

Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

**JUAN JOSÉ ARREOLA Y SU VISIÓN DE LA
POSMODERNIDAD:**

LA PUGNA ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE

Tesis para optar al Grado de Magíster en Literatura con Mención en
Literatura Hispanoamericana y Chilena

Autor:

Alejandro Ismael Alarcón Muñoz

Profesor Guía:

Sr. Manuel Jofré Berríos, Ph. D.

Santiago de Chile

2005

De raigambre cosmopolita, Juan José Arreola intenta mostrar la compleja problemática del hombre inmerso en el convulsivo siglo XX. En este sentido, *Varia Invención* (1949), una de las primeras obras de este narrador mexicano, es la expresión de una literatura, con un carácter más bien realista que fantástico, que da cuenta de la existencia del hombre en relación con su interioridad misma. Es objetivo de este ensayo, entonces, buscar esta interioridad por medio del vínculo que tiene el origen del ser humano con lo sagrado, con el sí mismo en un viaje hacia el pasado, con lo psicológico o de otra índole, en esta inmersión en la existencia del sujeto moderno, que se sabe sin futuro y, por lo mismo, se siente en el yugo del fin de la historia, demostrando, con ello, su visión de la Posmodernidad que estaba por venir. Al vislumbrar con esto una visión histórica, a la vez que pesimista de la realidad, sitúa al sujeto en crisis en un presente perpetuo, sin futuro, con la única opción de recurrir al pasado para poder explicar su entorno social en la que se da la muerte del sujeto racional.

Por otro lado, en un vínculo con lo religioso, lo artístico y, principalmente lo ético-moral, es que se pudo demostrar, como objetivo planteado con anterioridad, que existe una parodización de los temas religiosos más tradicionales; tal es el caso del relato bíblico del origen de la raza humana (Génesis), la estadía en el Infierno y la relación del hombre con Dios, sin dejar escapar con ello un sesgo de finísima ironía.

Es así que se procedió al trabajo analítico en torno a un corpus teórico que destacara la visión que existe en la crítica respecto a la Modernidad y a la Posmodernidad, como

también la visión histórica y del arte de un filósofo contemporáneo tan importante como Walter Benjamin, lo que permitirá explicar la clara influencia de Baudelaire en la escritura arreoleana, a la vez que su visión de la Modernidad en cuestión a partir del poeta francés como del filósofo mismo; todo lo cual fue incorporado en el análisis de un determinado corpus de textos de *Varia Invención* en la visión cultural y estética de este importante narrador mexicano.

INTRODUCCIÓN

A la luz de los cambios políticos, sociales, económicos y culturales que se dieron lugar a finales del siglo XVIII en adelante, especialmente en el siglo XX y la preponderancia en éste del capitalismo, se estableció que la Modernidad ha sido un momento sumamente problemático debido a sus constantes crisis histórico-sociales, las que se ven replanteadas por las continuas críticas que se hicieron a este período en cuanto a la elaboración de un proyecto moderno que se dice fallido. Es así como los críticos y teóricos contemporáneos que se han dedicado a los estudios culturales, filosóficos, históricos y literarios, establecieron que el posmodernismo implicó la ruptura con el campo estético del modernismo. El primero, como crítica, siempre ha existido en la medida que el modernismo se ha manifestado en crisis, sobre todo en los años '50 y '60 del siglo pasado. De ahí que hayan aparecido una serie de posturas relacionadas al prefijo *post-*, es decir, toda aquella crítica que surgió después del modernismo, la cual tuvo en sus orígenes, entre otros, al postestructuralismo francés y sus replanteamientos filosóficos respecto al lenguaje. Incluso se ha llegado a hablar de una posthistoria. Pero es en los años '80 que el posmodernismo se manifestó definitivamente como crítica. De acuerdo a esto, se caracterizó a este periodo como un nuevo modo en la concepción del espacio y del tiempo, generando un declive de los mitos modernos del progreso y de la superioridad de la razón. Visto de esta manera, el periodo actual de la crítica se le calificó como antimodernidad.

Es así como la llamada Ilustración o Iluminismo, caracterizada por un progreso infinito del conocimiento, el predominio de la racionalización, y un avance también infinito hacia la mejora social y moral, dio lugar a los sucesos de 1789 en Francia, con lo que se marca el punto de entrada de la Modernidad. En sus comienzos, este periodo implicaría un retorno al pasado, a lo antiguo, a las verdades de la tradición en el arte y la religión. Según Jürgen Habermas, aquello que distingue a las obras como modernas es lo “nuevo” que será superado y que quedará obsoleto cuando aparezca la novedad del estilo siguiente.¹ Hans Robert Jauss, uno de los críticos que más ha estudiado a fondo el fenómeno de la Modernidad estética, al respecto señala que las distancias temporales se han reducido a un rápido cambio de lo nuevo en viejo, debido a un veloz aumento de las innovaciones que aceleran el envejecimiento al intentar superar el pasado, lo que se ha hecho llamar “museización”, conllevando a una pérdida de la unidad epocal estética.²

¹ Jürgen Habermas, “La modernidad, un proyecto incompleto” en Hal Foster, La posmodernidad. México, Editorial Kairós, S. A., 1985, pág. 20.

² Hans Robert Jauss, Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética. Madrid, Visor Distribuciones, S. A., 1995, pág. 12.

Esta constante pugna entre Modernidad y Posmodernidad, y en el intento de una relación entre lo moderno y lo clásico, se ha llegado a la pérdida de una referencia histórica fija, de modo que en ésta se reconocería una conciencia cambiada del tiempo, lo que implicó, según Bergson, una exaltación del presente, sobre todo en el siglo pasado, donde el futuro del hombre era bastante incierto. Sin embargo, siempre ha existido el culto a lo nuevo, con sucesivos tanteos hacia delante y la anticipación de un futuro no definido, lo que acarrearía, según el mismo filósofo, un proceso de aceleración de la historia, una experiencia de movilidad en la sociedad y una discontinuidad en la vida cotidiana.³

El presente ya no es histórico, sino que es una afinidad heroica con los extremos de la historia.

Rousseau, en su *Segundo Discurso*, opuso al fatal desarrollo de la sociedad moderna la contraimagen del estado de naturaleza, una visión del comienzo hipotético de la humanidad, lo cual derivaría en una fracasada socialización.⁴ De este modo, se señala que ningún origen es más adecuado que el bíblico, verificándose, por medio de la razón, que la mayor, mejor y más perfecta de las cosas corresponde a la intención primera del Creador.

Según Jauss,⁵ de acuerdo a las palabras de Jacob Taubes, el fin de la historia implica su nuevo comienzo, en donde el arte sólo puede suponerlo para el mundo. Al hablar de fin de la historia, ¿qué perspectiva le resta a la Posmodernidad estética si en ella se ubica temporalmente el fin de la historia?, a lo que Jauss responde que, más que una realidad alienada que intenta reflejar el arte moderno, es la reelaboración consciente, analítica, de la originalidad y la plenitud sensible de una posible experiencia mundana que se puede señalar en su relación con el tiempo.

En las manifestaciones actuales de lo posmoderno, al tratarse del umbral del tercer milenio, existiría la conciencia, por primera vez en la historia del Modernismo estético, de una ruptura entre lo viejo y lo nuevo, donde lo viejo que se separa es captable en su figura que se desvanece al no poder configurar lo nuevo como vivencia, de modo que la experiencia estética, que abandona los cánones clásicos en el arte, por ejemplo, puede iluminar este cambio de horizonte. Esta querrela de lo nuevo y de lo viejo, tal como se le ha llamado al modernismo, se ve, según Jauss, en la estética baudelairiana de la Modernidad y su idea central de lo bello efímero.⁶ En este sentido, lo nuevo, al hacer que la Modernidad se enfrente a sí misma, segrega su propia antigüedad transformando el historicismo en esteticismo, disponiendo de todo el pasado libremente en el “museo

³ Jürgen Habermas, “La modernidad, un proyecto incompleto”, pág. 21.

⁴ Jean Jacques Rousseau citado por Habermas, *op. cit.*, pág. 26.

⁵ Jauss, *op. cit.*, pág. 59.

⁶ Jauss, *op. cit.* véase págs. 82-86.

imaginario”. Por supuesto que esta pugna no sólo apunta a la confrontación entre dos momentos específicos de la Historia, como puede ser el inmenso cambio de horizontes sociales y culturales que implicó el paso progresivo de la Edad Media al Renacimiento, por ejemplo; sino que también afecta a la vida cotidiana de quienes se encuentran inmersos en la Modernidad misma. Este es el caso de la concepción que se tiene del tiempo, el cual puede ser el de todos los días, como también el filosófico e incluso el religioso; es decir, un tiempo habitual donde importa más sobrevivir en el día a día que recordar aquello que se hizo hace cinco o más años, pasando a ser sólo parte de la memoria. Otro caso es el tiempo filosófico, donde lo nuevo y lo viejo puede alcanzar ribetes existencialistas en una relación entre la diacronía y el hombre respecto a los demás, o el de uno mismo con su propia experiencia; y así, finalmente, el tiempo religioso en relación con la eternidad y Dios. De ahí que siempre exista una pugna entre lo nuevo y lo viejo.

Es así como la estética baudelairiana de la Modernidad implica ver la novedad como algo formal, la cual, apenas envejecida, reviste la expresión de lo arcaico, dejando tras de sí su propia antigüedad. Con esto, el arte puro puede ser extraído del pasado, dando lugar a un nuevo orden de lo bello, sacado del “museo imaginario” del esteticismo a partir del historicismo resucitado por la conciencia estética.

De este modo, la estética tiene el papel de completar la Historia, representando la razón inconsciente de la naturaleza, expresada en lo “sagrado”, como una forma de salvarse del pesimismo histórico.

Para Jameson,⁷ es posible distinguir entre obras modernistas y posmodernistas en cuanto a su relación con el contenido de verdad del arte o de su valor epistemológico. Ahora se plantea la pregunta por lo que es verdadero o no en el arte, el grado de verosimilitud en la narrativa. Para Jameson, la pérdida de la función legitimadora de la narrativa es equivalente a la capacidad del individuo de situarse históricamente;⁸ de ahí que se haya hablado de un postmodernismo que conlleva un sentido de la temporalidad colapsado, extraviado. Al igual que la narrativa, también entra en juego la representación, en donde el hombre moderno, como *sujeto* de la misma, supone estar creando el mundo al dominar la naturaleza, siendo el hombre el tema de esta narrativa. En la Modernidad se destaca el individualismo, en la Postmodernidad la cultura de masas de la sociedad de consumo la que, sin embargo, exalta el individualismo, el sujeto único de la representación. Esto por el mismo hecho de que el consumismo que promueve el hedonismo, la búsqueda del goce individual dentro del conglomerado de la masa, es lo que favorece el ensimismamiento de este momento. De este modo, por individualismo se

⁷ Estas palabras de Jameson son citadas por Craig Owen en su artículo “El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo” en Hal Foster, *op cit.*, pág. 105.

⁸ *Ibíd.*, pág. 105.

entenderá el enajenamiento que vive el hombre dentro de la masa social humana, o mejor conocida como sociedad, al sentir que ésta ya no funciona como sistema. Este individualismo se distingue del egoísmo, pero ambos se encuentran asociados puesto que el segundo puede ser el resultado del primero. Dentro de este contexto, se está presente ante un nuevo momento del capitalismo tardío, de consumo o multinacional, con un sistema social particular, en el que el sentido de la historia desaparece, puesto que toda la sociedad contemporánea ha comenzado a perder su capacidad de retener su propio pasado, viviendo en un presente perpetuo.

Según Jauss, el modernismo hablaba sobre el futuro, el que rompe con el pasado y su historia.⁹ Pero el futuro no resuelve nada, puesto que no existe, de modo que, dentro de la perspectiva posmoderna, también se vuelve la mirada hacia el pasado. Así, la Posmodernidad correspondería a una ruptura con el mundo tradicional y a una conciencia generalizada del agotamiento de la razón. Prueba de ello es que se ha instaurado el posmodernismo como una pugna por fechar anticipadamente sus inicios, lo que señala que todo lo nuevo ya podía contar con antecesores, desconociéndose una explicación de la distancia temporal en la que una historia anterior sólo es reconocible a partir del giro producido en una historia posterior.

Las distintas concepciones que tienen los teóricos respecto a estos dos instantes de la historia contemporánea, conducen a pensar en un momento totalmente conflictivo que caracteriza el encuentro de estos dos momentos, y que Arreola supo detectar.

Sin duda que el período que va de la transición entre la Modernidad y la Posmodernidad es conflictivo, puesto que implica dos concepciones del tiempo distintas, por cuanto, por un lado, se destaca la exaltación de lo nuevo a partir de lo viejo, resaltando la situación actual o presente que se vive; mientras que en el otro caso –el posmodernismo– señala una ruptura con la tradición y el pasado, y al no poseer una perspectiva de futuro se vive en un presente perpetuo caracterizado por la crisis de la razón, la que también requiere del pasado, sobre todo por el hecho de que en ella se encuentra el sujeto de la representación, de la labor legitimadora de la narrativa y de su función social, lo que provoca que pierda su contenido o valor de verdad. En el posmodernismo la concepción del tiempo se ve colapsada, extraviada, transformándose en un periodo más bien pesimista.

En el tránsito y desarrollo de toda esta cartografía se encuentra la obra de Juan José Arreola, especialmente *Varia Invención*, una de sus primeras obras publicada en 1949. Si bien es cierto que, desde una perspectiva histórica, su trabajo está cercano a la crisis de la Modernidad, la problemática que establece en sus cuentos considera más bien un período de transición entre ambos momentos del siglo XX, tomando aspectos tanto de una época como de la otra, de acuerdo a lo que se ha especificado anteriormente. Sin embargo, ¿es posible que dé cuenta con sus relatos de una instancia que aún no aparece?

⁹ Jauss, *op.cit.*, pág. 17.

Con esto se puede destacar que Arreola se adelantó a la Posmodernidad, estableciendo él mismo una crítica al momento que estaba viviendo, es decir, el moderno. De acuerdo a lo anterior, la escritura de este narrador mexicano se caracteriza por una constante preocupación frente a la deshumanización de la sociedad y de sus participantes, conduciéndolos hacia la autodestrucción debido al progreso técnico con los consiguientes cambios históricos que implica: la muerte del sujeto. Sus cuentos, cargados de un profundo interés humanista, reflejan el papel que desempeña la obra literaria como una denuncia sobre la existencia humana y su contexto en la Modernidad y también, como se podrá apreciar, en la Posmodernidad.

De modo que, en el balance entre estos periodos, Arreola pretende atrapar la realidad tal cual es, transformándola a través de la escritura de sus cuentos, en la que se puede identificar a un individuo como sujeto de la representación. Éste se manifiesta en crisis, ya sea de tipo existencial, religiosa, psíquica o económica, lugar en el que el capitalismo y la sociedad de consumo entran en juego. Arreola presenta a este sujeto en una narrativa que se proyecta hacia el futuro en cuanto a su temática postmoderna, y al tener dicho sujeto tales características, deslegitima el valor de verdad de su narrativa, por cuanto se ve en ella un arte o una estética carente de validez y de belleza, inexistente al juzgarla su mismo autor. Sin embargo, para dar cuenta de ello, este narrador coloca a sus personajes de acuerdo a su vida anterior, a su pasado inmediato o lejano, extraviándose en las fronteras del tiempo, llegando incluso al mito bíblico del origen del hombre y los primeros habitantes. De modo que, al jugar de esta manera con el tiempo, y al adelantar una perspectiva posmoderna en su narrativa, está planteando una crítica al momento que vive. En el fondo, habla del posmodernismo con la máscara del modernismo como momento histórico.

De algún modo, los personajes de este narrador mexicano carecen de identidad propia y la adquirieron en un tiempo pasado al intentar resolver sus conflictos existenciales con lo religioso (específicamente con Dios) y lo ético. Esto conlleva implícitamente la pérdida del carácter aureolar de la obra de arte a la manera de Benjamin –o religioso y moral-, es decir, la aureola como singularidad (individuo o sujeto único) y los fenómenos de distancia (temporal) por la que un objeto puede estar (el sujeto como significante). En el fondo, Arreola intentaría identificar al individuo como sujeto en crisis y recuperarlo por medio de su relación con lo religioso, lo cual implica desentrañar la interioridad de cada ser en una búsqueda ética-moral consigo mismo y Dios a través de su conciencia y raciocinio, todo lo cual lo conduciría, finalmente, a distinguir entre el bien y el mal; por lo que, en este sentido, se puede establecer la restauración del carácter aureolar de la obra de arte por medio de la narrativa. Esto implica una perspectiva temporal absolutamente distinta a la que se puede concebir en la vida cotidiana, ya que representa un viaje hacia la interioridad humana, de modo que el espacio físico en su obra prácticamente desaparece. Este es el sentido que tiene este viaje hacia el interior del ser, es decir, la búsqueda del vínculo religioso entre Dios y el hombre para darle sentido a su conciencia y a su actuar en la sociedad, pero no en cuanto establecer una religión determinada, sino el contacto con su origen, tan perdido en la actualidad.

Por otro lado, resulta difícil determinar si *Varia Invención* de Arreola pertenece o no al macrogénero literario de lo fantástico, según las clásicas definiciones que existen al respecto. Lo único que queda claro es que lo fantástico en su obra se puede relacionar con un determinado contexto histórico, sea éste social, político, cultural, religioso o ideológico, lo que constituye un factor extraliterario. Si bien es cierto que la literatura fantástica de finales del siglo XVIII, estuvo relacionada con la irrupción de lo insólito y el terror, es en el siglo XX que lo fantástico incluye entre sus elementos lo racional, no en tanto razón para dilucidar lo sobrenatural, sino en cuanto raciocinio que permite vislumbrar lo irreal en la realidad. La literatura fantástica, entonces, “constituye, como cualquier apropiación estética de la realidad, una metáfora epistemológica de la realidad en cuya configuración confluyen factores ideológicos, morales y estéticos”.¹⁰ De este modo la realidad amenaza en este tipo de literatura, implica para este escritor un sentimiento de desazón frente al progreso científico y técnico, tratándose de una actitud reaccionaria frente a la realidad en transformación: por un lado el progreso de lo moderno y, por el otro, la incertidumbre ante el futuro, la Posmodernidad.

Así, se cuestiona lo nuevo, o lo moderno, y las implicancias sociales que aquello conlleva en cuanto a los conflictos espirituales y existenciales del individuo en transición; conflictos que, incluso, alcanzan ribetes económicos debido al auge del capitalismo y de toda su ideología, siendo lo tecnológico lo que menos importancia adquiere en este corpus de relatos; lo económico, entonces, con sus efectos alienantes y disgregadores caracterizados por el individualismo, es lo que se encuentra presente en muchos de los relatos de este cuentista mexicano.

El conflicto de lo qué es real o irreal en la narrativa de Arreola se ve superado por el hecho de que lo fantástico moderno ha sobrepasado su vertiente tradicional basada en lo sobrenatural, es decir, cuyo tema central era las historias de fantasmas, de apariciones del diablo, vampiros y otros espectros, para preocuparse por lo humano llenándolo de lo posible o imposible, centrado en una imaginación razonada del escritor fantástico que apela a lo verosímil y a la realidad extratextual, histórica. La irrupción de lo fantástico, que parece no ser tal en *Varia Invención*, sería entonces la que comprende la aparición de lo desconocido, en cuanto que no es re-conocido y, por lo tanto, nuevo, o lo simplemente cotidiano que debe ser razonado.

Toda esta problemática es vista desde una perspectiva ética y/o sagrada y en un ensimismamiento radical que se aproxima a lo místico para intentar alguna solución, la que no da cabida más que a una parodización respecto a lo religioso (Dios, el infierno, la Biblia, específicamente el Génesis); de ahí su carácter irónico que cuestiona el momento histórico que viven sus personajes, tanto en la Modernidad como futuramente en la Posmodernidad. Según estas perspectivas, su escritura tiende a caracterizarse como surrealista, por cuanto en ella existiría la preocupación por lo religioso, lo moral e,

¹⁰ Irmtrud König, La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna. Frankfurt, Verlag Peter Lang, 1984, pág. 20.

incluso, lo político. Fueron las crisis económicas producto de la guerra, la racionalización industrial, la miseria de las masas, los cracs financieros y bursátiles, el desarrollo de las revoluciones obreras las que dieron lugar a una furiosa multiplicación de escuelas literarias, tan improvisadas como efímeras, entre las que se pueden destacar el expresionismo en 1914, en 1917 el dadaísmo y en 1924 el surrealismo, con Bretón a la cabeza; escuelas que no hicieron más que anunciar el ocaso de la civilización capitalista. Pero no fue la escritura automática, ni la búsqueda de un mundo paralelo a través de los sueños y de las asociaciones que parecen inconexas lo que atrajo a Juan José Arreola. Si bien es cierto que existe una preocupación de esta escuela por el pesimismo y la desesperación en la sociedad, lo que formó parte de sus etapas, no es sino la inquietud por lo netamente humano lo que más atrajo a este joven escritor mexicano. Así, según los teóricos, Arreola se encuentra más vinculado al cosmopolitismo que a alguna otra tendencia, como es el caso de la surrealista. No obstante el criollismo ha sido la corriente que más ha dominado en la literatura hispanoamericana del siglo XX, es el cosmopolitismo, como superviviente, el que ha logrado desplazar a su contendiente criollista. Así, Seymour Menton señala lo siguiente:

“Para el criollista la literatura sirve para interpretar las condiciones políticas, económicas y sociales de su propio país. En cambio, el autor cosmopolita se preocupa mucho más por la estética, la psicología y la filosofía, aun cuando trata temas criollos, como es el caso de “La Lluvia” de Arturo Uslar Pietri. Frente a la temática criollista, los cosmopolistas se interesan más en el individuo, en la vida urbana y en la fantasía”.¹¹

Dentro de este movimiento tan general se encuentran escuelas más definidas que tuvieron su origen en la pintura, como es el caso del surrealismo, el cubismo y el realismo mágico; como también la escuela filosófica del existencialismo. A pesar de todos estos elementos, la principal preocupación del autor de *Varia Invención* ha sido el hombre y sus constantes crisis en su relación con el mundo que le ha tocado vivir, en cuanto a su sentido y la época en la que se encuentra inmerso, tratando de dar explicación a la realidad de distintas formas, entre ellas la fantástica.

