO

DR. MAURICIO HARDIE BEUCHOT PUENTE