Más que tratar de encasillarse la obra de Arreola con alguna tendencia literaria, su autor se ubica, de acuerdo a su preocupación epocal, en un punto intermedio entre dos periodos, destacada más por la ironía la que, en la concepción posmodernista del lenguaje, y con la cual construye el texto, enfatiza un carácter totalizador que cuestiona la relación texto-mundo, destacándose la autonomía del primero sobre el segundo. Al ser éste un proceso de transición, su manifestación moderna es de índole realista, la ironía alcanzaría las características de una de corte tradicional. Sin embargo, al intentar establecerse una diferenciación entre ambos tipos de ironías, existe un rasgo inherente a ambas, esto es, ser un procedimiento de desmitificación. Si bien es cierto que la ironía

¹¹ Seymour Menton, El cuento hispanoamericano. México, F. C. E., 1964, pág. 113.

consiste en afirmar implícitamente lo explícitamente negado, para la vertiente realista resultaría ser un connotador de ambigüedad fantástica; en cambio, sería un enfatizador del carácter autorreflexivo del texto para los posmodernistas, dada su autonomía que nace de su deslegitimación.

De este modo, la narrativa fantástica moderna busca la ruptura entre lo imaginario y lo real generándose la ironía dada la capacidad representativa de su lenguaje y su autonomía. A nivel intratextual su funcionamiento depende de la parodia, definida ésta como un procedimiento de montaje intertextual, efectuando una superposición de textos. Un texto paródico es la incorporación de un texto parodiado en uno parodiante, es decir, un engarce de lo viejo en nuevo, lo que se ve expresado en Arreola y su parodización de la Biblia (el relato del Génesis y el origen del hombre), como también la ironización del infierno como lugar de sufrimiento por los pecados cometidos, convirtiéndose la parodia en manifestación de la intencionalidad narrativa irónica de sus textos. Ejemplos de esto se pueden encontrar en “Eva” y “El converso” de este autor.

Desde un comienzo se ha señalado que la Posmodernidad aparece cuando la Modernidad entra en crisis, fenómeno que se viene dando con mayor frecuencia desde los años '60 en adelante, sobre todo con la aparición del postestructuralismo, conflicto que viene anunciado por la crisis de la razón. Se ha establecido, también, que la Posmodernidad apareció como crítica en los años '80. Pero en esta conjunción de dos periodos de la historia del pensamiento humano, se genera una suerte de vacío o estancamiento que la mente lúcida de Juan José Arreola pudo apreciar, y que se ha caracterizado como un presente perpetuo. Esto no quiere decir que el tiempo se haya detenido para no seguir su camino, por el contrario, se percibe a un sujeto humano sin futuro, sin perspectivas hacia delante, un estancarse en el progreso humano, lo que se ve mayormente influenciado por los conflictos políticos que dieron lugar a la Guerra Fría y otros posteriores. La Modernidad tiene sus perspectivas puestas en el futuro, pero ésta, al manifestarse en crisis al cifrar sus esperanzas en un futuro inexistente, se perfila hacia el pasado para explicar el presente, eternizándolo, crisis dentro de la cual surge el posmodernismo.

Lo que se intenta demostrar como hipótesis, entonces, junto a J. J. Arreola y *Varia Invención*, es que existiría un periodo intermedio en la evolución del hombre post crisis moderna, caracterizado por la muerte del hombre racional y del ser social, lo que resalta el individualismo y el consiguiente pesimismo que implica para un ser sin futuro, ubicado en el fin de la historia, con profundas crisis de todo tipo, sean éstas morales, religiosas, políticas, económicas y, sobre todo, existenciales. Así, Arreola ve al hombre estancado en el presente y visualiza el fin de la historia y la muerte del sujeto social humano con el advenimiento de la Posmodernidad que el mismo cuentista mexicano vislumbra.

Es así como para lograr un cabal conocimiento de algunos de los cuentos de *Varia Invención*, se procederá a analizar, en primera instancia, en qué consiste la Modernidad y qué es lo que ha provocado su eventual crisis que ha dado origen a su crítica posmoderna; todo lo cual se conocerá a la luz de diversos pensadores y filósofos que se

han preocupado del tema, tales como Jameson, Jauss, Habermas, Lyotard, entre otros; hasta alcanzar una de las vertientes fundamentales del pensamiento moderno y que permitirá explicar la obra de Arreola: Benjamin, quien se ha preocupado por la obra de Baudelaire respecto a los tiempos modernos desde la perspectiva del poeta francés, y el que, además, constituye una de las principales influencias para este cuentista mexicano.

Analizados los fundamentos teóricos que explican la Modernidad y la Posmodernidad, y las relaciones que puedan existir entre la historia y la literatura a cargo de Benjamin, entre otros; se procederá a analizar el carácter irónico de su obra que da cuenta de la parodización del relato bíblico del origen del hombre, lo que permite explicar, a la vez, sus rasgos fantásticos, y también el contexto histórico-literario de este escritor, traducido todo en algunos de los cuentos más importantes de *Varia Invención*,¹² y que constituyen el corpus de análisis tales como: “El converso”, “Pablo”, “Eva” y “El silencio de Dios”, que podrán explicar la problemática de lo religioso en este tránsito desde lo moderno a lo posmoderno; “Un pacto con el diablo”, “Carta a un zapatero” y “El fraude” para dar cuenta de la cuestión del capitalismo en la Posmodernidad; y, finalmente, “La vida privada”, “Hizo el bien mientras vivió” y el “Monólogo del insumiso” que señalarán el tema de la belleza según las perspectivas modernas y que darán paso a su contraparte posmoderna.

Con estos relatos Arreola intenta, con su reminiscencia hacia el pasado, recobrar un estado de conciencia perdido respecto al presente. Retoma esos elementos y los transforma, los desvirtúa, para dar a entender que es el individualismo, y no la cultura de masas que propicia el capitalismo, donde se encuentra la conciencia, el raciocinio o el juicio de cada personaje respecto al momento histórico que vive en este implícito paso de lo moderno a lo posmoderno en esta obra.

El escritor mexicano Juan José Arreola nació en Zapotlán, Jalisco, en 1918; y murió en Guadalajara, Jalisco, en 2001. Publicó los libros *Gunther Stapenhorst* (1946), *Varia Invención* (1949), *Confabulario* (1952), *Punta de plata* (que después se titulará *Bestiario*) (1958), *La feria* (1963), *Palindroma* (1971), *Bestiario* (1972), *La palabra educación* (1973), *Y ahora, la mujer...* (1975), *Inventario* (1976), *Ramón López Velarde: el poeta, el revolucionario* (1988) y *Antiguas primicias* (1996).¹³ También escribió una pieza teatral llamada *La hora de todos* (1954).

¹² Juan José Arreola, *Varia Invención*. México, Tezontle, 1949.

¹³ Información extraída de Felipe Vásquez “Juan José Arreola: el poeta en prosa”. Sin embargo, para mayor información, este fragmento del ensayo aparece publicado en Ciberayllu Felipe Vásquez

<http://www.andes.missouri.edu/andes/especiales/FV_Arreola>, forma parte del libro inédito del mismo autor *Juan José Arreola: la tragedia de lo imposible*.

“Que aprendió a leer "de oídas" y no asistió a la escuela primaria es un lujo confesarlo para quien ejerció como catedrático en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México; dirigió publicaciones fundamentales como *Los presentes*, *Cuadernos y libros del Unicornio*, la revista *Mester* y ediciones homónimas, y fue el autor de una obra reconocida con el Premio Nacional de Lingüística y Literatura, el Premio Nacional de Periodismo, el Xavier Villaurrutia, el Juan Rulfo, el 23 premio Internacional Alfonso Reyes, el Premio Nacional de Programas Culturales de Televisión, la condecoración del Gobierno francés como Oficial de Artes y Letras Francesas. "Yo también he luchado con el ángel", escribió en uno de sus Confabularios. ¡Vaya si lo hizo!”¹⁴

Finalmente, los más sinceros agradecimientos al profesor Manuel Jofré Berríos por haber aceptado dirigir este trabajo, además de haber empleado de su valioso tiempo y disposición.

¹⁴ Teresa Casique, Adiós a Juan José Arreola. Con la esperanza de una larga despedida. [sin línea] <<http://www.TalCualDigital.com>> Miércoles 5 de diciembre de 2001 [sin fecha de consulta].

I. La Modernidad

1.1. La modernidad y su vieja pugna con el presente: el pasaje de lo nuevo a lo viejo

La Modernidad, en su discurso como campo estético y periodo histórico, implica lo transitorio, lo fugitivo o pasajero, lo contingente del momento que se vive; o en palabras de Baudelaire: “*La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, le moitié de l’art, dont l’ autre moitié est l’éternel et l’immuable*”.¹⁵ Sin embargo, el poeta francés habla de una mitad del arte, puesto que la otra mitad es lo eterno y lo inmutable, lo que no cambia. Con estas palabras se deja entrever que lo moderno tiene dentro de sí un momento crítico que lo divide y que, como se apreciará más adelante, redundará en la aparición del posmodernismo. Es decir, aquello transitorio y fugitivo del arte es lo nuevo, y aquella otra mitad, lo eterno, es la aparición de su crisis, su lucha interna o dualismo que se traduce en lo viejo que, paradójicamente, nunca acaba, es perenne, de modo que lo posmoderno es inherente a lo moderno, en esta constante lucha entre lo viejo y lo nuevo. De ahí que Habermas señale que lo moderno es un proyecto incompleto. Esto último se explica en cuanto que hubo un momento en la conciencia europea en que el término “moderno” dio cuenta de una nueva época a través de una relación renovada con la antigüedad clásica que implicó una recuperación a modo de imitación. Posteriormente, dicha relación se fue disolviendo con los ideales de la Ilustración francesa, debido a la creencia en la ciencia moderna, en el progreso del conocimiento y la mejora social y moral, creándose otra forma de conciencia modernista.

Es a comienzos del siglo XIX que se produce una nueva ruptura, en la cual la Modernidad se liberó de todo vínculo histórico específico, y una escisión u oposición entre tradición y presente; de ahí que lo nuevo será superado y quedará obsoleto hasta la aparición del estilo siguiente. Sin embargo, Habermas señala que: “mientras que lo que está simplemente ‘de moda’ quedará pronto rezagado, lo moderno conserva un vínculo secreto con lo clásico”, y más adelante: “una obra moderna llega a ser clásica porque una vez fue auténticamente moderna”.¹⁶

¹⁵ Josep Picó (comp.), Modernidad y Posmodernidad. Madrid, Alianza Editorial, S. A., 1988, pág. 19.

¹⁶ Jürgen Habermas, “La modernidad, un proyecto incompleto” en Hal Foster y otros, La Postmodernidad. México, Editorial Kairós, S. A., 1985, pp. 20-21.

Sin embargo, en esta relación entre “moderno” y “clásico” se ha perdido una referencia histórica fija, existiendo, como característica de la Modernidad, una conciencia cambiada del tiempo, un futuro indefinido y la exaltación del presente, de modo que el nuevo valor aplicado a lo transitorio, lo elusivo y lo efímero, la misma celebración del dinamismo, “revela el anhelo de un presente impoluto, inmaculado y estable”.¹⁷

Surge así esta querrela de lo nuevo y lo viejo, la constante lucha o crisis, en la cual se destaca algo que es muy importante: en las distintas formas de la crítica siempre se discute el presente, sea eterno o pasajero, puesto que el pasado forma parte de la memoria del presente, es decir, se hace rememorante. Frente a todo este paradigma, el debate se plantea como controversial, en una época que se siente cambiante en cuanto a sus referencias históricas, puesto que sus límites se han desfigurado y se percibe un futuro más bien deshumanizado.

De este modo, la crisis de la Modernidad siempre ha estado presente, desde tiempos pretéritos, o, mejor dicho, desde sus orígenes y reaparece en la actualidad como algo no solucionado. De la siguiente manera lo atestigua Habermas:

“Los antiguos y los modernos’

Permítaseme comenzar por definir estos conceptos. El término ‘moderno’ tiene una larga historia, que ha sido investigada por Hans Robert Jauss. La palabra ‘moderno’ en su forma latina ‘modernus’ se empleó por primera vez a finales del siglo V para distinguir el presente, que se había convertido oficialmente en cristiano, del pasado romano y pagano. Con contenido variable, el término ‘moderno’ expresa una y otra vez la conciencia de una época que se pone en relación con el pasado de la antigüedad para verse a sí misma como el resultado de una transición de lo viejo a lo nuevo”.¹⁸

De lo que se destaca es que el presente siempre aparece en la palestra del tema como una cuestión irresuelta.

Existe un aspecto bastante generalizado en cuanto se señala que la Modernidad, y su crítica posmoderna, se enmarca en la crisis de la razón y su eventual agotamiento, lo que acarrearía un halo de pesimismo y la imposibilidad de percibir lo que se avecinaría, por el hecho de que todo es presente.

¹⁷ *Op. cit.*, pág. 22.

¹⁸ Jürgen Habermas, “Modernidad *versus* Postmodernidad” en Josep Picó, Modernidad y Postmodernidad. Madrid, Alianza Editorial, S. A., 1988, pp. 87-88.

En este sentido, la obra de J. J. Arreola destaca mucho el papel que juega el tiempo en sus cuentos por sobre el espacio, lo que podría definir una característica de su escritura, por lo menos en *Varia Invención*. Esta pugna entre lo nuevo y lo viejo en la Modernidad, no es más que la lucha entre un futuro incierto y el pasado, lo que arroja como resultado un presente perpetuo, una eternidad o un tiempo infinito. La crisis de la razón en la Modernidad se traduce en una autoconfirmación en el poder racional del hombre que pone en crisis, a la vez, los fundamentos religiosos o la creencia en Dios, puesto que permite mostrar el gran potencial y la autoconfianza en el pensamiento humano. En su relato “El converso”,¹⁹ por ejemplo, el sometimiento a un determinado poder religioso representado por un fraile y la decisión del hombre entre el bien o el mal impuesto por Dios, llevan al protagonista a usar el poder de la razón demostrando el predominio del pensamiento racional autónomo por sobre el poder religioso. Así, como en el Iluminismo -uno de los posibles comienzos de la Modernidad- el presente en este relato, a pesar de todo, no se ve pesimista, puesto que existe la posibilidad de la redención, un tiempo del saber, del autoconocimiento y de la escritura de su propia historia. Sin embargo, esta confianza en el presente se verá desmoronada, más adelante, en otros relatos de esta misma serie de *Varia Invención* como es el caso de “Pablo”.²⁰ En muchos aspectos, en este período de la historia (finales del siglo XIX), las artes y las ciencias habían contribuido al conocimiento del mundo y del individuo, mejorando la moral e incluso la felicidad del hombre, optimismo tal que ha sido desmentido en el siglo XX, caracterizándose por ser un periodo más bien pesimista, lo que podría dar lugar a que la Modernidad sea una causa perdida.

Hablar de esta forma de la Modernidad, y de un eventual pesimismo –u optimismo si se ve desde un punto de vista habermasiano-, es algo que queda mejor explicado de la siguiente forma:

“Para él el proyecto de la modernidad no es una causa perdida, sino más bien una trayectoria recuperable siempre y cuando se enderece el proceso racionalizador desde posturas teóricas de reconstrucción, y se eliminen los aspectos patológicos que han ido apareciendo a lo largo del desarrollo de la modernidad. Ahora bien, una teoría de la racionalización requiere no sólo la elaboración de categorías y conceptos para un examen sistemático de los diferentes modos de racionalidad, sino una explicación de cómo éstos se plasman concretamente en la vida social y cultural. Hablar de “patología de la modernidad” y de la “realización deformada de la razón en la historia “presupone un estándar normativo para juzgar lo que es

¹⁹ Juan José Arreola, *Varia Invención*. México, Tezontle, 1949.

²⁰ Arreola, *op. cit.*, pág. 80.

patológico y deformado, y ésta es la tarea que ya se propuso en *Conocimiento e interés*”.²¹

Frente a todo esto, Hans Robert Jauss habla de una mitología de la Ilustración, es decir, una nostalgia del comienzo, de un nuevo inicio de la historia en busca de una nueva forma de socialización para el hombre, dado su fracaso desde el comienzo como ser social.

De acuerdo a Vico, en palabras de Jauss, el sentido de la historia no se debe determinar desde su final, sino por un nuevo interés por el comienzo, desde los orígenes bíblicos y la primera pareja humana. El mejor ejemplo de esto se encuentra en el relato “Eva”,²² donde Arreola, en un muy breve texto, pone a colación los planteamientos postestructuralista de la Posmodernidad basados en la deconstrucción, al poner a la mujer como la primera en ser creada al contrario de lo señalado por el relato bíblico. En este cuento se destaca la vuelta al origen, el tiempo pasado del que hace uso el posmodernismo al no haber futuro en la Modernidad y la lucha pesimista por alcanzar un lugar en la historia al intentar cambiarla, la que no llega a ser tal al no existir ésta. El fin de la historia implica su nuevo comienzo.

La alienación o enajenación del hombre de la vida social es uno de los problemas fundamentales de la Modernidad. Arreola supo detectar esta problemática y relacionarla brillantemente con la ya consabida querrela entre lo nuevo y lo viejo, la cual se ve reflejada, en su última etapa, en la estética baudelairiana de la Modernidad y su idea central de lo bello efímero. Este tipo de relación está más próxima en el relato “La vida privada”,²³ en el cual el narrador se encuentra ante la necesidad de enfrentarse a la vocación teatral de su esposa y a una posible traición, lo que conduce a la enajenación de ambos producto del marcado individualismo de su esposo. En este mismo sentido, en otros cuentos como “Hizo el bien mientras vivió” y “Monólogo del insumiso”²⁴ se muestra que la belleza poética no alcanza su sitio de honor dentro de las artes literarias, con lo que se ve trastocada por la confusión y la incoherencia de acuerdo a la manera como es representada en el relato. La poesía, y la literatura en general, quedará en deuda con los críticos del futuro, puesto que no existe, quedando todo en el presente. De este modo, en cuanto a lo estético, es lo subjetivo lo que va a dominar en la cultura moderna. El “museo imaginario” de las artes implica resucitar el arte antiguo, lo viejo:

²¹ Nicolás Casullo, El debate Modernidad / Posmodernidad. Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 1993, pp. 41-42.

²² Arreola, *op.cit.*, pág. 116.

²³ Arreola, *op.cit.*, pág. 151.

²⁴ Arreola, *op. cit.*, págs. 9 y 130, respectivamente.

“Hoy día sigue dando que pensar cuando nos preguntamos si el ‘museo imaginario’ de todas las artes y de todos los pasados no es más que la casa de placer de la falsa conciencia estética, o quizás todavía la casa de tesoros de una posible experiencia estética que pudiéramos oponer a esa forma de vida alienada que es la vida contemporánea, como proyecto inacabado de la modernidad”.²⁵

De modo que, para Arreola, aquello subjetivo que implica el “museo imaginario” no es más que la conciencia alienada que necesita de lo viejo en la sociedad moderna.

En este sentido, con Baudelaire se verifica la Modernidad estética como antinaturalidad, no siendo ya la última instancia de lo bello, puesto que se avecina una alianza entre arte e industria. Jauss lo explica del siguiente modo:

“La crítica de De Maistre a Rousseau culminó en la vieja explicación cristiana, renovada, (rechazada por Rousseau) del pecado original, que no sólo corrompe a la primera pareja humana, sino que también transforma la naturaleza bella en naturaleza fea y mala. Baudelaire vio ahí la profunda explicación del lado nocturno de la naturaleza humana, de donde se sigue que lo bello en la conciencia de la modernidad no puede encontrar su medida en lo natural, y menos en el ideal clásico de la ingenuidad. Más bien, esta naturaleza corrompida desde el principio, debe ser superada en lo estético y en lo moral por lo artificioso. Así se remite a la Biblia la explicación de la relación entre el hombre y la naturaleza”.²⁶

La relación, entonces, entre arte e industria es vista como *poiesis*, como algo novedoso, que dará lugar a lo posmoderno.

Lo que sucede en el presente pertenece a todos los pasados, aunque su única función haya sido anunciar lo venidero: el presente, que en ese momento constituía un mito, el choque entre lo nuevo y lo viejo, el pasaje del mal al bien. La confrontación antes aludida y la existencia de lo moderno han permanecido, al parecer, a lo largo de la historia del hombre. Se verifica en Arreola, entonces, una constante dualidad o contraposición entre lo nuevo y lo viejo, el pasado y el futuro, el bien y el mal, la ficción y la realidad. Muchas de estas binariedades se ven reflejadas en su relato “Un pacto con el diablo”,²⁷ en el cual es posible verificar que su protagonista debe enfrentarse a la decisión de su vida: ser rico o ser pobre para siempre. Su poder racional le permite salvar su alma, pero lo sumerge en el presente habitual, eterno, puesto que su futuro

²⁵ Nicolás Casullo, *op.cit.*, pág. 87.

²⁶ *Ibíd.*, pág. 112.

²⁷ Arreola, *op.cit.*, pág. 61.

lleno de riquezas puede ser tan incierto como el de Daniel Brown, el protagonista de la película que fue a presenciar, la que además confirma su presente. Este relato también permite verificar la aparición de ciertos fenómenos tecnológicos producto del capitalismo: el cine, la gran industria cultural del siglo XX, y una de las más rentables en la actualidad. Esta tecnología del capitalismo no hará más que dar cuenta de la enajenación del hombre, y que tratará de darse cita en el lenguaje de la razón, en los discursos legitimadores, para verificar el momento que se vive.

1.2 Cuestión capitalista en la Modernidad

Así como se habla de una pugna entre lo nuevo y lo viejo, lo fugaz y lo eterno, también habría un proceso de desintegración y renovación generado por una multitud de procesos sociales ocasionados por el mercado mundial capitalista y que se podría llamar la modernización socio-económica. Con el surgimiento de esta corriente económica, habría, según Marshall Berman, citado por Perry Anderson una dialéctica entre *Modernización* y *Modernismo*,²⁸ situándose en medio de ambas la propia Modernidad, la cual “no es ni un proceso económico ni una visión cultural sino la *experiencia histórica* que media entre una y otra”.²⁹ Para Berman, esta experiencia histórica es desarrollo, más bien un autodesarrollo o, en otras palabras, individualismo propiciado por el capitalismo, el cual genera una sociedad alienada y atomizada, es decir, indiferencia social y explotación.

Tal como se puede verificar que en “Un pacto con el diablo” se halla presente la cuestión capitalista en cuanto a la venta del alma como transacción en busca de un bien, el capitalismo también se encuentra presente en otros textos de *Varia Invención* como, por ejemplo, “Carta a un zapatero”, donde se da cuenta del proceso mediante el cual el personaje principal reclama la estafa cometida por su zapatero, quien se muestra ambicioso por el dinero y, al contrario, falto de amor por el oficio; o “El fraude”, siendo éste último el que resume todos los elementos fundamentales de la Modernidad en relación con esta tendencia económica, siendo su protagonista el involucrado en asuntos económicos que se relacionan justamente con el título del relato. En conjunto con lo anterior, también se hace presente la indudable dialéctica entre lo nuevo y lo viejo -lo que redundaría en que retroceder sea una forma de avanzar-, lo cual destaca el carácter de desarrollo temporal rectilíneo (pasado-presente) que esta dialéctica tendría, esto es, un proceso de flujo continuo, en el que no hay mayor diferenciación a través de una mera sucesión cronológica en esta pugna entre lo nuevo y lo viejo, lo anterior y lo posterior que constantemente van permutando entre sí, es decir, lo posterior se convierte en anterior y lo nuevo en viejo, lo que en algún momento fue moderno pronto se vuelve obsoleto. Sin embargo, esto da cabida a que surja la nueva percepción que se tendrá

²⁸ Perry Anderson, “Modernidad y revolución” en Casullo, *op. cit.*, pág. 93. Los subrayados son del autor.

²⁹ *Ibíd.*, pág. 93.

respecto al capitalismo tardío en la Posmodernidad, lo cual se verificará en los mismos cuentos.

De esta forma es posible dar cuenta de lo que significa ser moderno para Marshall Berman:

“(…) es experimentar la vida personal y social como un torbellino, es encontrar el mundo de uno en perpetua desintegración y renovación; penas y angustias, ambigüedad y contradicción; es ser parte de un universo en el que todo lo que es sólido se evapora en el aire. Ser moderno es hacerse de alguna forma un lugar en este torbellino... captar y confrontar el mundo producido por la modernización y esforzarse por hacerlo nuestro. El modernismo pretende dar a las mujeres y hombres modernos el poder de cambiar el mundo que los está cambiando a ellos, y hacerlos además de objetos, sujetos de la modernización”.³⁰

La Modernidad implicaría estar en un torbellino de contradicciones. Incluso se podría señalar, a la manera de Habermas, que es el desarrollo de la ciencia, la moralidad y el arte, las que organizarían la vida cotidiana, de forma de dilucidar los problemas artísticos y perfilando, al mismo tiempo, una experiencia estética que aclare una determinada situación histórica. Al respecto, el proyecto de la Modernidad sería el desarrollo paralelo de estas tres esferas, que en lo literario se manifiestan como un movimiento histórico de tendencias conflictivas y antagónicas.

También la Modernidad se encuentra asociada a la autorreferencialidad y a la decadencia, cuya huella está en el clasicismo, el cual tiende a separar momentos del pasado como áureos. Pero así como se perfila el pasado en decadencia, existiría la recuperación –lo nuevo-, en el que la Modernidad se configura como retorno, es decir, como la recuperación directa de un momento culminante que se ha perdido, y no como el inicio de un proceso:

“La fusión de lo antiguo y lo nuevo, la presentación de lo antiguo como nuevo, la ruptura con el pasado reciente (entendido como retorno a un pasado más remoto) caracteriza la modernidad de los humanistas, y la primera localización relativamente estable del concepto ‘moderno’”.³¹

³⁰ Marshall Berman, “Las señales en la calle (Respuesta a Perry Anderson), en Nicolás Casullo, *op. cit.*, pp. 118-119.

³¹ Peter Bürger, “El significado de la vanguardia”, en Nicolás Casullo, *op. cit.*, pág. 179.

Este concepto de retorno, que incluso alcanza ribetes religiosos, es la vuelta al origen y a la Biblia, a un cristianismo originario, reinterpretado con los ojos de los humanistas, que puede llegar a considerar el del hombre caído.

Sin embargo, sin dejar de actualizar el concepto, la Modernidad lleva consigo la idea de progreso muy unido a ella. Este progreso, caracterizado por lo nuevo, presupone un principio revolucionario de ruptura, es decir, de crítica, renovación y cambio, aspectos que forman parte de su crisis y que dan lugar a la Posmodernidad. El progreso se concibe como economía monetaria, ciencia y tecnología que sostienen el progreso histórico y no artístico, otorgados por el capitalismo en la actualidad. A diferencia de la Ilustración, la cual implica un progreso tecnológico-científico, también acarrea un progreso a nivel ético-estético que van muy unidos a la idea de libertad, lo que no ocurre en la actualidad. Esto último implica que la separación entre lo ético, lo estético y lo científico configura una crisis que incluso afecta la moral del hombre. La idea del progreso y de la máquina ha hecho obsoleto al sujeto humano, acarreando la deshumanización. En los tiempos modernos se daría lugar al fin de la historia y de la humanidad misma. De ahí que se haya dicho que la Modernidad se manifiesta como un periodo ambivalente o contradictorio, puesto que, por un lado, presenta infinitas posibilidades de desarrollo y de realización y, por el otro, como fuente de destrucción, de fragmentación del sentido, de alienación entre la existencia del ser y su relación con lo social; incluso se plantea la muerte de Dios o su separación del hombre en una constante lucha entre el mal y el bien.

II. La Posmodernidad

Siempre se ha señalado que cuando la Modernidad entra en crisis surge la Posmodernidad como su eventual crítica, especialmente a mediados del siglo XX. Incluso, apunta al agotamiento del proyecto de la Modernidad en la dimensión de sus grandes relatos legitimadores, con el surgimiento de nuevos juegos de lenguaje y la pérdida de credibilidad de las grandes metanarrativas como la Revolución Francesa.

Hacia finales de los años '50 es cuando el término posmoderno reaparece, y lo hizo como designación negativa de lo que no era más sino menos que moderno. Sin embargo, indistintamente de la conceptualización que se tenga de lo moderno, se ha señalado que este periodo, sea estética o históricamente, es siempre en principio un presente absoluto, lo que “crea una peculiar dificultad a la hora de definir cualquier periodo que vaya más allá de lo moderno para convertirlo en un pasado relativo”.³² Tal como señala Anderson, el prefijo *post-*, que denota lo que viene después, es virtualmente inherente a la Modernidad, y se podría esperar que aparezca cada vez que ésta entra en crisis. Así, en lo posmoderno, el presente es la imposibilidad de lo nuevo verdadero (el futuro), el desencantamiento de la existencia. En este debate entran en juego los lenguajes de la razón.

Si bien es cierto que en Arreola la cuestión del presente perpetuo se manifiesta aún más con la crisis de la Modernidad y el surgimiento de su eventual crítica, manifestándose un tiempo sin futuro, poniéndose inevitablemente la mirada en el pasado, es en la Posmodernidad donde surge una cuestión primordial: el capitalismo tardío. Así, el presente, en la condición posmoderna, sería la reiteración de lo mismo: el desencantamiento de la existencia, la imposibilidad de lo verdaderamente nuevo, la crisis del sujeto por medio de la razón y el fin de la historia. El capitalismo tardío es, según Nicolás Casullo, una licuación de los relatos que presidieron el *ethos* moderno, en el que habría “un sujeto vaciado de potestades y fenecido como conciencia autónoma, un progreso tecnoindustrial que agudiza las diferencias materiales y la “oscuridad de los futuros”, un saber científico que ya no puede dar cuenta de sus propias potencias para barbarizar y extinguir la historia”.³³

Muchas de estas temáticas en los cuentos de *Varia Invención* se repetirán constantemente. Ejemplos respecto al capitalismo y sus consecuencias son: “Un pacto

³² Perry anderson, Los orígenes de la posmodernidad. Barcelona, Editorial Anagrama, 2000, pág. 24

³³ Nicolás Casullo, *op. cit.*, págs. 18-19.

con el diablo”, “Carta a un zapatero” y, especialmente, “El fraude”, relatos en los cuales se verifican las palabras de Casullo:

“Lo que sucede pertenece a todos los pasados: épocas pretéritas cuya única función, ahora, fue preanunciar este presente. Esa es la legitimidad de la revolución moderna: autoasignarse el lugar del cumplimiento. Y su misión, en cambio, ser escena, representar ese coágulo de mitos (...) Lo moderno, ese ahora de la revolución, es su espectáculo, ese hecho a ser contemplado, leído, interpretado y *transmitido*, en el cual se cumple una remota profecía: el pasaje del mal al bien”.³⁴

Palabras que no dejan de ser ciertas por cuanto Arreola preanunciaría, de forma implícita, el advenimiento de la Posmodernidad por medio de sus relatos con todo lo que ello acarrearía, es decir, un sujeto enajenado o muerto como ser. Él está sumergido en la Modernidad, en un periodo postguerra, y percibe su crisis, adelantándose a otros momentos: es la desesperación del presente en busca del pasado.

Nicolás Casullo, a propósito de Benjamin, resume perfectamente lo que Arreola intentaría plasmar en sus relatos:

“(…) Narratividad de los oprimidos que plantea una experiencia distinta con el pasado, que aquella reinante desde la racionalidad, la técnica y la idea despiadada de progreso que propuso la cultura capitalista. Es entonces esta *lengua* –memoria de padecimientos, tradición de imágenes y afectividades, utopía de los orígenes- la que le confiere a la revolución moderna sus sentidos, la que reiluminaría su habla y los usos de la razón: ese pasado como fragmentos en el presente, que cuestiona la marcha catastrófica de lo civilizatorio.

El futuro, ese desfiladero hacia el que apunta el progreso moderno, no tiene nada, para Benjamin, que conmueva la esperanza de los pueblos: es vacío, tiempo sin lengua. El presente se tiñe de significado cuando se entrelaza, fugaz e inteligentemente, con aquellos pretéritos redentores fracasados, con sus indicios, que recobran así la significación de lo que parecen desprovistos: ser momentos transmisores de la liberación que no pudieron, que los volvió a la lengua, a los orígenes. A sobrevivir padeciendo las barbaries de los despotismos de la historia”.³⁵

³⁴ *Op. cit.*, pág. 29.

³⁵ Nicolás Casullo, *op. cit.*, págs. 51-52.

2.1. La Posmodernidad según Jameson

Para Jameson, quien rompió con todas las conceptualizaciones existentes respecto a la Posmodernidad, este periodo no es una nueva ruptura estética o un cambio epistemológico, sino que es una señal cultural de un nuevo estadio de la historia del modo de producción dominante: el capitalismo tardío, multinacional, con el surgimiento de nuevas tecnologías industriales, el predominio de corporaciones transnacionales, entre otros, que afectarían a las nuevas sociedades. En este universo, la cultura se ha hecho coextensiva a la economía. En este sentido:

“La cultura, en cuanto tejido ineludible de la vida bajo el capitalismo tardío, es ahora nuestra segunda naturaleza. Si el arte moderno había extraído su propósito y sus energías de la persistencia de lo que aún no era moderno, del legado de un pasado todavía preindustrial, la posmodernidad significa el cierre de esa distancia, la saturación de cada poro del mundo por el suero del capital”.³⁶

Es indudable que se ha producido un cambio en la percepción de los objetos por parte del sujeto, de modo que para Jameson resulta importante explorar el mundo de la psique del individuo, lo que en un principio sería llamada “la muerte del sujeto” debida a la pérdida de su raciocinio, lo que se traduciría en la sensibilidad posmoderna. Estos rasgos subjetivos no serían más que el extravío de todo sentido activo de la historia, sea como esperanza o como memoria. Se pierde la percepción del pasado y las esperanzas en el futuro, tal como se había caracterizado al periodo moderno. “A lo sumo proliferan estilos o imágenes nostálgicas como sucedáneos de lo temporal que se desvanecían en un perpetuo presente”.³⁷ De modo que Arreola, con la crisis de lo moderno, el advenimiento de lo posmoderno y la presencia de un presente eterno, requiere del pasado para dar explicación respecto al presente y la pérdida de la razón del sujeto, lo que se traduce en un narrador protagonista que se pierde en las fronteras del tiempo, como un modo de escapar del pesimismo que lo rodea y evitar la desaparición de él como sujeto, dando lugar al individualismo propio del capitalismo. Se podría decir, en realidad, que en su perspectiva temporal del relato, y en la disposición de los acontecimientos que ayudan a su construcción, sería una reminiscencia nostálgica de los hechos pasados, los cuales, en algunos casos, son parodiados en su escritura para burlarse del original, la cual, por instantes puede llegar a ser inconsciente. Es así como se percibe una de las principales características en los cuentos de Arreola: el predominio del tiempo sobre el espacio en la constitución de lo posmoderno.

El capitalismo en la era posmoderna principalmente tiene la capacidad de desrealizar, desvirtuar los objetos habituales, la vida social, las instituciones, toda la realidad, la cual

³⁶ Perry Anderson, *op. cit.*, pág. 78.

³⁷ Anderson, *op.cit.*, pág. 80.

puede ser evocada en forma de nostalgia o remembranza, lo que da ocasión más para el sufrimiento que para la satisfacción estética, aunque muchas veces pasa desde el primer sentido al segundo.

Es así como se puede señalar que la base estética es casi siempre uno de los componentes más importantes de teorización de la Posmodernidad, basada en una nueva percepción de lo bello y en una marcada negación o nihilismo. El posmodernismo aparece como un campo de tensiones, de contradicciones entre el pasado y lo actual, entre el sujeto racional y su desaparición. De este modo, para Albrecht Wellmer, “el instante de la posmodernidad es una especie de explosión de la episteme posmoderna, explosión en la que la razón y su sujeto- como guardián de la unidad y del todo- saltan hechos pedazos”.³⁸ De acuerdo a lo señalado, la Posmodernidad sería ya una realidad histórico-ahistórica consumada, habría ocurrido ya la muerte de la Modernidad y de su sujeto racional.

³⁸ Albrecht Wellmer, “La dialéctica de modernidad y posmodernidad” en Nicolás Casullo, *op. cit.*, pág. 321.

III. En torno al cuento hispanoamericano. Breve introducción

La narrativa hispanoamericana se ha caracterizado por el amplio predominio de la novela por sobre el cuento, lo cual marca la impronta de una tradición literaria que busca la extensión del relato para una mejor manifestación y conocimiento de las costumbres y tradiciones de una cultura la que, a todas luces, aún sigue siendo desconocida para el mundo, lo que permite la apertura de sus pueblos incluso para consigo mismos. Es así que se ha llegado a señalar que el cuento es un apéndice o simple complemento de la novela puesto que, dada su brevedad -y por lo mismo- desarrolla aspectos demasiado específicos de una historia, lo que no deja de ser polémico, por cuanto el primero tiene sus características propias.³⁹ El cuento, se podría decir, logra su “independencia”, o se desarrolla como tal, en el siglo XIX como creación del Romanticismo supeditado a la tradición costumbrista. Pero es hacia fines de este siglo que comienza a surgir su poética, en donde el Modernismo, como corriente literaria, por ejemplo, prefirió la narración breve.

Sin embargo, existe otro acontecimiento hispanoamericano que marcó el desarrollo del cuento: la revolución mexicana de 1910, proceso de transformación social en el que este tipo de narrativa adquirió importancia capital por sobre la novela, debido justamente a su brevedad y a la inmediatez de sus temas, específicamente sociales. Es así que destacan figuras como las de Mariano Azuela (1873-1951), Gerardo Murillo (1877-1964) y José Vasconcelos (1881-1959). Posteriormente, el cuento abandonó el significado de la lucha armada, con todo su regionalismo y protesta social, para llegar a un estado de madurez que permitirá su mejor y completo desarrollo: la creación de lo imaginario. De modo que a partir de los años cuarenta el cuento explora otras posibilidades. Decae el regionalismo criollista para dar paso al relato fantástico, al realismo mágico o el cuento psicológico, entre otros más. En los años de posguerra surgen las obras de grandes creadores hispanoamericanos que, paradójicamente, darán a conocer el continente a nivel mundial por medio del cuento, con nombres como Borges y sus *Ficciones* (1944), Cortázar y *Bestiario* (1951), Juan Rulfo y *El llano en llamas* (1953) y Juan José Arreola y su *Varia Invención*, de 1949; dándose lugar al pleno desarrollo del potencial imaginativo de la ficción hispanoamericana.

Según todos los aspectos anteriores, el desarrollo de la narrativa mexicana, y en especial el cuento, han tomado caminos distintos desde comienzos del siglo XX, sobre todo a

³⁹ Enrique Pupo Walker, prólogo a El cuento hispanoamericano ante la crítica. Madrid, Editorial Castalia, 1973, pág. 10.

partir de la llamada Revolución Mexicana y todos los cambios sociales y culturales que ella implicó.

Tal como señala Luis Leal,⁴⁰ durante el Virreinato el cuento no se cultivaba en la Nueva España como género autónomo. Su aparición comienza en el siglo XVIII, cuando los editores de las famosas *Gacetas* utilizaban anécdotas y cuentecillos para rellenar los espacios que quedaban por la falta de noticias. Con los diarios que se publicaron a comienzos del siglo XIX nace el cuento en México. El primero en cultivarlo fue José Joaquín Fernández de Lizardi. A partir de este momento, pasando por Ignacio Manuel Altamirano, quien pedía a sus discípulos representar en sus obras la realidad mexicana y dejar de mirar hacia Europa, hasta Octavio Paz y José Revueltas, en los años 40 del siglo XX, surge en los jóvenes escritores una gran preocupación: crear una nueva literatura mexicana. Sus influencias se dejan ver inmediatamente:

“Los ensayos del primero y la narrativa del segundo reflejan la gran desilusión experimentada al darse cuenta de que los dirigentes abandonaban las reformas sociales y encauzaban las actividades hacia la industrialización del país y la creación de una nueva burguesía. Esa desazón se manifiesta en todo lo que esos dos autores escriben, ya sea novelas (*El luto humano*, 1943), cuentos (*Dios en la tierra*, 1944) o ensayos (*El laberinto de la soledad*, 1950).⁴¹

A partir de estos momentos se puede decir que surge una nueva literatura, un nuevo tipo de cuento, con otra forma de mirar la realidad a partir de la imaginación o lo ficticio. José Revueltas, sin dejar de considerar la influencia de sus predecesores, crea una narrativa de contenido social de gran intensidad dramática con una estructura y un punto de vista novedosos de modo que, junto con su libro *Dios en la tierra* desarrolla, a decir de Luis Leal, un nuevo cuento mexicano que va a dejar secuelas en tres escritores que representan la generación posterior: Juan José Arreola, Juan Rulfo y Carlos Fuentes.

Arreola, junto a Rulfo, llevaron a cabo un cuento verdaderamente nuevo, absolutamente distinto, influencia que dejarán sentir en, por lo menos, dos décadas después. Este escritor mexicano publicó su primer cuento “Hizo el bien mientras vivió” en la revista *Eos* de Guadalajara en 1943, relato en el cual se deja ver lo que será su narrativa posterior, tanto en sus compilaciones de cuentos, por ejemplo *Varia Invención*, como en su única novela *La feria*. En ese cuento el narrador mexicano muestra la sátira de la sociedad burguesa, como también la satirización de la realidad en que vive, lo que caracteriza profundamente a este escritor. Respecto a *Varia Invención*, Luis Leal señala que en esos relatos:

⁴⁰ Luis Leal, “El nuevo cuento mexicano” en Enrique Pupo Walker, *op.cit.*, pág. 280.

⁴¹ *Ibíd.*, págs. 284-285.

“Se introducen temas, ambientes y personajes cosmopolitas, con los cuales inicia una tradición. Al mismo tiempo Arreola se revela como un gran prosista. Las dieciocho narraciones, algunas en estilo poético, sirven para introducirnos en su mundo; es un mundo que se distingue del que Borges creaba al mismo tiempo porque en él predomina la ironía y la sátira”.⁴²

Arreola, tanto en esta como en su obra posterior, deja entrever su compleja visión del mundo, su tono satírico y penetrante psicología, burlándose de las más caras ideas y respetables instituciones del hombre contemporáneo y su sociedad, acercándolo más al cosmopolitismo señalado anteriormente que a la búsqueda de una realidad otra, como la de los sueños de los surrealistas o superrealistas a las cuales se le ha ligado. Por todas estas razones, y por las que vendrán, se le considera como un maestro de la narrativa mexicana.

3.1. Reflexiones en torno al cuento en Arreola

El cuento en Arreola, o muchas veces el minicuento, sin duda alcanzan fuertes dosis de genialidad. Es importante destacar que este escritor mexicano también cultivó la minificción la cual, para Edmundo Valadés, este tipo de texto narrativo no excede los tres cuartos de carilla,⁴³ aunque ese no sea un límite estricto para él, y cuyas temáticas frecuentes y las más localizables a juicio del autor, es el reverso, la contraposición a historias verídicas, en donde se dan situaciones o desenlaces opuestos a hechos o incidentes famosos, reales o imaginarios, como también el juego entre sueño y realidad, o la invención de seres y animales fabulosos, si no de ciudades o regiones ficticias. Valadés determina el año 1917 como el de la fundación del cuento brevísimo en México y demás países de Latinoamérica, con Julio Torri y su *A Circe*, quien influirá en Arreola. Al respecto este autor señala:

“Pero la repercusión de Torri actúa particularmente en el caso excepcional de Juan José Arreola, quien burilará milagrosos textos y cuentos en los que corretean graciosas socarronerías y un incisivo y mortal aire irónico, en una operación de magnánimo y variado ingenio, para convertirse en uno de los grandes alborozos de nuestra literatura, o quizás en su gran alborozo. La obra de Arreola influye a su vez incalculablemente en la generación de los años '50 y más allá, y la que debido a esa activación, revaloriza a Torri se nutre de sus enseñanzas

⁴² *Ibíd.*, pág. 286.

⁴³ Cfr. Edmundo Valadés, “Ronda por el cuento brevísimo” en Carlos Pacheco y Luis Barrera (comp.), Del cuento y sus alrededores. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993, pág. 285.

idiomáticas y del ejemplo de que en sus textos “ninguna palabra estuvo de más”.⁴⁴

Si bien es cierto que el autor de *Varia Invención* no hace uso muy frecuente de la minificción (por lo menos en el corpus a analizar), sin embargo, en él se deja entrever la influencia de Torri al momento de elaborar relatos en los que impera el ingenio al instante de concebir la anécdota del relato, cargados de ironía y humor, como también de una inmensa preocupación por el psicologismo de sus personajes, hasta el punto en que, más que una narración, el lector se enfrenta a un monólogo narrativo.

De este modo, en *Varia Invención*, un elemento común a la gran mayoría de los textos seleccionados para su análisis es la presencia de un narrador-personaje que es protagonista de la historia que relata, el cual, indudablemente, es el encargado de mostrar la anécdota o *dispositio* de la narración, siempre en tiempo presente y sin la presencia de otros personajes que interactúen con él, los cuales sólo son aludidos por el narrador.⁴⁵

De acuerdo a la dinámica de los textos de este escritor mexicano, sus personajes viven una experiencia psicológica tan intensa, que mudan el nivel de su autoconciencia, la que se percibe diferente en relación con el tratamiento de los actores de la trama en la novela –siguiendo un poco con las distinciones anteriores–, lo que demuestra la genialidad de Arreola al presentar a sus personajes en tan breve acontecer y desarrollo de la trama misma; aspectos en los cuales se aspiraría a trazar la presentación total del personaje, de

⁴⁴ *Ibíd.*, pág. 287.

⁴⁵ De esta forma, el foco de la narración se centra en lo que él cuenta, en su persona, pasando a ser el único que habla por el hecho de ser narrador-protagonista, de ahí que se haya señalado que existe la presencia de un profundo monólogo narrativo. Esto ocurre, particularmente, en relatos como: “Hizo el bien mientras vivió”, “La vida privada”, “El fraude” y “Carta a un zapatero”, donde el narrador, en estos casos, lo que hace es contar su historia por medio de la escritura de una carta, un relato o un diario de vida, lo que acentúa, sin duda, el monologismo. En otras instancias el personaje no interactúa con ningún otro, pero alude a ellos, sean reales o inmateriales, dándose incluso la presencia de Dios. Son los casos de “Monólogo del insumiso”, “El converso” y “Pablo”; en donde se dejan entrever un duro conflicto con la conciencia de los personajes, tanto en su relación con Dios como con su interioridad. El caso excepcional al monologismo lo constituye “Un pacto con el diablo”. Por otro lado, se encuentran los casos especiales en que el narrador escapa a la categoría de personaje para convertirse en un narrador de conocimiento relativo, como ocurre en “Eva”, donde los personajes ni siquiera acuden al diálogo. Un caso también excepcional lo constituye “El silencio de Dios”, en el que se verifica un cambio en el foco de la narración, desde el personaje principal hacia Dios, siendo éste también un personaje dentro del particular mundo narrativo de Juan José Arreola.

modo que el cuento sería un acto de revelación moral y la novela uno de evolución del mismo tipo. Estas palabras de Mark Shorer, citadas por Gabriela Mora, permiten señalar que, según la autora, “el desarrollo moral implicaría un orden de complejidad social y psicológica diferente al de la revelación, por esto la novela necesitaría temas múltiples y un espacio temporal mayor”.⁴⁶ En estos relatos, donde la concepción del tiempo narrativo prácticamente desaparece para dar paso a un tiempo histórico implícito, se rescata una epifanía fundamental, en la cual el personaje aprehendería una verdad sobre sí o su circunstancia como resultado de una crisis tanto interna como externa; lo que se encuentra relacionado con su grado de intensidad, la cual puede estar asociada a aspectos biográficos o personales del autor de la obra en relación con la manera cómo se presenta la estructura del cuento.⁴⁷

Según Poe, para destacar a un maestro en esto, el efecto único de lo narrado apunta hacia el final debido a la brevedad de este tipo de relatos, en donde se establece una relación directa con el argumento y su intención; en Arreola el efecto único del relato se da de forma independiente a su conclusión, puesto que su final llega muchas veces a ser incierto, sorpresivo en otras, esto es, no previsto durante el transcurso de la narración. El que lee no puede llegar a establecer qué es lo que pasará con el personaje, puesto que se ha roto la relación que Poe estableció entre el efecto único y su final, lo que se puede verificar en la mayoría de los relatos en análisis, confirmando que este tipo de narrativa tiene puesto el acento en lo imaginativo, en la ficción.

Ahora bien, en esta relación que se establece entre el efecto único y su final que le da sentido a la acción, al argumento de la obra en cuestión, surge otro aspecto importante que se debe verificar al momento de hablar de la obra de Arreola. Según afirmaciones de Lancelotti, Gabriela Mora señala que “de la raíz etimológica de *refero* que da referir en el sentido de ‘contar’, Lancelotti deduce su presupuesto básico de que el cuento se inscribe en el pasado, siempre tendrá una acción definitivamente ocurrida”.⁴⁸ Sin duda que la obra del cuentista mexicano se inscribe en este presupuesto, ya que todas las referencias que los personajes hacen de su vida apuntan hacia un momento del pasado, sea personal o histórico, referencia que, incluso, llega a ser esencial. Sin embargo, Gabriela Mora señala que “éste no es un rasgo específico del cuento, ni tampoco se puede decir que éste, en su forma canónica, se sitúa exclusivamente en esta dimensión

⁴⁶ Gabriela Mora, En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en hispanoamérica. Buenos Aires: Editorial Danilo Albergo Vergara, 1993.pág. 22.

⁴⁷ La epifanía y la intensidad, junto al efecto único, la revelación versus la evolución y el final son los aspectos que Edgar Allan Poe considera que todo cuento debiera poseer. *Ibíd.*, pág 26.

⁴⁸ Mario Lancelotti, “De Poe a Kafka para una teoría del cuento” en Gabriela Mora, *op. cit.*, pág. 53.

temporal”.⁴⁹ No deja de ser cierto que narrar o contar algo presupone que, el que cuenta, hace una retrospectiva a partir del presente, del ahora en el que parte su narración, aunque las otras dos dimensiones del tiempo también se encuentran presentes. Pero en el caso de Arreola, esta referencia hacia el pasado adquiere caracteres especiales, por cuanto el pasado nace de una necesidad del narrador de superar el presente que lo agobia, puesto que el ahora es un momento en crisis que sólo puede ser superado si se mira lo anterior, ya que, en realidad, el futuro es incierto y no existe en su narrativa.

3.2. La ficcionalidad que modela un concepto de Modernidad

El cuento es ante todo un relato, puesto que da cuenta de una secuencia de acciones realizadas por los personajes en un ámbito de tiempo y espacio estático o variable; señalándose que el cuento será siempre el relato o narración, la historia de su percepción por parte de uno o más sujetos. En este sentido, la narratividad y la ficcionalidad serán sus categorías de base, las premisas conceptuales del cuento:

“La *narratividad* vendría a ser –ahora en un sentido intraliterario- la manifestación específica en algunas modalidades discursivas de lo que Roman Jakobson llamó ‘literariedad’; es decir –en tanto se trata de relatos o relaciones de hechos ficcionales- su modo particular de ser literatura”.⁵⁰

Para Carlos Pacheco, el cuento literario es la elaboración y concepción estética de una historia –además de una Historia en cuanto percepción de la realidad no literaria-, es decir, su ficcionalización, guardando una cierta relación de representación o mimesis con algún ámbito de lo real.

En Arreola la ficcionalización se da con gran maestría en sus cuentos por el hecho de que da a conocer mucho en tan poco espacio, y en donde la trama es más bien estática que dinámica, puesto que sus relatos muestran a sus personajes en un estado profundo de su conciencia, como resultado de un proceso que sólo es revelado al lector. En este sentido, juega un papel muy importante el tipo de narrador que emplea, ya que los personajes que muestra en sus relatos son protagonistas de su propia historia, de modo que este tipo de narrador-personaje se adapta muy bien a este tipo de ficcionalización por el hecho de que poseen una gran flexibilidad en el tratamiento de lo que relatan.

Arreola pone en voz del narrador-protagonista su realidad en forma de discurso narrativo fijado en signos. Es la ficción de una voz narrativa desde la narratividad para la constitución de sus relatos, todo lo cual se ha hecho llamar literaturidad, es decir, aquello que convierte una obra dada en obra literaria gracias al discurso narrativo que pone en juego esta voz narrativa. Para Raúl Castagnino, “semejante recomposición requiere una

⁴⁹ *Ibíd.*, pág. 53.

⁵⁰ Carlos Pacheco, *op. cit.*, pág. 17.

instalación abstracta: la dimensión mental-temporal, la ‘narratividad’, zona o sector de la literaturidad que permite presumir que si es el emisor quien estructura la ficción y monta el artefacto desde los signos, es en la narratividad donde la misma funciona y donde operan los artificios”,⁵¹ y que son revividos por el receptor. Estos elementos deben ser comunes tanto para el emisor como para el receptor, el artefacto como la historia y su operación en el discurso, ficción que proviene de una realidad pre-existente y cuyo límite es la verosimilitud:

“Si la verosimilitud es apariencia de verdad y la ficción es verosímil, la ficción es un grado de la Verdad, porque de hecho la apariencia lo es”.⁵²

La voz narrativa y protagonista de Arreola pareciera que hablara a partir de un monólogo, aunque se dirija a otro, puesto que es una voz única que absorbe y pospone el diálogo. Para ello, Castagnino cita a Víctor Erlich – Seattle quien, en su estudio *Some uses of the monologue in prose fiction: narrative manner and world-view*, señala que:

“El monólogo no sería en rigor el no-diálogo ni una extensa relación de un personaje, sino un tipo de procedimiento discursivo propio de la narración, empleado a través de una ficción o en buena parte de ella, en la cual la voz de un narrador es oída distintamente y reconocida”.⁵³

Desde la narratividad, entonces, surge una voz ficticia en la soledad que clama para dar a conocer la realidad contemporánea, la Historia de un convulsionado siglo XX que se manifiesta de una forma mucho más crítica y estéticamente bella: por medio de la narración ficticia, mostrando a la vez su propia historia.

Ahora bien, a partir de todo lo anterior, es posible desentrañar los mecanismos por medio de los cuales los relatos de Arreola van a dar cuenta de la posible historización del tiempo a partir de lo que viven los personajes, y de una eventual crisis de los mismos como sujetos pertenecientes a un período de la Historia, como de igual forma el fin de los tiempos históricos a partir de la Modernidad y, posteriormente, del surgimiento de la Posmodernidad.

⁵¹ Raúl Castagnino, “Jurisdicciones del Epos: contar, narrar, relatar” en Carlos Pacheco, *op .cit.*, pág. 202.

⁵² *Ibíd.*, pág. 202.

⁵³ *Ibíd.*, pág. 204.

IV. La idea de Modernidad y la influencia de Baudelaire en la escritura de J. J. Arreola

4.1. En la búsqueda de lo correcto en la cotidianidad: un intento por hacer el bien y de alcanzar la belleza

Registrar la vida cotidiana por medio de la escritura de un diario es el fiel reflejo de querer atrapar el tiempo, para tener memoria de él; de modo que aquellos momentos, felices o lamentables, no se escapen ni queden en el olvido, de tal forma que el presente, que se hace habitual, tenga sentido en la medida en que existe algo que lo mantenga vivo, presente en la cotidianidad.

Así, la escritura, sea literaria o de cualquier otro tipo, gracias a los distintos cánones culturales, ha permitido que la historia del hombre haya podido ser delimitada como una forma de tener una clara distinción entre un periodo y otro en la evolución del pensamiento humano. Se ha podido destacar a la Modernidad como un periodo final distinto, resultante de otros anteriores tan amplios como el Renacimiento, la Edad Media o la Antigüedad greco-latina. De este modo, la Modernidad se destaca como un rescate de lo antiguo, un retorno hacia el pasado; pero como buen período final que apunta inmediatamente hacia el futuro, hacia lo novedoso, genera una pugna, justamente, entre lo nuevo y lo viejo, de modo que aquello que fue nuevo en algún momento, gracias a la rapidez y efervescencia de los tiempos actuales, se convierte en viejo para dar paso a algo novedoso, el que también se volverá viejo.

Pero esta pugna no se da sólo en la vida cultural. La reminiscencia hacia el pasado, sobre todo por el hecho de que el futuro no se ve muy auspicioso, también está en la vida cotidiana de las personas comunes. En todo caso la vida cultural se deja sentir y es vivida también por las personas en la cotidianidad. Juan José Arreola se podría decir que lo percibió de esta manera. Como persona inserta en una sociedad, a la vez que como intelectual lleno de ingenio, logró dar cuenta de lo que estaba sucediendo respecto a su entorno histórico y social traspasándolo a lo literario, lejos de lo académico y de los grandes centros culturales. Percibió que un futuro mejor estaba muy lejano, o que prácticamente no existía, que el presente estaba en crisis al observar su entorno, producto de una modernización cada vez más mecanizada, monetarista y decadente; lo que generaba el progresivo individualismo de las personas en la ya cuestionada sociedad; todo lo cual quedó anotado en sus relatos, los que necesitaban dar cuenta del pasado para poder entender y superar el presente.

“Hizo el bien mientras vivió” muestra algunas de las ideas antes mencionadas. Este cuento, el que adquiere la forma de un diario de vida, registra lo que siente un personaje

carente de nombre que cuenta su vida presente en un periodo corto de tiempo, el que va desde su relación con Virginia, una viuda que intenta rehacer su vida, hasta la ruptura de su noviazgo con ella, para hacerse responsable de una acusación mal infundada, en la cual se ve involucrado con una empleada de su empresa. En medio se registran otros hechos relacionados con su vida cotidiana, como es el caso de su empresa, su vínculo con una sociedad de benefactores de una parroquia (La Junta Moral) y su amistad con un malintencionado señor Gálvez.

La anotación de las fechas en este diario prácticamente carece de importancia, puesto que ni siquiera se menciona algún año. Lo que importa es el hecho de que se inscriben, a partir de un presente que no pareciera terminar, algunos aspectos de su vida correspondientes a su pretérito más inmediato, para poder explicar, justamente, ese presente; esto es, se narra a partir de ese momento, se anotan los sucesos más inmediatos, pero se requiere de lo vivido para dar una solución a lo que pasa en la inmediatez de su existencia y de lo que podría ser su futuro el que, más bien, se ve lejano. Dicho de otro modo, cada día que se inscribe tiene relación con un presente habitual, cotidiano, en donde lo pasado no se puede desligar de este presente puesto que lo explica, le da sentido.

Este anónimo narrador-protagonista, a través de su diario, muestra un tremendo proceso psicológico y racional los que dejan entrever cómo debe ser el comportamiento de una persona moralmente intachable. Sin embargo, es en el registro individual del diario donde se da cuenta del comportamiento de su entorno social. “Hizo el bien mientras vivió” se debe entender como un título que, si bien es cierto alude al difunto marido de Virginia, apunta implícitamente a la vida anterior del protagonista de este relato, hasta el momento en que asume una responsabilidad que no le corresponde y que fue impuesta por la sociedad, la que cambia su vida y lo confirma como una persona moralmente correcta. Se podría decir que este sujeto muere para pasar a ser otro.

En este relato se muestra la crisis de la Modernidad en distintos ámbitos, todos los cuales se ven relacionados, de alguna u otra forma, con el capitalismo. La empresa de este personaje, a partir de la cual posee un pequeño capital hecho a base de sacrificios, es el centro neurálgico que mueve todas sus reflexiones y que permite percibir su carácter psicológico, mostrando el lado positivo de este tipo de economía. Él es moralmente una buena persona, puesto que se preocupa de tener bien a sus empleados, hasta el punto de realizar las labores que les corresponden a ellos. En torno a su persona se encuentra el malintencionado señor Gálvez, quien quiere proponerle un lucrativo negocio a base de la usura, sin duda representando el lado negativo. Otro ejemplo que no deja de ser importante lo representa la Parroquia, la cual necesita de fondos monetarios para sobrevivir. Es indudable que el dinero gira en torno al bien y al mal.

Lo religioso, lo moral, lo cultural, lo económico, lo bueno y lo malo, todo apunta hacia el narrador y la Junta Moral a la cual pertenece, de ella dice:

“La Junta Moral se ocupa en propagar, ilustrar y exaltar la religión, así

como de vigilar estrechamente la moralidad de nuestro pueblo. Hace también serios esfuerzos en bien de su cultura, valiéndose de todos los medios a su alcance. De vez en cuando recae sobre la Junta el cargo de allanar algunos de los obstáculos económicos en que a menudo tropieza nuestro párroco”.⁵⁴

La Junta Moral, entonces, es un gran centro rector, sancionador y reglamentador; se podría decir que es como un gran banco que administra los bienes capitales, además de los espirituales como la felicidad y las buenas costumbres. Las personas se escudan bajo falsas apariencias, puesto que el dinero todo lo puede, todo lo cambia. Es importante destacar que el señor Gálvez también pertenece a dicha Junta.

La crisis de la Modernidad, o los falsos lineamientos de la moral según se deja ver en este relato, también se manifiestan en otras formas, entre ellas en el mundo de lo literario:

“Leo con particular interés los libros que Virginia me proporciona. Tiene una biblioteca no muy numerosa, pero seleccionada con gusto.

Acabo de leer un libro: *Reflexiones del caballero cristiano*, que sin duda perteneció al esposo de Virginia y que me da una hermosa lección de su aprecio por la buena literatura.

Aspiro a ser digno sucesor de este caballero que, según las palabras de Virginia, siempre se esforzó por seguir las sabias enseñanzas de tal libro”.
(11)

Aquellas *Reflexiones del caballero cristiano*, constituyen un buen aliciente para el narrador, puesto que le pueden ayudar a mejorar como persona, así como supuestamente lo hizo con el marido de Virginia. Sin embargo, aquel título, que más bien parece referirse a lo medieval, cuyos códigos eran fuertemente morales y religiosos, implicó una alusión al pasado, el que fue ampliamente superado de forma negativa por el marido de Virginia, puesto que no cumplió con los ideales de un caballero cristiano sin hacer honor a lo expresado en su epitafio: “*Hizo el bien mientras vivió*”, una falsedad absoluta, considerando que ocultó a los hijos que tuvo con otra mujer, a los que abandonó en la más absoluta pobreza. Ahora bien, la crisis de lo moderno, que se basa en lo literario, radica en cuanto se rompe con la estructura de lo que es la caballería medieval y de la carga moral que implicaba, la cual constituía un código de honor; de

⁵⁴ Arreola, Juan José, *Varia Invención*. Tezontle, México, 1949, pág. 12. Todas las citas respecto a los cuentos de este autor serán sacadas de esta edición y numeradas de acuerdo a la página de donde fueron extraídas. En relación con esto último, el número de la página de la cita referida será colocada inmediatamente después de la misma.

este modo se pierde el valor literario de dicha obra, es decir, se rompe con un canon. Lo irónico de todo esto es que el marido de Virginia no hizo el bien mientras vivió, sino que el único bien que hizo fue dejar en herencia aquella divisa que se tomó prestada indirectamente desde su lecho de muerte.

De esta forma se deja entrever la pugna entre lo nuevo y lo viejo, pugna que está dada por la expresión de un lema que pertenecía a otro y que, posteriormente, asumirá el protagonista del relato en su presente, en su realidad, de modo que aquella divisa es el mecanismo por medio del cual se puede establecer el conflicto entre uno y otro momento del relato y que permite develar la realidad: la búsqueda de un bien basado en el honor propio.

4.1.2. Lo bello baudelairiano presente en la realidad contemporánea

Una de las características fundamentales en torno a la Modernidad tiene relación con lo novedoso que implica el despojo de lo viejo. Si bien es cierto que la preocupación de Baudelaire respecto a este período estuvo centrada en lo que sucedía en la nueva ciudad, con todos los cambios técnicos que en ella se operaban, desierto en el que no sólo ve la decadencia del hombre, sino también una belleza misteriosa y hasta entonces no descubierta; sus fundamentos y observaciones, entonces, se centraron en el arte y la poesía. En su obra poética, Baudelaire intenta escapar lo más lejos posible de la trivialidad de lo real, esto es, “a una zona de lo misterioso en la que, sin embargo, puedan convertirse en alados y poéticos los estímulos civilizados de la realidad comprendidos en ella. He aquí el punto de arranque de la lírica moderna y de la substancia corrosiva y mágica a la vez”.⁵⁵ Baudelaire habla repetidamente de su asco ante la realidad.⁵⁶ Sin duda que Arreola toma en cuenta lo planteado por el poeta francés respecto a la Modernidad y todo lo que esta representa para el vate. Tal vez no sienta un rechazo rotundo ante ella, aunque las condiciones de ese momento así lo ameritaban. Sin embargo, el escritor mexicano toma la realidad y la desvirtúa de tal manera que lo fantástico, aquello de lo cual se le tacha a su escritura, es trabajado de un modo tan especial, que precisa ser la manifestación de una destrivialización de lo cotidiano, aspecto que se ve representado en este cuento.

El protagonista de “Hizo el bien mientras vivió” es un verdadero héroe de la vida moderna, y así pareciera que Arreola lo quiere representar. Ya está dicho que el personaje adquiere una responsabilidad que no le compete; sin embargo, su heroísmo también se percibe al asumir los conflictos que la vida cotidiana le presenta. El escape de lo real, aquello que Baudelaire intenta, está en el hecho de que hace propia una

⁵⁵ Hugo Friedrich, La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días. Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1974, págs. 47-48.

⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 70.

condición que le pertenece a un muerto y que, sin quererlo, debe reivindicar o dejar en alto, es decir, hacer el bien:

“Sexto aniversario del fallecimiento del esposo de Virginia. Ella ha tenido la gentileza de invitarme a su visita al cementerio.

La tumba está cubierta por un movimiento artístico y costoso. Representa una mujer sentada que llora sobre una lápida de mármol que mantiene en su regazo.

Encontramos el prado que rodea la tumba invadida por yerbajos. Nos ocupamos en arrancarlos y yo conseguí clavarme una espina en un dedo durante la piadosa tarea.

Ya para volvernos descubrí al pie del monumento esta bella inscripción: Hizo el bien mientras vivió, que decido tomar como divisa.

¡Hacer el bien, hermosa labor hoy casi abandonada por los hombres!

Volvemos ya tarde del cementerio y caminamos en silencio”. (15)

Toda la problemática de la realidad baudelairiana se ve contrapuesta con la postura que asume Virginia respecto a la escritura de su propio diario, el que adquiere una condición ajena a la realidad, distinta a la que plantea el protagonista en relación con su propia escritura, de modo que lo hecho por ella se vincula directamente a la belleza:

“El que yo escriba un diario se debe también a Virginia. Es idea suya. Ella escribe su diario desde hace mucho años y sabe hacerlo muy bien. Tiene una facultad tan original para narrar los hechos, que los embellece y los vuelve interesantes. Cierto que a veces exagera. El otro día, por ejemplo, me leyó la descripción de un paseo que hicimos en compañía de una familia cuya amistad cultivamos. (...)

Cosa curiosa: en el diario de Virginia no solamente dejan de mencionarse estos datos, sino que los hechos en general aparecen singularmente alterados. Para ella el paseo fue encantador desde el principio hasta el fin. Las montañas, los árboles y el cielo están admirablemente descritos. Hasta figura un arroyuelo murmurador que yo no recuerdo haber visto ni oído. Pero lo más importante es que en la última parte de la narración se encuentra un diálogo que yo no he sostenido ni entonces ni nunca con Virginia. El diálogo es bello, no cabe duda, pero yo no me reconozco en él y su contenido me parece -no sé como decirlo- un poco inadecuado a personas de nuestra edad. Además, empleo un lenguaje poético que estoy

muy lejos de tener.

Sin duda, esto revela en Virginia una alta capacidad espiritual que me es extraña por completo. Yo no puedo decir sino lo que me acontece o lo que pienso, sencillamente, tal como es. De ahí que mi diario no sea, en absoluto, interesante”. (13-14)

Se puede decir, entonces, que el narrador se aferra a la realidad y Virginia, por el contrario, a la ficción por el hecho de apelar a su capacidad inventiva. Esto revela que ella se apega a los planteamientos de Baudelaire más que el propio narrador, por cuanto se capta un intento por querer alterar la realidad, o como diría Hugo Friedrich, “a la realidad trivial y natural, ambas equivalentes para él a la negación del espíritu”,⁵⁷ refiriéndose al poeta francés. De modo que la lírica del autor de *Las flores del mal* no aspira a ser una copia, sino una transformación hacia una espiritualidad, que se esfuerza por escapar a todo lo real. Baudelaire nombra a esta facultad de dos maneras: sueño y fantasía (imaginación) como facultades superiores de creación, lo que permite subrayar de mejor manera su capacidad intelectual (la inteligencia) y la voluntad en el acto creativo; percibiéndose su concepción respecto a la Modernidad (concepto que él mismo creó), puesto que la fantasía desarrolla todo un mundo nuevo que se opone a la creación estética en el pasado. Friedrich dirá al respecto:

“(…)Su modernidad consiste en situar al principio del acto artístico la descomposición, es decir, un proceso destructor, que Baudelaire subraya aún por cuanto, en un pasaje de una carta parecida, completa el término “descomponer” por el de “escindir”. Descomponer y escindir la realidad en sus partes equivale a deformarla. El concepto de la deformación aparece a menudo en Baudelaire y cada vez se le da un sentido afirmativo. En la deformación impera el poder del espíritu. Lo que nazca como “un mundo nuevo” a partir de esta destrucción ya no podrá ser un mundo ordenado realísticamente. Será una imagen irreal que ya no se dejará regir por las leyes normales de la realidad”.⁵⁸

De modo que Baudelaire se enfrenta al concepto de la fantasía en literatura que comienza a adquirir nuevos caracteres a partir del siglo XVIII, y que Arreola sabrá cultivar y no dejará escapar en el siglo XX. Es, pues, en la desrealización donde se encuentra lo bello. Para Baudelaire, la poesía y el arte serían una plasmación del destino temporal; en ello radica que no toda la belleza en el arte está en Rafael ni en Racine, como tampoco en los poetas clásicos, por lo que, “no por ello es menos equivocado

⁵⁷ *Op. cit.*, pág. 70.

⁵⁸ *Op. cit.*, pág. 74.

descuidar la belleza particular, la belleza circunstancial y los rasgos de las costumbres”.⁵⁹ El mundo ha cambiado, cualquiera puede percibir la belleza y plasmarla:

“El pasado es interesante no sólo por la belleza que han sabido extraerle los artistas para quienes era el presente, sino también como pasado, por su valor histórico. Lo mismo pasa con el presente. El placer que obtenemos de la representación del presente se debe no solamente a la belleza de la que puede estar revestido, sino también a su cualidad esencial de presente”.⁶⁰

Y es en este punto que se diferencia la belleza plasmada por Virginia respecto a la del protagonista. En la primera es ficción, por ende arte; en el segundo es realidad, llena de moral y de estética de lo real, de su presente (puesto que eso es su escritura), y aunque ésta carezca de belleza y de interés tal como su autor lo plantea, no carece de lo real por cuanto es manifestación fidedigna de sus experiencias, ya que en su diario “el pasado, aun conservando lo excitante del fantasma, recobrará la luz y el movimiento de la vida, y se hará presente”.⁶¹

Virginia embellece lo que toca. Sin embargo, el protagonista procurará abrir los ojos a la belleza y tratará de registrar sus imágenes. Quizá logre con eso hacer un diario tan hermoso como el de ella. Aún así, el intento por captar lo bello por parte del narrador se verá interrumpido por la realidad misma, por el entorno o el contexto modernista que lo rodea y que se encuentra en crisis:

“Antes de cerrar mis ojos a las vulgaridades del mundo y de entregarlos a la sola contemplación de la belleza, séame permitido hacer una pequeña aclaración de carácter económico”.(17)

Aclaración materialista, tan insensata e incoherente como hablar de los sombreros y de sus costos, todo lo cual lo hará alejarse del ideal de la belleza y sumergirse aún más en la realidad cotidiana, aquello que aparece en sus escritos. En este sentido, las palabras de Baudelaire no dejan de escucharse en vano: “Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, por alternativa o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión”.⁶²

⁵⁹ Charles Baudelaire, Salones y otros escritos sobre arte. Madrid, Visor Distribuciones, S. A., 1999, pág. 549.

⁶⁰ *Op. cit.*, págs. 349-350.

⁶¹ *Ibíd.*, pág. 350.

⁶² *Op. cit.*, pág. 351.

A pesar de todas las circunstancias que le rodean al protagonista (los problemas económicos de la parroquia, el señor Gálvez, su secretario Pedro), intenta alcanzar la pureza antes de casarse con Virginia, puesto que ella representa el ideal de belleza y que, por lo demás, “Lo bello no es sino promesa de la felicidad”,⁶³ escapando también al vacío que siente en su corazón, su soledad, y que sólo Virginia puede proteger; puesto que el estar con ella le implica al protagonista alcanzar la felicidad con disposición al bien.

Sin embargo, ha ocurrido un hecho que desarticula todo lo que se ha logrado hasta el momento: Virginia ha demostrado sus defectos, puesto que se deja llevar por las habladerías de los demás, lo que lo ha motivado a cambiar de actitud respecto a ella. Tal como señala Baudelaire “lo bello es siempre extraño”.⁶⁴ Todo lo cual se debe a los oficios del señor Gálvez, quien representa lo contrario del narrador: es el mal personificado en un hombre materialista quien, irónicamente, se convirtió en el presidente de la Junta Moral. La nueva aparición de este personaje significó el comienzo de la ruptura entre el narrador y Virginia, y un cambio en el comportamiento del primero. Su percepción de la belleza a comenzado a cambiar:

“Para ver solamente la belleza hay que cerrar los ojos por completo a la realidad. La vida ofrece un bello paisaje de fondo, pero sobre él se desarrollan miles de hechos tristes e inmundos”. (32)

A raíz de todos estos hechos, y por la razón de que se ha dado cuenta de que la belleza tiene su lado opuesto (Baudelaire considera que lo feo es su encanto y que le da ese grado de extrañeza), el protagonista ha abierto aún más los ojos a la realidad producto, además, de haber leído el diario de María, su nueva secretaria (puesto que Pedro ha renunciado a su cargo), lo que le permite darse cuenta de que es capaz de brindarle protección a alguien. En este sentido, la desrealización baudelairiana comienza a aparecer:

“Creo que esto de escribir diarios está de moda. Accidentalmente he descubierto sobre la mesa de la señorita María una libreta que, cuando menos lo pensé, tenía abierta ante mis ojos. Me di cuenta de que se trataba de apuntes personales y traté de cerrarla. Pero no pude dejar de leer unas palabras que se me han quedado grabadas y que son estas: ‘Mi jefe es muy bueno conmigo. Por primera vez siento sobre mi vida la protección de una persona bondadosa’”. (32)

La realidad comienza a adquirir otra vez sus contornos, lo que se ve reflejado en una trivialidad materialista: el narrador ha preferido comprar nuevamente su marca

⁶³ Baudelaire refiriéndose a Stendhal. *Ibíd.*, pag. 351.

⁶⁴ *Op. cit.*, pág. 202.

predilecta de sombreros, la cual es mucho más costosa que otras; por otro lado, el señor cura quiere apurar su matrimonio con Virginia para que sus bienes sean mejor cuidados. Sin embargo, Virginia tenía conocimiento de los hijos abandonados por su marido, ante lo cual no había hecho nada. La belleza, entonces, ha cambiado de sentido. Ahora se ve reflejada en el rostro del sufrimiento, el de María, lo que permite señalar que para él, dadas todas las circunstancias, el ideal de belleza también tiene su lado negativo, su lado feo el que, paradójicamente, es el más hermoso, sincero y amable. Todo ha cambiado, incluso el sentido que tiene el diario por registrar el presente, aparentemente feliz y ahora caótico, el cual se está convirtiendo en la manifestación de un futuro incierto, decadente:

“Octubre 31

Toda mi capacidad mental está solventando los graves problemas de orden económico y material a que ha dado origen mi próximo matrimonio. ¡Cómo se va el tiempo!

Imposible hacer aquí el inventario de mis preocupaciones. Este diario no tiene ya sentido. Apenas me case, he de destruirlo. (No, quizás lo conserve como un recuerdo de soltero).

Noviembre 9

Algo grave ocurre a mi alrededor. Ayer apenas si sospechaba nada. Hoy, mi tranquilidad se halla destruida.

Juraría que hay algo en torno mío, que algún acontecimiento desconocido se sitúa de pronto en el centro de la expectación general. Siento que a mi paso por las calles despierto una corriente de curiosidad, que luego se deshace a mis espaldas en lluvia de comentarios malévolos. Y no es por mi matrimonio, eso lo sabe todo el mundo y a nadie le interesa. No, esto es otra cosa y creo que la tormenta se ha desatado hoy mismo, durante la Misa Mayor, a la que tengo la costumbre de asistir. Ayer todavía disfrutaba de tranquilidad y hacía cálculos. Ahora...

Me vine de la iglesia casi huyendo, perseguido por las miradas, y aquí estoy desde casi horas preguntándome la causa de tal expectación. Ya no he tenido el valor de salir a la calle.

Bueno, ¿acaso no tengo la conciencia tranquila? ¿He robado? ¿He asesinado? Debo dormir tranquilo. Mi vida está limpia como un espejo.”
(39-40)

El caos se ha generado por el hecho de que la gente, por habladurías, cree que el protagonista abusó de María, dejándola embarazada, en circunstancias de que se iba a casar con Virginia. Con esto, su antiguo mundo desaparece, su novia y la Junta lo rechazan significando, sin embargo, un alivio para él. Siente que sigue siendo hombre a pesar de la falsedad y de la confesión de un pecado no cometido. Asume una responsabilidad que no es suya, dejando de lado su propio bienestar por ayudar a otro, puesto que ha descubierto la verdadera belleza en María, una belleza inhumana y lastimera, espiritual. Ahora es feliz en su nuevo presente:

“Soy feliz porque descubro que vivía bajo una interpretación falsa y timorata de la existencia. Me he dado cuenta de que el ideal de caballeridad que me esforzaba en alcanzar no coincide con los sentimientos puros del hombre verdadero.

Si Virginia, en vez de su maligna carta, hubiera dicho “no lo creo”, yo no habría descubierto nunca que vivía una vida equivocada”. (44)

De modo que el protagonista, al darse cuenta de su error, descubre otra belleza y a partir de ella comienza a percibir una instancia de desrealización que antes le correspondía a Virginia, es decir, se aparta de la realidad para descubrir un mundo distinto, otro proceso en lo real, y que puede asociarse a un cambio en su vida. Muere un sujeto para dar paso a uno distinto. La divisa “Hizo el bien mientras vivió” marca el cambio de una etapa anterior, antes de su desaparición como el sujeto que se relacionó con Virginia, y que da lugar al otro, al hombre verdadero. Este cambio nace desde la muerte, en un proceso macabro que conlleva la transformación de su destino. La muerte, como algo que pertenece a la realidad, adquiere un cariz fantástico y vengativo al apropiarse de la vida de los cinco presidentes de la Junta Moral cuando éstos apenas asumieron sus cargos, puesto que el fallecimiento del sujeto anterior, en el caso del protagonista, fue tan solo psicológica o, si se quiere, espiritual. El sino fatal de la Junta se debe a que ésta erró su camino al rechazar a uno de sus más destacados miembros, con la diferencia de que la muerte simbólica del protagonista implicó un cambio aun más positivo. Es así como a aquellos presidentes que murieron se les imputaron buenas acciones, incluso al señor Gálvez, dejando ver sus rasgos de bondadosa humanidad cuando en realidad no era tal, lo cual también atañe al marido de Virginia. Esto muestra que la realidad es falsa, es sólo apariencia e hipocresía, aquello que parece ser bueno no lo es, puesto que se esconde bajo la máscara de la belleza que también puede llegar a ser falsa; y esto lo sabe muy bien el protagonista de este relato que mantiene su propia historia escrita. Él ha dejado de ser un caballero como ideal al cual intentaba imitar y se ha convertido en un hombre de bien, igualmente de moral intachable, pero inmerso en la verdadera realidad, la de las apariencias, en una sociedad caótica de valores desvirtuados como la moderna, en la cual una inscripción en un bello monumento del cementerio se oscurece bajo el musgo de la falsedad.

4.2. “La vida privada”: un retorno a la ficción

En este relato se produce un fenómeno inverso al caso anterior, puesto que la desrealización baudelairiana lo que busca es transformar la ficción en realidad, para dar paso a lo fantástico como creación, como una facultad de la inteligencia; esto debido a que se está frente a la facultad creadora de un personaje (narrador-protagonista) que transforma la ficción en realidad para dar explicación a un fenómeno que él mismo genera, pero que no quiere reconocer como tal: el adulterio entre su esposa y su mejor amigo, lo cual puede dar respuesta a la realidad misma, aquella que lo induce a cometer un error grave. “La vida privada” es, justamente, la inversión de su propio significado, la vida de la cual todos están pendientes. Así, tal como ocurrió en “Hizo el bien mientras vivió”, aquí se está frente a la ironización de un acontecimiento a partir del mismo título.

Así, como sucede en la mayoría de los relatos de Arreola, y que es un fenómeno que se da en la poesía de Baudelaire, la anécdota de esta historia es contada a partir de un yo, que en el caso de su acontecer corresponde a la del narrador-protagonista.

La ironía, como ya se dijo, se da desde un comienzo. La vida privada pierde su sentido desde el momento que ha sido publicada por su propio creador, siendo más que nada un juego de palabras:

“Para publicar este relato no se me ha puesto más condición que la de cambiar los dos nombres que en él aparecen, cosa muy explicable, ya que voy a hablar de un hecho que todavía no acaba de suceder y en cuyo desenlace tengo la esperanza de influir”. (151)

Tal como es la tónica en los relatos de este escritor mexicano, el protagonista carece de nombre, lo que señala un indicio de impersonalización, de ensimismamiento y de alejamiento de la sociedad por medio del anonimato.

“La vida privada”, el último de la serie de los relatos de *Varia Invención*, es el que mejor condensa la dialéctica temporal entre Modernidad y Posmodernidad. Como se ve reflejado en el párrafo antes citado, el narrador va a relatar un hecho desde el presente, el cual aún no acaba, no ha llegado a un desenlace; y que en su futuro, el cual parece incierto, espera influir, a pesar de que lo hace de forma negativa. Sin embargo, para poder continuar con su relato, el narrador, como en toda historia, requiere del pasado para explicar lo que hasta el momento ha sucedido.

Este personaje necesita de un otro para dar verosimilitud a lo que quiere contar, a su propia versión de los hechos, puesto que, al dirigirse a los lectores, no hace más que justificar lo que sucedió, es decir, que él es una víctima, ya que fue engañado por su propia esposa. No quiere reconocerse como una persona inferior a Gilberto y, además, como marido engañado:

“Como los lectores se darán cuenta en seguida, me refiero a esa historia de amor que circula entre nosotros a través de versiones cada día más

impuras y desalmadas. Yo me he propuesto dignificarla contándola tal como es, y me consideraré satisfecho si logro apartar de ella toda idea de adulterio. Escribo sin temblar esta horrible palabra porque tengo la certeza de que muchas personas la borrarán conmigo al final, una vez que hayan considerado dos cosas que ahora parecen todos olvidar: la virtud de Teresa y la caballerosidad de Gilberto”. (151)

A pesar del adulterio evidente, los justifica señalándolos como inocentes. De esta forma, el narrador quiere destacar el hecho de que lo que está contando es algo que realmente no ha sucedido, que es sólo invención; sin embargo, se contradice puesto que va a relatar algo que es real, aunque él no quiere reconocerlo, transportándolo a la irrealidad, ya que eso le conviene para su tranquilidad psicológica:

“Todo se ha efectuado ante mis propios ojos y ante los de la sociedad entera, esa sociedad que ahora parece indignarse de pronto y ofenderse como si nada supiese. Naturalmente, no estoy en condiciones de decir dónde empieza y dónde acaba la vida privada de un hombre. Sin embargo, puedo afirmar que cada uno tiene el derecho de tomar las cosas por el lado que más le convenga y de resolver sus problemas de la manera que juzgue más apropiada. El hecho de que yo sea, cuando menos aquí, el primero que abre las ventanas de su casa y publica sus asuntos, no debe extrañar ni alarmar a nadie”. (152)

El narrador requiere de la sociedad para demostrar que en su mundo no sucede nada entre su esposa y Gilberto; pero en la ficcionalización de esta realidad, como un subterfugio para demostrar lo contrario, los induce al adulterio al momento de aceptar la representación teatral en la que ellos participan. Cree que la desrealización será el medio adecuado para alejarse de la sociedad y de sus habladerías. De esta forma genera su propia ficción utilizando la ficción, demostrando una cosa, pero dando a conocer otra de manera implícita. Según Jauss, “se entiende el arte como ‘forma de vida’, la separación del mundo del trabajo, de la explotación de la naturaleza y de la explotación del hombre por el hombre, mediante ‘un mundo como juego’. Esta tesis se opone a todos los mitos del origen”.⁶⁵ Esto adquiere sentido por cuanto, en este proceso de ficcionalización de la realidad por medio del relato, el narrador iguala su vida a la de Gilberto apelando a un recurso del pasado y sacando a la luz su condición de trabajador frente a la posición más acomodada de su amigo:

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

⁶⁵ Jauss, *op cit.*, pág. 59.

siempre me había sentido un poco humillado ante él, porque dejé de estudiar y tuve que quedarme aquí en el pueblo, estancado detrás del mostrador de una tienda de ropa, me sentía finalmente justificado y casi a su altura”. (155-156)

De ahí que para el protagonista sea importante aceptar que su esposa participe en la representación teatral, puesto que será un mecanismo por medio del cual va a poder ordenar su mundo, ya que el arte puede suponer un nuevo comienzo del mismo, una nueva experiencia mundana.

Teresa, su esposa, antes de casarse, era actriz aficionada, lo cual dejó después del matrimonio. Sin ser profesional, tenía grandes aptitudes para la actuación, puesto que se lo tomaba muy en serio ya que formaba parte de su vida. El arte intenta dominar la realidad, y en muchos casos es una forma de vida por excelencia. Se puede aceptar literalmente la afirmación de Nietzsche que, tal como la cita Jauss, señala que “sólo como fenómeno estético se justifica la existencia del mundo”.⁶⁶ Esto confirma que el proceso de la experiencia estética está siempre ordenado por una estructura temporal, en la que se establece el carácter exclusivo de lo que fue primero, y el derecho de lo nuevo de negar lo viejo, segregándolo del canon del pasado. Teresa tendrá la oportunidad de representar una obra que, en sus tiempos de soltera, no pudo llevar a escena, y que ahora, como casada, podrá representar. Lo viejo vuelve, pero desaparece ante una nueva postura, adquiere un nuevo carisma. Sin embargo, el protagonista reconoce que si el inconveniente más grave era que su esposa debía representar el papel de una dama joven, con todo lo que ello implica en una comedia de tinte medieval, la cosa perdía importancia si su pareja de actuación era un amigo de la casa. Lo que es importante destacar, entonces, que esto reviste un retorno al pasado, pero, en los umbrales de la Posmodernidad, resulta una ruptura entre lo nuevo y lo viejo, en una progresiva superación del pasado y es, precisamente, la experiencia estética la que puede iluminar este cambio de horizonte. Todo esto, para el protagonista, es un buen indicio que podrá justificar la trama ficticia que está generando en su mente:

“Yo me sentí tranquilo y contento ante la idea de que nuestras ya peligrosas veladas iban por de pronto a suspenderse y a ser substituidas por los ensayos. Allí estaríamos rodeados de un buen número de personas y la situación perdería las características que empezaban a hacerla sospechosa”. (158)

Es difícil no dejar de citar las siguientes palabras de Jauss que ilustran claramente lo que sucede hasta el momento:

“Es una ilusión tanto más engañosa, cuanto que las ciencias y las artes recubren ‘con un barniz’ los vicios de la sociedad en la medida que los

⁶⁶ *Op. cit.*, pág. 60.

descubren: ‘destruyen la virtud, pero dejan como bello su simulacro público’.

Este ‘simulacro público de la virtud’, traducido al lenguaje actual sería la ‘ceguera’ o la ‘falsa conciencia’. Es cierto que siempre ha existido en la crítica moralista de la cultura el tema de la mentira consciente; pero lo terrible del descubrimiento de Rousseau es que ni la mala voluntad de los individuos, ni el poder de los ricos, ni el pecado original de los cristianos, ni el ‘amor propio’ desenmascarado por La Rochefoucauld como el oculto impulso de la naturaleza humana, sirven para explicar por qué ‘nuestras virtudes no son sino vicios disfrazados’. Dado el mal en el mundo moderno, la culpa, que se sustrae a la conciencia, no compete al hombre, ni a impulsos supuestamente siempre iguales, ni a su actividad racional proléptica, sino sólo a las instituciones creadas por él, o al ‘sistema’ de la sociedad moderna (y no es casual que tal concepto adquiera ahora su agudeza polémica): no es lo particular, sino –para decirlo con el más breve aforismo de Adorno- ‘el todo lo que es falso’ (*Mínima Moralia*, 29).⁶⁷

Se podría decir que el protagonista vive, sin proponérselo, una fuerza estética de lo subjetivo, que se traduce en una mentira que crea para sí mismo, una posibilidad de autoengañarse por medio de lo ficticio al momento de su escritura y publicación, y que coincide justamente con el arte como subterfugio para tal engaño; todo lo cual está más ligado a lo artificioso que a lo natural, con indudables implicaciones morales. Éstas últimas se ven reforzadas por el hecho de que la obra teatral es una comedia que se llama “*La vuelta del cruzado*” la que, por el título, remite a la condición medieval del honor femenino y a la rectitud caballeresca supuestamente presente en los personajes de la obra, y que se corresponden, según el protagonista, en la misma actitud caballerosa de su amigo Gilberto. Lo mismo sucedió en “Hizo el bien mientras vivió”: un canon medieval perteneciente al pasado que es abandonado por estar descontextualizado.

La obra fue un éxito. Toda la trama que ha montado apoyándose en la representación se lleva a cabo, la realidad es justificada por medio de la ficción; y aquello que él quiere mostrar, esto es, el adulterio, debiera sólo aparecer en la ficción de las personas que así lo pueden imaginar también en la realidad, sabiendo que todo es mentira:

“Por lo que a mí toca, pude sentirme bastante tranquilo al juzgar que esa noche la situación quedaba en cierto modo al descubierto y dejaba de pesar solamente sobre mí. Me creí apoyado por el público; como si el amor de Teresa y Gilberto hubiera quedado absuelto y redimido, y yo no tuviera más remedio que adherirme a esa opinión. Todos estábamos realmente doblegados ante ese verdadero amor, que saltaba por encima de

⁶⁷ *Op. cit.*, pág. 74.

todos los prejuicios sociales, libre y consagrado por su propia grandeza. Un detalle, que todos recuerdan, contribuyó a mantenerme en esa ilusión”. (160-161)

Sin embargo, la sociedad, de la cual se ha alienado, no comparte dicha mentira:

“(…) Yo interpreté el excedente de aplausos como una sanción final: la sociedad se había hecho cargo de todo y estaba dispuesta a compartir conmigo, hasta el fin, las consecuencias del drama. Poco después debía comprobar el tamaño de mi error y la incompreensión maligna de esa misma complaciente sociedad”. (161)

Con esto se ha invertido la jerarquía y lo que era ficticio se ha convertido en “realidad”, hasta el punto en que se ha ejercitado, según el protagonista, la calumnia, la envidia y la maledicencia contra Teresa por parte de la sociedad con sus habladurías, con el consiguiente resultado de haber sido atacados con una pedrada.

A pesar de todo, los temores del protagonista se ven confirmados, y aquello que formaba parte de la ficción está incorporándose a su *invención*, con el resultado de que Teresa pareciera seguir representando su papel en la obra y que nunca más volverá a la realidad:

“(…) francamente, a partir de la representación Teresa dejó de ser mi mujer, para convertirse en ese ser extraño y maravilloso que habita en mi casa y que se halla tan lejos de mí como las propias estrellas. Hasta entonces no me di cuenta de que ella se estaba transformando desde antes, pero tan lentamente que yo no había podido advertirlo”. (163)

Incluso la valoración de su amor por ella ha sufrido un cambio, considerándose un inepto para el tema, y dejando entrever que el amor, cuando llega a la perfección, se convierte en un espectáculo, aspecto que Gilberto, como protagonista de “*La vuelta del cruzado*” ya había considerado. Junto a Teresa son espíados, observados y seguidos por el público tal como en la representación, lo que demuestra que lo ficticio se ha apoderado de la realidad, y de lo cual sólo se espera el desenlace.

Teresa, según el narrador, se ha ficcionalizado, se ha divinizado y deshumanizado a la vez gracias al arte, lo que recuerda su carácter aureolar.

Gilberto, a pesar de haber participado en la obra, es considerado como un igual por el protagonista, aunque él haya operado el cambio en Teresa, ya que ha formado parte de la invención. En este punto, ha sido tal el poder abarcador de lo ficticio, que se ha apoderado totalmente de la realidad; incluso el mismo protagonista se ha visto involucrado en la ficción, aceptando el hecho de que de todas maneras se habría producido el adulterio:

“Por el contrario, a Gilberto lo veo casi como a un igual, aunque él sea

quien ha producido el milagro. Mi antiguo sentimiento de inferioridad ha desaparecido por completo. Me he dado cuenta de que en mi vida hay siquiera un acto en que he estado a su propia altura. Ese acto ha sido la elección y el amor de Teresa. La elegí simplemente, como la habría elegido el mismo Gilberto; de hecho, tengo la impresión de que me le he adelantado, robándole la mujer. Porque él habría tenido que amar a Teresa de todas maneras, en el primer momento en que la encontrara. En ella se ha corroborado nuestra afinidad más profunda, y es en esa afinidad donde yo he marcado una precedencia. Aunque no dejo de considerar también lo contrario, y acepto que Teresa sólo me amó a causa del Gilberto que soñaba, siguiéndole las huellas y buscándolo en vano dentro de mí”. (165-166)

Como consecuencia de todo esto, el protagonista, al hacer una retrospectiva de su vida como comerciante en el mostrador, ha hecho una analogía con el espectáculo de su vida privada:

“Confieso esto sin la menor sombra de orgullo, ya que al fin y al cabo he sido yo el que está proporcionando ahora el tema para todas las conversaciones. Lealmente, he tomado mi vida privada y la he puesto sobre el mostrador, como cuando cojo una pieza de tela y la extiendo para el detenido examen de los clientes”. (167)

A pesar de todo este proceso, el protagonista no quiere ver lo que pasa en su casa, sigue autoengañándose ya que piensa que todo no es más que habladuría de la gente. No quiere aceptar que aquello que era mera ficción, que él mismo construyó, se ha convertido en realidad. La desrealización se ha llevado a cabo y se ha apoderado de ella. Todo a pesar de que ha descubierto en ellos una mirada, un ademán o un silencio que los ha traicionado: “Yo los he visto quedarse silenciosos y confundidos, como si las almas se les hubiera caído de pronto al suelo, unidas, ruborizadas y desnudas”. (168)

El futuro aparece incierto y no se vislumbra un final certero, especial a la medida de sus almas. Por de pronto, el protagonista rechaza la posibilidad de la magnanimidad como víctima de un engaño, conservando hasta el fin su posición de estorbo y testigo de aquella desdichada situación, esperando una salida honrosa de la escena, sin ver la humillación de Teresa implorando el perdón, lo cual confirmaría su posición de marido engañado. A pesar de que reconoce que la realidad es diferente, espera que la ficción representada en el teatro se lleve a cabo:

“En *“La vuelta del cruzado”* todo acaba bien, porque en el último acto Criselda alcanza una muerte poética, y los dos rivales, fraternizados por el dolor, deponen las violentas espadas y prometen acabar sus vidas en heroicas batallas. Pero aquí en la vida, todo es diferente”. (170)

La confianza del protagonista ha generado que la ficción se apodere de su capacidad de raciocinio, ensimismándolo y enajenándolo de la sociedad y de su propia realidad. A pesar de todo, la ficción continúa y Teresa, mientras tanto, sigue arriba del escenario improvisando.

4.3. “Monólogo del insumiso”: en busca del diálogo con su tiempo

Muchas veces la expiación de las culpas es llevada a cabo por las personas consigo mismas con el fin de resarcir algo que, en realidad, no se atreven a contar a nadie. Es un diálogo con su propia conciencia que se traduce en el ya conocido monólogo el cual, sin duda y a pesar de todo, intenta buscar a otro para comunicarse.

En este relato, así como en todo monólogo, la carencia de diálogo hace que el narrador-personaje, único protagonista de lo que se intenta contar, se dirija a quien lee o escucha su relación de forma indirecta pero, en este caso en especial, lo hace de una manera bastante abrupta e ininteligible: “Poseí a la huérfana la noche misma en que velábamos a su padre a la luz parpadeante de los cirios (¡Oh si pudiera decir esto mismo con otras palabras!)”. (130) Sin duda que es un comienzo extraño, sucio, que estigmatiza inmediatamente a este personaje, y que muestra un claro reflejo de la manifestación de una culpa, y al enunciarla, intenta resarcirse de algo consigo mismo, en un diálogo con su conciencia.

Este relato comienza, además, planteando una ironía patente: la discreción de sus amigos en relación con las habladurías que inventan:

“Como todo se sabe en este mundo –principalmente cuando uno tiene amigos discretos-, la cosa llegó a oídos del viejecillo que mira nuestro siglo a través de sus maliciosos quevedos”. (130)

A pesar de que se carece de espacio y de tiempo específicos, el personaje se ubica en un tiempo determinado, un siglo del que poco se sabe, a la vez de quienes lo habitan en el relato, como aquel viejecillo que preside las letras mexicanas, tocado con el gorro de dormir de los memorialistas; de manera que el presente de este personaje es bastante caótico e incierto. Éste se declara un poeta anacrónico, descontextualizado a la época en la que se encuentra inmerso. La atrocidad cometida con la muchachita huérfana, sus dilatados y cándidos amores, lo hacen parecer un poeta romántico que plantea su desdicha como perteneciente a un siglo equivocado. Las habladurías no dejan de aparecer, tal como ocurrió en los relatos anteriores. En este cuento están orientadas hacia quien no encaja dentro de un determinado campo estético del presente en el que se encuentra inserto, puesto que las maledicencias se originan a partir de su comportamiento social, las cuales lo enajenan, siendo la sociedad considerada por él como vana y ruidosa:

“Por fortuna, estas infames habladurías no pueden llegar hasta mi querido público. Yo canto para un auditorio compuesto de recatadas señoritas y de empolvados viejitos positivistas. A ellos la atroz especie no llega; están bien lejos del mundanal ruido. Para ellos sigo siendo el pálido joven que impreca a la divinidad en imperiosos tercetos y que restaña sus lágrimas con una blonda guedeja”. (131)

En este personaje existe una intensa lucha entre el bien y el mal, puesto que impreca a la divinidad, pero también es capaz de recibir el germen de Dios, el que crece en su alma en sus noches de solitario, mientras un diablo le dicta todo lo que escribe y su alma se ahoga en un aluvión de estrofas.

A pesar de que le canta a los viejos positivistas, habla de un futuro en el que se podría ubicar, al estar acribillado de deudas con los críticos de ese momento; y de una herencia del pasado, de metáforas gastadas, que ya no tienen sentido en su presente, puesto que en este momento aquellas metáforas, o la forma de hacer poesía o literatura, carece de validez, todo esto dicho metafóricamente:

“Pertenezco al género de los hijos pródigos que malgastan el dinero de los antepasados, pero de los que no pueden hacer fortuna con sus propias manos. Todas las cosas que se me han ocurrido las recibí ya enfundadas en una metáfora deteriorada”. (131)

Todo lo cual señala que la forma de hacer literatura está cambiando, puesto que se abandonó definitivamente los cánones pasados para postular algo nuevo. Así mismo lo señala el personaje:

“Sé muy bien que llevando una vida un poco más higiénica y racional podría llegar en buen estado al siglo venidero. Donde una poesía nueva está aguardando a los que logren salvarse de este desastroso siglo XIX. Pero me siento condenado a repetirme y a repetir a los demás”. (131-132)

Esta condena indica que se encuentra inmerso en un presente eterno que también implica a los demás, aunque se vea enajenado de la sociedad. Sin duda que él critica a aquel siglo XIX, el siglo de Baudelaire y de la Modernidad. Se trata, según Jauss, de “la estética de una modernidad cuya experiencia traumática de lo nuevo hace que se enfrente a sí misma, segregando su propia antigüedad y transformando el historicismo en esteticismo, un esteticismo que dispone libremente de todo el pasado en el espacio del ‘museo imaginario’.”⁶⁸ De modo que al estar enajenado de la sociedad, y de su tiempo, no se siente parte de este modernismo, aunque se proyecte hacia un futuro en el cual no encaja, de ahí su deuda con los críticos de ese momento:

⁶⁸ Jauss, *op. cit.*, pág. 70.

“Ya me imagino mi papel para entonces y veo al joven crítico que me dice con su acostumbrada elegancia: “Usted, querido señor, un poco más atrás, si no le es molesto. Allí, entre los representantes de nuestro romanticismo”. (132)

Por eso prefiere quedarse en su tiempo, el que le corresponde, en su presente, en su tumba de romántico, aunque se encuentre descontextualizado en ese desastroso siglo XIX, puesto que habrán otros como él que celebren sus obras, derramando una lágrima oculta. Es así como este personaje no deja de aludir a su pasado a partir de su presente, el cual es eterno como la muerte:

“La gloria que amé a los dieciocho años, me parece a los veinticuatro algo así como una corona mortuoria que se pudre y apesta en la humedad de una fosa”. (132-133)

Se siente atrapado por lo nuevo que se avecina y no puede hacer nada para contrarrestarlo, ya que quiere hacer algo diabólico, pero no se le ocurre nada. Quiere que todo lo que él representa literariamente se extienda a toda la literatura mexicana, posición bastante mezquina y negativa, por cuanto este arte siempre evoluciona.

“Cuando menos, me gustaría que no sólo en mi cuarto, sino a través de toda la literatura mexicana, se extendiera un poco ese olor de almendras amargas que exhala el licor que a la salud de ustedes, señoras y señores, me dispongo a beber”. (133)

De modo que a este personaje le vendría bien una higiene mental que lo haga adaptarse a los nuevos tiempos que se avecinan. Higiene mental que consiste en dejar de lado todo aquel simulacro estético que va construyendo en torno a sí mismo -su propia mentira- en una falsa conciencia que nos parece un vicio disfrazado, que se ve manifestado en un comienzo del relato, aquel inicio abrupto e ininteligible que gira en torno al mal. La culpa que genera este hecho, que se sustrae a la conciencia, no le compete sólo a él, sino a todo lo creado por él, a sus instituciones; es lo que se podría decir corresponde a una fuerza estética de lo subjetivo y no tanto de lo objetivo, lo cual predomina claramente en este personaje. Es algo más ligado a lo artificial que a lo natural, que abarca tanto a la virtud creativa como a la actividad estética, comprendiendo que el arte puro, tal como este personaje lo imagina, puede ser extraído del pasado, sacando del historicismo el “museo imaginario” del esteticismo, tal como lo ha anunciado Baudelaire, de manera que “la comprensión histórica sólo acude al pasado muerto en la medida en la que la conciencia estética puede resucitarlo”.⁶⁹ Aún más adelante, el mismo autor señala:

“Hoy día sigue dando que pensar cuando nos preguntamos si el “museo imaginario” de todas las artes y de todos los pasados no es más que la

⁶⁹ *Op. cit.*, pág. 86.

casa de placer de la falsa conciencia estética, o quizás todavía la casa de tesoros de una posible experiencia estética que pudiéramos oponer a esa forma de vida alienada que es la vida contemporánea, como proyecto inacabado de la modernidad”.⁷⁰

Es lo que indudablemente sucede con este personaje, con la única diferencia de que ese “museo imaginario” no se opone, sino todo lo contrario, se complementa con su vida alienada de la sociedad, enajenación que sucede debido a su comportamiento frente a ella, ante al momento histórico que vive, implicando a un sujeto fragmentado temporalmente. Lo bello, en este sentido, del cual este personaje pareciera no preocuparse, en reemplazo de su posición en el tiempo y en la historia, responde, más que nada, a la tesis defendida por Baudelaire, aquella en que lo que hoy es bello, mañana mismo será viejo, y que es el intento del hombre de llegar a ser lo que él quisiera ser. Lo bello, para Jauss, deja de ser universal.⁷¹ Lo bello, en el caso de este relato, como manifestación de una persistencia estética, pasa a ser solamente histórico, siendo el arte puro extraído del pasado, dando lugar a un nuevo orden de lo bello, o del arte, en el “museo imaginario” de este personaje.

⁷⁰ *Op. cit.*, pág. 87.

⁷¹ *Ibíd.*, pág. 86.

V. Lo fantástico, lo ético y lo religioso en algunos cuentos de Arreola. La lucha entre el bien y el mal

5.1. “El silencio de Dios” como manifestación de una perpetuidad: la conciencia en crisis

La literatura fantástica de J. J. Arreola en *Varia Invención* tiene características muy especiales por cuanto no se trata de un fantástico que genere sorpresa, asombro o duda ante un fenómeno particular sino, al contrario, lo fantástico en sus cuentos está revestido de naturalidad, de cotidianidad, hasta el punto de que genera dudas de su existencia para quien lee estos relatos; es decir, estos textos son manifestaciones de un fantástico que está presente y que, al no ser percibido como tal, se hace oculto. En este último sentido, coloca al hombre en directa relación con el fenómeno, para quien deja de ser sorprendente o extraño, conocido siempre dentro de la realidad. Para Luis Vax “en sentido estricto, lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón”.⁷² De modo que aquel fenómeno sobrenatural o inexplicable mueve mucho más a la razón cuando se trata de un ser que ha generado las más grandes dudas como también las más irrestricta fe en su existencia, y que Arreola ha tomado para poder explicar la realidad o el momento histórico que vive en ese momento: Dios. De acuerdo a todo lo que éste representa, la configuración de lo fantástico, como apropiación estética de la realidad en la que van a confluir factores ideológicos, morales y estéticos,⁷³ como también religiosos, su manifestación va a depender de la visión histórico-cultural del mundo de cada época.

Justamente es en este aspecto donde la constitución de Dios va a generar un conflicto amplio, por cuanto su existencia se debe considerar como perteneciente a la realidad de cada persona, llámese lector o escritor, y, por lo tanto, es un asunto de absoluta fe y no de fantasía. Por el contrario, Dios, dentro de “lo real” en la obra narrativa, en el mundo creado por el escritor en la literatura, forma parte de un mundo distinto, de una realidad aparte del autor, y por lo tanto, representativo de lo fantástico en la ficción, perdiendo su carácter religioso y transformándose en un ser inaprensible que da cuenta de un momento histórico, propio de lo que sucede en ese contexto para dar explicación a un determinado fenómeno en relación con un personaje. Si bien es cierto que Arreola es un escritor mexicano perteneciente a un país de rica cultura católica, uno de los mayores en el mundo, hay que considerar que no quiso mezclar la religión como doctrina en sus

⁷² Louis Vax, *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, Eudeba, 1965, pág. 10.

⁷³ König, *op. cit.*, pág. 20.

relatos, sino más bien dar a lo religioso un alto grado de intelectualidad, de raciocinio mezclado con fantasía, de modo que se pueden interpretar sus relatos de una manera distinta a la fe.

Lo religioso, o Dios, entonces, tiene directa relación con la Modernidad y la Posmodernidad. Esta ambigüedad entre fe y razón se resuelve en este último sentido por cuanto en esta época del creador de mundos fantásticos “se da en aquellas obras en que los adelantos del desarrollo moderno son utilizados literariamente con el fin de cuestionar los efectos negativos de la sociedad que los hizo posible o para dar expresión a los conflictos espirituales y existenciales que dicho desarrollo suscita en el individuo”,⁷⁴ es decir, si bien es cierto que en los cuentos de *Varia Invención* no se muestran adelantos científicos, se da a conocer los conflictos que el individuo tiene consigo mismo y con su sociedad, y que son debidos a las crisis de la Modernidad, los cuales debe resolver en esta relación con Dios y el raciocinio, predominando el primero por sobre el segundo. El individuo de estos cuentos, sin duda, está inmerso en una sociedad altamente industrial y capitalista, de modo que el artista expresa en su obra “el enajenamiento espiritual que acarrea la racionalización del trabajo, el anonimato urbano, la sórdida pugna del competitivismo mercantil, la despersonalización de las relaciones humanas, en fin, el peso, atentatorio a la espiritualidad, de la idea burguesa del progreso”,⁷⁵ lo cual se verá reflejado en los relatos de este cuentista mexicano.

De este modo, la incursión de Dios como elemento fantástico en estos cuentos se debe a que se necesita de un ente espiritual integrador en esta época del capitalismo altamente desarrollado, el cual genera un materialismo profundo, pero que entra en conflicto por los efectos alienantes y disgregadores de este sistema económico y de la concepción ideológica que lo apoya, haciendo necesario recuperar la espiritualización perdida del ser humano mediante una búsqueda altamente ética o moral.

Así, en “El silencio de Dios”, existe nuevamente un narrador-protagonista anónimo que entra en conflicto con Dios, por cuanto escribe una carta para que éste la lea. Este personaje se encuentra inmerso en la oscuridad, es la noche la que prima, indicio de una tremenda incertidumbre, así como una pregunta inagotable:

“Perseguido por días veloces, acosado por ideas tenaces, he venido a parar en esta noche como a una punta de callejón sombrío. Noche puesta a mis espaldas como un muro y abierta frente a mí como una pregunta inagotable”. (104)

Esta incertidumbre se viene acarreado desde su más remoto pasado, desde su origen como ser humano y que continúa hasta su presente, aquella duda que tradujo en una

⁷⁴ König, *op. cit.*, pág. 92.

⁷⁵ König, *op. cit.*, pág. 91.

carta sobre su existencia entre el bien y el mal, y que viene aplazando en un retroceso desde la infancia hasta el momento en que debe enfrentarla. Esta duda es una atribulación, un sufrimiento que también viven otros hombres en noches como esa; de modo que hay una crisis universal del género humano. Este personaje, al dejar la carta abierta a Dios, requiere de su presencia, necesita que se manifieste en su desesperada realidad para que dé respuesta a sus interrogantes y le otorgue algunos informes. Sin embargo, la carta no va dirigida a Dios, puesto que no tiene destinatario para su mensaje de náufrago inmerso en la soledad. Así, esta alma que busca a Dios y que propende hacia el bien, cree que se va a perder en la nada, en el vacío, sumergido aún más en la soledad y en la sombra, donde abunda el pesimismo, a pesar de que le está dando un rumbo a sus acciones.

El bien al que se inclina este personaje, se podría decir, es la liberación de su alma de las ataduras de un mundo tecnologizado y científico (aunque este aspecto no es mencionado en este relato) para llegar pura en un contacto con Dios o consigo mismo. La Modernidad es el mal que liga hacia lo terrenal, en una exploración científica de lo real, más compleja y decadente que la divina:

“Me siento sumamente defraudado al comprobar que mis fórmulas de bondad producen siempre un resultado explosivo. Mis balanzas funcionan mal. Hay algo que me impide elegir con claridad los ingredientes del bien. Siempre se adhiere una partícula maligna y el producto estalla en mis manos”. (105)

Este personaje, un sujeto muerto en vida, intenta superar la crisis de su razón, de su capacidad de pensamiento, puesto que se cuestiona si se siente incapacitado para la elaboración del bien, sintiéndose incluso capaz de un aprendizaje, aunque le duela reconocerlo. Puede alcanzar el bien por medio de un acto de razonamiento, pero siempre se va a encontrar frente a la tentación, ante una Modernidad en crisis, capitalista y materialista: el mal traducido en la Posmodernidad.

Hay una concepción del tiempo colapsada, extraviada en esta pugna, puesto que el personaje siempre retrocede a su infancia para dar explicación al momento que vive, en un intento de hacer una biografía moral de su vida, y es en su presente donde se encuentra la lucha entre el bien (su alma que tiende hacia éste) y el mal (la sociedad y su época), puesto que de este modo podrá encontrarse como persona moralmente correcta:

“Entonces se suscitaron problemas cuyo examen fue siempre aplazado. Empecé a retroceder antes 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. Hasta que una vez, volviendo a mirar, quise delimitar sus funciones y tomar el partido de uno de los dos trabados contendientes”. (107)

Tomó el partido por el más débil y perdió, su alma comparte la misma crisis que la de su

época, el bien es indefenso y el futuro se ve incierto, inexistente, absolutamente pesimista:

“Siento que una vez no me levantaré más, que decidiré vivir entre ruinas, como una lagartija. Esta noche, por ejemplo, mis manos se hallan cansadas para el trabajo de mañana. Y si no viene el sueño, siquiera el sueño como una pequeña muerte para saldar la cuenta pesarosa de este día, en vano esperaré mi resurrección. Dejaré que fuerzas oscuras vivan en mi alma y la empujen, en barrena, hacia una caída acelerada”.(108)

De modo que su alma requiere de un dato, de una brújula que la oriente y le explique lo que está pasando y, en esto, se puede entrever lo que siente Arreola respecto al momento que vive, como una suerte de pensamiento respecto al mundo:

“El espectáculo del mundo me ha desorientado. Sobre él desemboca el azar y lo confunde todo. No hay lugar para recoger una serie de hechos y confrontarlos. La experiencia va brotando siempre detrás de los actos que hemos solventado, inútil como una moraleja”. (109)

Es un profeta de su destino y, a pesar de que un profeta ve lo que sucederá en el futuro, este personaje sólo tiene ojos para su presente, para los hechos que han sucedido en la historia y que ha llegado a su fin, puesto que no hay esperanzas de un futuro mejor:

“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 una nodriza criminal que los alimenta de venenos. Veo pueblos que disputan las palabras eternas, que se dicen predilectos y elegidos. A través de los siglos, se ven hordas de sanguinarios y de imbéciles; y de pronto, aquí y allá, un alma que parece señalada con un sello divino.

Miro a los animales que soportan dulcemente su destino y que viven bajo normas distintas; a los vegetales que se consumen después de una vida misteriosa y pujante, y a los minerales duros y silenciosos”. (109-110)

Esta suerte de profeta, entonces, no puede realizar su viaje en busca de respuesta, en busca de Dios, ya que éste, incluso, siente que lo ha abandonado, quedando aislado, ignorante, individual en la orilla de un embarcadero del cual nunca ha salido, y desde el cual dirige su carta que va a perderse en el silencio.

Y Dios responde, haciéndose manifiesto el fenómeno inesperado, debido a que en ese momento se encontraba en los pasillos del silencio. El punto de vista de Dios es distinto por el hecho de que cambia el narrador, el cual también es protagonista del relato al cambiar de personaje y desaparecer el otro; responde la carta enviada transformando su tono en algo más conciliatorio. El narrador prácticamente desaparece, al igual que antes,

siendo sólo personaje de su propia historia y en la que Dios participa. Sin embargo, ¿qué es el silencio?, ¿quién es Dios?, ¿cuáles son las galerías del silencio?

Las galerías del silencio, y el silencio mismo, representan la experiencia del mundo que tiene el artista y su conciencia como ser racional inmerso en la galería de este mundo, puesto que éste último es la conciencia extraviada del personaje, lo racional en un mundo irracional, y que Arreola personifica alegóricamente en su relato como Dios. El escritor mexicano intentaría identificar al individuo como sujeto en crisis y recuperarlo por medio de la sacralización del hombre, en lo que se podría llamar un intento de restauración del carácter aureolar de la obra de arte y del artista. Con el advenimiento de la Modernidad y de la Posmodernidad se habría perdido este carácter, por la razón de que la aureola, como singularidad, manifiesta un sujeto capaz de enfrentar la realidad que lo rodea y de dar explicación a los fenómenos por medio de una distancia temporal ante ellos, señalando a un sujeto como objeto distante en un proceso de reificación, es decir, un sujeto como significante: Dios o el artista, que puede dar respuesta a lo que vive el primer personaje. Su carta es la realidad del momento moderno y posmoderno y el que responde es el escritor que se enfrenta a dicha realidad para representarla.

Lo fantástico está, justamente, en la capacidad del personaje de llevar a cabo un proceso racional y de vislumbrar lo irreal (Dios) en lo cotidiano, caracterizado por una desazón ante la realidad en transformación y la incertidumbre ante el futuro. En esta irrupción de lo fantástico se ve la preocupación por lo humano, lo que caracterizaría a Arreola, llenándolo de lo posible o imposible, centrada en una imagen razonada del escritor fantástico, que apela a lo verosímil y a la realidad extratextual, histórica. Lo fantástico busca la ruptura entre lo imaginario y lo real generando la ironía dada la capacidad representativa de su lenguaje y autonomía, la cual se ve manifestada en la respuesta de la divinidad.

Dios, entonces, como conciencia o capacidad racional, no da respuesta a las grandes interrogantes, a los secretos del universo, sino solo indicaciones de provecho, pero no hasta el punto de que, quien las reciba, se vaya a conducir como un iluminado, lo que provoca que el carácter aureolar de la obra de arte en estos momentos de crisis se pierda, evidenciándose en la escritura con palabras humanas y deslegitimando el valor de verdad de su narrativa.

El lenguaje real, humano, en la sacralidad, se hace poco, es resbaladizo; no habrían palabras en tal condición, puesto que la aureola, en este contexto, se ha extraviado, ya no hay atributos excelsos, ininteligibles. Dios debe emplear las mismas palabras insustanciales y humildes, ejercitadas sin experiencia.

Sin embargo, dada la condición intrínseca de lo moderno, en aquella carta, que parece ser un manifiesto de la época que se vive, tiene un timbre de novedad por cuanto ya no son plegarias ni recriminaciones, sino la manifestación de un mundo nuevo y decadente, oscuro, sin futuro, tal vez una nueva literatura posmoderna que se cierne en la

irracionalidad misma:

“La mayoría utiliza también para llegar hasta aquí un lenguaje sistematizado en oraciones mecánicas que generalmente dan al vacío, excepto cuando un alma conmovida la reviste de nueva emoción”. (112)

Arreola deja entrever su visión del escritor de posguerra, dando cuenta de la condición actual de un mundo en crisis; producto del avance tecnológico y de los conflictos sociales.

“Quiero que veas al mundo tal cual yo lo contemplo: como un grandioso experimento. Hasta ahora los resultados no son muy claros y confieso que los hombres han destruido mucho más de lo que yo había presupuesto. Pienso que no sería difícil que acabaran con todo. Y esto, gracias a un poco de libertad mal empleada.

Tú apenas rozas problemas que yo examino a fondo con amargura. Hay el dolor de todos los hombres, el de los niños, el de los animales que se les parecen tanto en su pureza. Veo sufrir a los niños y me gustaría salvarlos para siempre; evitar que lleguen a ser hombres. Pero debo esperar todavía un poco más y espero confiadamente”. (112-113)

De acuerdo a lo anterior, la tarea del escritor sería la de dar conocimiento de esta realidad, la que no estaría condicionada para cualquier persona, sino sólo para almas sensibles capaces de distinguir entre el bien y el mal; sólo para aquellas almas capaces de encontrar la sacralidad extraviada:

“Si tú tampoco puedes soportar la brizna de libertad que llevas contigo, cambia la posición de tu alma y sé solamente pasivo, humilde. Acepta con emoción lo que la vida ponga en tus manos y no intentes los frutos celestes; no vengas tan lejos”. (113)

Aquella brújula que pueda orientar su alma, está en el que es capaz de mostrar la realidad que vive, del entorno que lo rodea, por la causa de que, además, es lo que ya fue concedido: la posibilidad de elegir entre el bien y el mal.

Por lo tanto, las recomendaciones ya están dadas:

“Lo que sí puedo recomendarte, y lo hago muy ampliamente, es que en lugar de ocuparte de investigaciones amargas, te dediques a observar más bien el pequeño cosmos que te rodea. Registra con cuidado los milagros cotidianos y acoge dentro de tu corazón a la belleza y tradúcelos en tu lengua”. (113-114)

La búsqueda de la belleza en lo cotidiano que se debe traducir en la ficción, condición esencial en todo artista, se encuentra en las cosas feas, amargas de la vida diaria invadida por la soledad, debido a que cada alma está especialmente construida para ella.

Lo irónico del caso está en la despedida de Dios, puesto que le señala al protagonista del relato que su vida va a ser corta si no inexistente; le habla indirectamente de su muerte y que, dada su condición de ser humano común y corriente, lo mejor para él va a ser tratar de temas hermosos y no de realidades profundas y desagradables. Por otro lado, Dios prefiere no manifestarse, ser anónimo sin firmar la respuesta, tal como la carta que leyó y que, en realidad, no le fue enviada; Dios quiere ser impersonal, alejándose de lo imposible, del sueño y permaneciendo en la realidad del protagonista; su “manifestación” pertenece a lo cotidiano, dentro de lo real, en un canon ajeno al surrealista. Lo fantástico no está en el hecho de su expresión como irrealidad, sino como tema propio de la realidad del escritor y su personaje, y que él sólo habrá de descubrir al encontrarse consigo mismo en su conciencia, antes de caer en la irracionalidad junto a esta lucha entre el bien y el mal.

5.2. “El converso”, la expresión del mal por medio de lo fantástico y la parodia

La manifestación de lo fantástico, como se vio en el caso anterior, es un hecho que alcanza una condición natural, cotidiana, en este escritor por medio de la incursión de Dios en el desarrollo de la diégesis o, mejor dicho, en el transcurso de los conflictos existencialistas de estos personajes. Pero esta incursión no alcanza los ribetes religiosos hacia los cuales pareciera tender sino, por el contrario, es la manifestación de una conciencia confusa, caótica y en extremo conflictiva consigo misma, lo que genera, a la vez, una pugna ética en el personaje por elegir entre dos opciones: el bien y el mal.

Este cuento, entonces, tiene todos los elementos señalados anteriormente en los otros relatos, es decir, un narrador-protagonista, único personaje de la narración, que hace mención a otro que nunca aparece, pero que le da sentido a lo que intenta narrar, por lo que se constituye en el *leit motiv* de todo lo que le sucede en su “realidad”, y al que se ve enfrentado como hecho “extraordinario” aunque forma parte de su cotidianidad; es lo inexplicable que se hace natural dentro de su mundo. Así lo señala el protagonista de este texto: “Entre Dios y yo todo ha quedado resuelto desde el punto en que he aceptado sus condiciones” (51). Por el hecho de que lo fantástico surge desde un comienzo de la historia, la razón no tiene que revelar lo extraordinario, sino tiene por función desentrañarlo y cuestionarlo dado que entre ambos se ha estipulado un contrato, esto es, por medio de aquel se puede entender lo que le sucede. Lo real, que lo fantástico pone en cuestión, se caracteriza por la expectativa racional de tiempo, espacio y causalidad. Lo racional, en este sentido, se convierte en una revelación de los equívocos, en una mixtificación que no permite aclarar con certeza qué es lo real y qué lo fantástico, a quién o a qué corresponde dicha frontera, generándose la cristalización de un sentido poético o alegórico, propio de este tipo de narrativa moderna que apunta hacia un tipo de

ironización o parodia absoluta: el paraíso perdido para aquellos que alcancen el bien:

“Cuando no se reduce, cuando persiste como uno de los elementos de la textualidad lo fantástico se hace insostenible y se resuelve en el horror, en la irrisión o en el absurdo; lo fantástico, por otro lado, aparece y persiste en el discurso paródico, como una de sus marcas”⁷⁶

Para efectos de este relato, la producción de lo fantástico, con toda la carga semántica que implica la imagen de Dios, supone también la escenificación del mal, en su sentido funcional dentro de la narración como algo ético-moral, por medio de su propia diferencia.

En sí el comienzo del relato es extraño, paradójico, puesto que el personaje habla de su función apostólica, por lo que su misión apunta hacia la idea del bien (el infierno, a petición de él, no pudo ser suprimido). Sin embargo, se puede entrever en este personaje inclinaciones hacia el mal, se puede llegar a dudar de qué tipo de converso se habla en este texto, de tal forma que su misión apostólica adquiere otro sentido:

“(…) Renuncio a mis propósitos y doy por terminadas mis funciones apostólicas. El infierno no podrá ser suprimido; toda obstinación de mi parte será inútil y contraproducente. Dios se ha mostrado en esto claro y definitivo, ya que ni siquiera me permitió llegar a las últimas proposiciones.

Entre otros deberes, he contraído el de hacer volver atrás a mis discípulos. A los de la tierra, se entiende. Los del infierno seguirán esperando inexorablemente mi regreso. En lugar de la redención prometida, no habré hecho más que añadir un nuevo suplicio: el de la esperanza. Dios lo ha querido así”. (51)

Este apóstol, entonces, puede ser definido ya no como un discípulo designado por Cristo para propagar y predicar su doctrina -si es desde ese punto de vista que se puede entender a un apóstol- destinado a enseñar el bien, sino, por el contrario, será aquel que propaga una doctrina plenamente convencido de ella y con total dedicación, la que claramente puede llegar a tener inclinaciones hacia el mal. Su proselitismo, tal como se verá, se orienta a convencer a los demás para que se inscriban en su mismo movimiento. El infierno, al no ser suprimido, al contrario de lo que sucedió con el Paraíso para el hombre, adquiere su sentido por cuanto a aquél seguirán llegando las almas en pecado, el que será un claustro destinado al cultivo de éstas en una nueva forma del dolor, más placentero, viendo en esto un sesgo de belleza. La parodización se hace evidente por cuanto el infierno es visto como un nuevo Paraíso celestial. Este tipo de discurso es el que pone en escena la alteridad, pues su sentido es develar la dualidad existente en este

⁷⁶ Vax, *op. cit.*, pág. 41.

convulsionado mundo moderno: el bien y el mal, este personaje como apóstol del mal y Cristo su contrario, ambos como héroes: “El primer elemento parodiado como tema en la narrativa occidental va a ser el héroe, y a través de esta parodia en Rabelais, Quevedo, Cervantes y Sterne, se va a construir el discurso de la Modernidad”, tal como señala Vax.⁷⁷ Incluso el mismo Cristo pudo ser parodiado en una actitud altamente hereje.

De modo que la redención prometida, cuyo sentido consiste en la liberación del género humano gracias a la muerte y pasión de Cristo, es invertida por la liberación de la esclavitud del dolor en el infierno, dejando como producto de este apostolado del mal la esperanza, puesto que los designios de Dios para este personaje no lo quieren así. En este sentido se puede señalar que, incluso, la parodización del Paraíso es la parodización del infierno a través de su propia inversión:

“La diferencia es uno de los elementos que prima en la Modernidad. Lo que separa definitivamente la locura de la razón, la ficción de la realidad, pero no sólo para (por medio de la diferencia) establecer nuevos vínculos, nuevos lenguajes, nuevos caminos entre los dos ámbitos y donde el ámbito separado (locura-ficción) supone una reformulación, una indagatoria y una ampliación del universo del otro ámbito (la razón, la realidad)”.⁷⁸

Entonces, el infierno, y su lenguaje del dolor y del mal, es separado en su propia diferencia para ser convertido en un lugar placentero.

El proceso racional radica en que este personaje debe elegir entre el bien y el mal, y para ello debe volver a su origen, a su punto de partida, en una confluencia entre pasado y presente para retomar el camino de Dios o el de su conciencia:

“Yo debo volver a mi punto de partida. Dios se niega a iluminarme y me obliga a colocar mi espíritu en el plano en que se hallaba antes de que siguiera el camino equivocado, esto es, en vísperas de recibir las órdenes menores”. (51)

Y es en este punto donde Arreola intenta demostrar lo que sucede en torno a su obra a la luz de este personaje: la problematización de una sociedad moderna en el caos de la postguerra que remeció al mundo por segunda vez, en donde lo que era bueno ahora es puesto en duda por las personas y en el que se percibe un futuro incierto carente de esperanzas: la Posmodernidad. Ahora bien, el relato o la ficción, como verosímil, subsiste por medio del discurso paródico. Poner en cuestionamiento lo verosímil es poner en duda su referente: el problema de lo real en literatura. “El acontecimiento

⁷⁷ *Op. cit.*, pág. 46.

⁷⁸ *Op. cit.*, págs. 50-51.

narrativo al constituirse en una realidad distinta de la realidad del mundo, problematiza lo ‘real’, la razón última de toda indagatoria literaria”,⁷⁹ Lo real será cuestionado para dar lugar a lo fantástico, y en el relato mismo lo fantástico dará lugar a la problematización de lo ‘real’, otorgándole sentido y existencia por medio de lo paródico, que es una nueva forma de “realismo”, pero que, a la vez, es una negación de lo real:

“La narrativa parece reconciliar los dos extremos en los cuales se mueve: la referencia extratextual (el ‘mundo’ como referente) y la referencia interna (la propia textura como referente), y esto la mayoría de las veces, a través de la transgresión de lo verosímil y la insistencia de la expresión fantástica. Para alcanzar esta forma de realismo, el discurso paródico casi siempre está sostenido por un sentido alegórico”.⁸⁰

La expresión fantástica en el discurso paródico, es el medio por el cual ésta niega y afirma lo real, en una dialéctica que se lleva a cabo por medio de lo alegórico. La puesta en escena de lo fantástico (Dios) es uno de los mecanismos textuales a través de los que la narrativa produce la reflexión sobre sí misma y sobre el mundo.

Dios, al sacar al personaje de su mundo “real” y colocar su espíritu en su cuerpo, lo condujo hacia un estado de inferioridad, desesperación y soledad, sumergiéndolo en una eternidad -su presente-; para éste el dolor pasado en el infierno era mucho más grato, puesto que allí podía constatar su existencia y los contornos de su cuerpo. En este nuevo contexto el poder racionalizador del pensamiento está cada vez más desbordado y potente.

El discurso fantástico, esto es Dios, que da expresión a la realidad trata de imponerse a la “realidad” del personaje, intentando eliminarlo y poniendo en jaque la capacidad racional de éste, por cuanto lo hace dudar si volver al infierno o recomenzar su vida. El pasado es el que intenta ejercer su dominio para superar el presente caótico; el pasado representa la salvación:

“(…) Volver atrás no es cosa sencilla; se trata nada menos que de inaugurar una vida deshaciendo los errores y salvando los obstáculos de otra; y esto, para un hombre que no ha dado muestras de gran discernimiento, exige una serenidad y una resignación que Dios mismo ha echado de menos en mi persona. No sería nada difícil que fallara otra vez y que el camino de salvación se desviara hacia el abismo”. (53)

⁷⁹ *Op. cit.*, pág. 58.

⁸⁰ *Ibíd.*, págs. 58-59.

Por lo demás su futuro se ve lleno de actos insoportables y de humillaciones entre las que se halla el Fray Lorenzo, su agente de salvación respecto al momento que está viviendo.

En estas circunstancias, el retorno al infierno adquiere otro cariz, puesto que ya no será una labor redentora, sino algo carente de sentido:

“Volver al infierno es también una idea desalentadora; porque no se trata únicamente de mi condenación, sino de algo más fundamental: del fracaso de toda mi labor. Mi presencia en el infierno carece ya de sentido, no tiene importancia, desde el momento en que volvería incapacitado para convencer a nadie, para alentar la menor esperanza, ya que Dios a puesto punto final a mis ensueños. Esto, descontando la naturalísima circunstancia de que en el infierno todos se sentirían defraudados; me llamarían tal vez farsante y traidor; mi mudanza se prestaría a interpretaciones suspicaces y malignas; se dedicarían, sin duda alguna, a martirizarme por su cuenta *in saecula saeculorum*”. (54)

La estadía anterior en el infierno fue una prueba de Dios, pero su fe, o su capacidad racional, es ambigua, aunque sea la que Dios quiere rescatar. El presente de este personaje, en ese momento, era la continuación de su estado de blasfemo en la tierra:

“Las dolencias que en la tierra me causaron mis verdugos no parecían interrumpirse, sino que hallaban una exacta continuación. Dios mismo ha examinado todas mis heridas y no ha podido discernir cuáles me fueron causadas en el mundo y cuáles provenían de manos diabólicas”. (55)

Su apostolado era el del iluminismo y la razón, puesto que en el infierno no hay para que entregarse al dolor; por el contrario, a la resignación, la panacea de la eternización y de la decadencia de un determinado estado de la existencia:

“No sé cuanto estuve en el infierno, pero recuerdo con claridad la rapidez y la grandeza del apostolado. Me di incansablemente a la tarea de transmitir a los demás las convicciones propias: no estábamos definitivamente condenados; el castigo subsistía gracias a la actitud rebelde y desesperada. En vez de blasfemar, había que dar muestras de sacrificio, de humildad. El dolor sería el mismo y nada iba a perderse con hacer una prueba. Dios volvería su vista hacia nosotros para saber que ya habíamos comprendido sus secretos fines. Las llamas cumplirían su obra de purificación y las puertas del cielo iban a abrirse a los primeros perdonados”. (55)

Lo novedoso de su apostolado está en la manera cómo se puede sobrellevar las penas del infierno de forma menos dolorosa, o en su efecto más placentera, la que se encuentra en

la ya mencionada diferencia entre todos sus componentes malignos:

“(…) Debo confesar ciertamente que para muchos aquello significaba sólo una especie de novedad a lo largo de la cruel monotonía. Pero al clamor se unieron hasta los más empedernidos, y hubo demonios que olvidaron su condición y se sumaban resueltamente a nuestras filas. Se vieron entonces cosas sorprendentes: condenados que iban ellos mismos a los hornos y se aplicaban contra el pecho brasas y cauterios, que saltaban a las calderas hirvientes y bebían con deleite largos vasos de plomo fundido. Demonios temblorosos de compasión iban a ellos y los obligaban a tomar reposo, a hacer una tregua en su actitud conmovedora. De lugar abyecto y abismal, el infierno se había transformado en santo refugio de espera y penitencia”. (56)

El castigo de Dios radica, entonces, en que este personaje ya no tiene la capacidad de ver como un iluminado, ha entrado en la crisis de la razón, lo que lo ha llevado a reconocer su fracaso al ir en contra de las leyes sagradas y conductuales de un penitente.

Es así como se puede verificar que la expresión fantástica del fenómeno (Dios) da sentido y explica lo que sucede en la realidad y en su configuración como presente:

“Todo esto se vino debajo de golpe, pues me he dado cuenta de que los actos, buenos y malos, que yo había remitido a ese depósito de la conciencia general –vana creación de nuestra mente de herejes-, se hallaban estrictamente anotados en mi cuenta personal. Dios me ha hecho comprobar la existencia de balanzas y registros; ha señalado uno por uno mis errores y me ha puesto ante los ojos la afrenta de un saldo oneroso. Yo no tuve a mi favor sino la fe, una fe totalmente errada, pero cuya solvencia Dios no ha podido desdeñar”. (57)

La fe es vista en este relato como la realidad de la Modernidad y su presente, no como algo en el que se pueda confiar y entregar ciegamente, sino como un momento en el que hay que estar vigilante, puesto que en cualquier momento se puede derrumbar. Es una fe pesimista, tal como su momento actual, sin verdades evidentes.

Por primera vez en este corpus de relatos se puede verificar la identidad de un personaje de Arreola, lo que deja entrever que, así como le ocurrió a éste, las acciones improdcentes pueden ser un indicio de la pérdida de la razón y del decaimiento de la fe en lo sagrado. Así como Alonso de Cedillo, cualquier persona de este tiempo moderno o posmoderno debe pensar respecto a su presente en relación con sus acciones pasadas, para no tener que retractarse ni abjurar haciendo de su vida una parodia de sí mismo, así como una fe que intenta superar la realidad cotidiana, el presente eterno.

5.3. “Pablo”, el ser y la eternidad de su tiempo

“Pablo” constituye uno de los relatos más extensos e importantes de *Varia Invención*, dado que en él se resumen la mayoría de los conceptos que se han planteado hasta el momento. Su importancia radica en cuanto que en este texto confluyen todas las conceptualizaciones señaladas respecto al tiempo histórico, que no tiene relación con el tiempo narrativo, sino que es un tiempo subjetivo del personaje.

Dado lo anterior se puede vislumbrar la relación que tiene este tiempo con la Modernidad y la Posmodernidad, dado que apelando al pasado y al origen es cómo se puede vislumbrar el presente infinito de cada uno de los personajes de Arreola en este corpus de trabajo, los cuales desembocan en este ser, el único que tiene un nombre identificable desde el comienzo. Esta persistencia del tiempo es la que permite señalar que el futuro no existe y que la historia se ha detenido, para llegar, finalmente, a señalar que el sujeto desaparece, tal como sucede con Pablo. Este manejo del tiempo se hizo posible gracias a la irrupción de lo fantástico (Dios como fenómeno), debido a que su expresión espiritual forma parte de la cotidianidad sin generar sorpresa, no así su manifestación material. Sin embargo, Dios, en este texto, va a convertirse en uno de los más grandes ironistas, por cuanto juega con la vida de un ser (Pablo), que busca un sentido a su propia existencia en relación con otro, a la manera de Lévinas, lo que redundaría en la soledad propia de la confluencia de los tiempos modernos y posmodernos. Dios, dentro de su eternidad, también se ha sumergido en la soledad.

Como se dijo anteriormente, “Pablo” es el vínculo que permite relacionar los planteamientos de la Modernidad y de su eventual crítica, la Posmodernidad. Ahora bien, desde un comienzo de la narración se plantea la idea de un personaje que ya no es un narrador que cuenta su propia historia, sino que se está frente a un narrador omnisciente cuya focalización se centra en un personaje cualquiera, una persona común y corriente de la vida diaria, y que la ve repentinamente cambiada gracias a la intervención divina. La presencia de la Posmodernidad se evidencia porque el capitalismo se hace presente haciendo del mundo del personaje uno cotidiano, monótono:

“Una mañana igual a todas, en que las cosas tenían el mismo aspecto de siempre y mientras el extenso rumor de las oficinas del Banco Central se esparcía como un aguacero monótono y regular, el corazón de Pablo fue visitado por la gracia”. (80)

Es dentro de este mundo sin variantes, sin esperanzas de mejora, donde Dios se manifiesta sin despertar incertidumbre ni extrañeza en el corazón de una persona cualquiera que no conoce la presencia de otros iguales a él, hasta el momento de la manifestación divina en su espíritu:

“(…) Un goce extraño y profundo, que otras veces había llegado hasta él como un reflejo momentáneo y fugaz, se hizo puro y durable y halló su

plenitud. Le pareció que el mundo estaba habitado por Pablos innumerables y que en ese momento todos convergían en su corazón”. (80)

La presencia divina, traducida como fenómeno fantástico que rompe la monotonía diaria de este personaje de la Modernidad / Posmodernidad, sumergido en la soledad propia de estos tiempos, una soledad en medio de la masa, es la que genera la posibilidad de que el tiempo para él se detenga y sea perdurable, eterno o infinito.

En el caso de este texto, lo fantástico no despierta lo racional en el personaje; la explicación de su aparición no implica un proceso donde se plantee su cuestionamiento, puesto que él, tal como se comprobará más adelante, no es en sí un hombre completo, sino que se asemeja a una máquina. De este modo, este fenómeno anida en otro ámbito, se establece en el espíritu de este ser. Así, se puede decir que lo fantástico es la forma que toma el sentido de lo sagrado en estos períodos de escepticismo y de trastornos de toda índole que atañen a la interioridad del hombre. Harry Belevan en su *Teoría de lo fantástico* dirá lo siguiente:

“Lo fantástico es una expresión no del contenido racional de nuestros pensamientos, que le escapan en todo caso, sino de todo lo que no es racionalidad pura. La obra de expresión fantástica es pues, al mismo tiempo, función y paralelo de las actitudes intuitivas de la realidad y por eso expresa, a través de un momento forzosamente reducido, un cierto equilibrio de todas esas actitudes. Lo fantástico es, entonces, síntesis: de una expresión estructural objetiva que establece un orden determinado y, al mismo tiempo, de una expresión emotiva subjetiva –síntesis eficaz en la medida en que descarta el orden de todas sus estructuras primarias, confirmándolas, paradójicamente, mediante las excepciones que logra *acumular* a las precedente, desviando siempre sus significados”.⁸¹

De lo cual se puede colegir que Pablo, tal como lo señala el narrador “vio a Dios en el principio, personal y total” (80), y este Dios individual, el que anida en su corazón, “resume dentro de sí todas las posibilidades de la creación” (80). Es justamente el retorno al origen, sea el bíblico como el individual, lo que caracteriza a ambos períodos en estudio; especial relevancia adquiere en el contexto del relato la Posmodernidad por no existir en ella ninguna instancia de futuro. Incluso, Dios, en medio de su creación, se encuentra solo:

“(…) La más perfecta de sus obras le era inmensamente remota. Totalmente desconocido en medio de su omnipotencia creadora y motora, ningún ser podía pensar en él ni suponerlo siquiera: era el padre de unos

⁸¹ Harry Belevan, Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica. Barcelona, Editorial Anagrama, 1976, pág. 119.

hijos incapaces de reconocerlo. Se sintió inexorablemente solo y pensó en el hombre como en la única posibilidad de verificar su esencia con plenitud”. (81)

Es decir, en un principio, el hecho fantástico (la divinidad) necesita del hombre (el ser) para hacerse real, el cual contendrá las cualidades divinas. La única manera de lograrlo será descomponiéndose en miles de partículas y anidando en otros seres como Pablo (de ahí que haya sentido que habían otros Pablos como él) para luego volver a la unidad. Todo esto con el fin de señalar que, para dar explicación al presente, se debe retroceder al pasado, incluso al origen.

Este personaje, tal vez como otros Pablos más, respondería al prototipo de individuo posmoderno: una máquina.

“Perdido en la corriente del tiempo, gota de agua en un mar de siglos, grano de arena en un desierto infinito, allí está Pablo en su mesa, con su traje gris a cuadros y sus anteojos de carey artificial, con el pelo castaño y liso dividido por una raya minuciosa, con sus manos que escriben letras y números implacables, con su ordenada cabeza de empleado contable que logra en sus cuentas resultados infalibles, que distribuye las cifras en derechas columnas, que nunca ha cometido un error, ni puesto una mancha en las páginas de sus libros. Allí está, inclinado sobre su mesa, recibiendo las primeras palabras de un mensaje extraordinario, él, a quien nadie conoce ni conocerá jamás, pero que lleva dentro de sí la fórmula perfecta, el número acertado de una infinita lotería”. (81-82)

Entonces, ¿por qué Dios decide anidar en un ser como éste? Puesto que Pablo no es ni bueno ni malo pero, principalmente, porque fue previsto en el alma del mundo. De modo que el hecho fantástico se confirma por la razón de que Dios necesita, para su manifestación y su concreción como unidad, de un ser imparcial e impersonal como Pablo, previsto en los orígenes. No obstante, este personaje es un experimento fallido, así como toda la humanidad. El presente está lleno de Pablos imperfectos, mejores y peores, buenos y malos, etc., y éstos son los que hay que mejorar, puesto que el pasado humano careció de Pablos. En ese momento Dios era una unidad sumergida en la soledad, al contrario de la actualidad de este personaje, donde la divinidad experimenta con el hombre (de ahí su carácter irónico), el que se asemeja a una probeta o a un tubo de ensayo de este gran laboratorio como es el mundo:

“Veía a los hombres con el pecho transparente, como animadas custodias, y el blanco símbolo resplandecía en todas. El Creador excelente iba contenido en cada una de sus criaturas y verificado en ella”. (83)

Estos Pablos imperfectos no son más que la imagen de su presente actual, infinito e imperfecto.

Pablo no es ni bueno ni malo como se dijo anteriormente, y esto implica la mezcla perfecta. Sin embargo, fue capaz de juzgar la maldad de otra manera: “No era sino el resultado de una dosis incorrecta de virtudes, excesivas las unas, escasas las otras. Y el conjunto deficiente engendraba virtudes falsas, que tenían todo el aspecto del mal”. (83) Es capaz de juzgar cómo es el hombre y de sentir compasión hacia él, sentirse responsable de su proceder y de sus intentos fallidos en la búsqueda inmemorial de Dios en este gran experimento mundano.

La relación entre Dios y el hombre está dada por la eternidad, así como Dios es eterno, el hombre también debiera serlo, pero la humanidad no es inmortal. ¿En qué consiste esta relación entre Dios, el hombre y el tiempo? Si se toman en cuenta los planteamientos del filósofo Emmanuel Lévinas en *El tiempo y el Otro* se puede señalar que “el tiempo es visto como la relación misma del sujeto con los demás, visto a partir de la soledad”.⁸² El tiempo va más allá del ser, como relación del pensamiento con el Otro, con lo trascendente, con lo Infinito: Dios es el tiempo. Para Lévinas, el hombre es finito, para efectos del relato pareciera ser eterno como Dios, puesto que está contenido en cada uno de ellos. Sin embargo, posteriormente quedará demostrado que este último aspecto no es tan exacto. El tiempo va a significar el siempre de una no-coincidencia, pero también el siempre de una relación, del anhelo y de la espera en Dios. Para este filósofo:

“El ‘movimiento’ del tiempo, entendido como trascendencia al Infinito de lo ‘completamente Otro’, no se temporaliza de forma lineal, no se asemeja a la rectitud de la flecha intencional. Su forma de significar, marcada por el *misterio* de la muerte, se desvía para penetrar en la aventura ética de la relación con otro hombre”.⁸³

Aspecto el cual explica que en esta relación con lo Otro (Dios como hecho fantástico) se hace eterno, se “presentiza” en la medida que se mantenga dicha relación que apunta hacia el pasado para existir, ya que el germen de Dios vive en los hombres esperando unificarse. La muerte, o el suicidio como aparecerá más adelante, llegará en la medida que dicho vínculo desaparezca. Este ser, Pablo, el Yo de Lévinas, vive en la soledad, puesto que su única relación es con Dios, la que incluso después se romperá. Esto mismo lo plantea como tesis principal de la siguiente forma:

“Conviene leer los diversos temas a través de los cuales camina –con desviaciones- nuestra tesis principal en *El tiempo y el Otro* con el espíritu de aquellos años de apertura; el tema de la subjetividad: dominio del Yo sobre el *hay* anónimo del ser, y también retorno del Sí sobre el Yo,

⁸² Emmanuel Levinas, *El tiempo y el otro*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1993, pág. 77.

⁸³ *Op. cit.*, pág. 71.

ocupación del Yo por el Sí Mismo y, por ello, materialidad materialista y soledad de la inmanencia, peso irremisible del ser en el trabajo, el dolor y el sufrimiento; después, el tema del mundo: trascendencia en el seno del goce, saber y retorno a sí, soledad a la luz del saber que absorbe a todo *otro*, soledad de la razón esencialmente *una*; el tema de la muerte, no como pura nada, sino como misterio inasumible y, en este sentido, eventualidad del acontecimiento hasta el punto de irrumpir en el seno de lo Mismo de la inmanencia, de interrumpir la monotonía y el tic-tac de los instantes aislados –eventualidad de lo *absolutamente otro*, del porvenir, temporalidad del tiempo en la cual la dia-cronía describe precisamente la relación con aquello que permanece completamente exterior-; el tema, en fin, de la relación con los demás, con lo femenino, con la infancia, el tema de la fecundidad del Yo, modalidad concreta de la diacronía, articulaciones o digresiones inevitables de la trascendencia del tiempo: ni el éxtasis en el que lo Mismo se absorbe en lo Otro, ni el saber en el que lo Otro pertenece a lo Mismo –relación sin relación, deseo insaciable o proximidad del Infinito-. (...) ⁸⁴

De modo que Pablo vive en la soledad en la medida que es aislado en su existir en el tiempo. ⁸⁵ Es uno en cuanto es. Pero puede darse el caso de que haya un abandono de sí mismo en el que sólo se exista, en que sólo esté el ser (un existir sin existente), sin sujeto al ser arrojado a la existencia, lo que apunta al existir impersonal; un existir puro, como Pablo antes de la revelación: “Algo que no es sujeto ni sustantivo. El hecho de existir que se impone cuando ya no hay nada. Es un hecho anónimo: no hay nadie que albergue en sí esa existencia”. ⁸⁶

Es decir, la muerte del sujeto en la Posmodernidad. Es sólo existir como verbo. “El existir se define mediante la noción de eternidad, ya que el existir sin existente carece de punto de partida, puesto que un sujeto (un existente) es ya un comienzo y no es eterno (...). La eternidad no es sosiego, pues carece de sujeto que la asuma”. ⁸⁷ De modo que Pablo adquiere su ser, su eternidad, al ser otorgado por la divinidad, por la razón de que

⁸⁴ *Op. cit.*, págs. 72-73.

⁸⁵ Sin embargo, es importante señalar que Lévinas aclara que el objetivo de sus conferencias consiste en mostrar que “el tiempo no remite a un sujeto aislado y solitario, sino que se trata de la relación misma del sujeto con los demás”. (*Op. cit.*, pág. 77) Ahora bien, para llegar a tal objetivo, sumerge al ser en la soledad. Ya está dicho que este ser (Pablo) es solo en la medida que está con los demás, en la masa posmoderna, puesto que el existir rechaza toda relación, toda multiplicidad.

⁸⁶ *Op. cit.*, pág. 84.

⁸⁷ *Op. cit.*, pág. 86.

Dios es hipóstasis (el existir que se liga a su existente, el alma a su cuerpo), y su vida adquiere sentido gracias al abandono de su presente al buscar el pasado que explique su vida. Sin embargo, Pablo, como experimento fallido de Dios, tiene que volver a su existente (la hipóstasis) a su presente habitual y monótono, pereciendo su ser, su existir, en esta instancia:

“El acontecimiento de la hipóstasis es el presente. El presente parte de sí mismo o, mejor dicho, *es* la salida de sí mismo. Implica un desgarramiento en la trama infinita –sin comienzo ni fin– del existir. El presente desgarra y renueva: comienza; es el comienzo mismo. Tiene un pasado, pero a modo de recuerdo. Tiene una historia, pero no es historia.”⁸⁸

El presente es el dominio del existente sobre el existir, en la que prima la soledad. El contacto con Dios es Ser en el tiempo, su ausencia, la soledad, es decir, carencia de tiempo, un presente eterno.

Es así como Pablo, desde el día de la revelación, vivió una vida diferente, inmerso en la eternidad, pero distinta.

“Cesaron para él preocupaciones y afanes pasajeros. Le parecía que la sucesión habitual de los días y las noches, las semanas y los meses, había cesado para él. Creía vivir en un solo momento, enorme y detenido, amplio y estático como un islote en la eternidad”.(85)

Pablo se abandona, en lo que sigue, al éxtasis de la divinidad, de lo Otro, impregnado de infinitud, viendo su presente distinto al habitual, lleno de bondad y de cosas maravillosas, que no responden más que a la manifestación de la divinidad. Comparó su vida de antes con la de ahora puesto que vive y exalta su presente a partir de la revelación; un presente que ya no es histórico, sino una afinidad con los extremos de la historia, ya sea la de la humanidad como la propia, lo que resalta el fin de la historia vista como una filiación con un nuevo comienzo de la misma, de los orígenes como experiencia mundana; de ahí que Arreola haya intentado un esteticismo que resucita lo histórico en sus personajes, y también un esteticismo en relación con lo sagrado y el carácter aureolar de la obra de arte, como una forma de destacar lo que estaba sucediendo con el hombre en ese momento. Es decir, con aquellos valores extraviados resalta su preocupación por el hombre. La representación de personajes únicos destaca el individualismo y pone al hombre como sujeto único de la representación en medio del capitalismo y de la naciente cultura de masas. De ahí que Pablo viva sus experiencias en la más propicia soledad, sin amigos íntimos y con los parientes lejanos, apoyado por su personalidad retraída y silenciosa que facilitaba su reserva.

⁸⁸ *Op. cit.*, pág. 89.

El pasado para Pablo, el de la infancia o el de la adolescencia, en las circunstancias de su presente en comunión con la divinidad, es dichoso para él debido a que, como unidad, llena su espíritu. Es su presente el que tiene expectativas de futuro, pero que también requiere del pasado para explicar su momento actual en este estado de goce.

Pablo, así como Dios, ve al hombre como un interminable experimento con ensayos que debieran conducirlo hacia el hallazgo: la unidad de Dios, en la que la humanidad desaparecerá en su retorno hacia su origen, hacia la creación divina. Pero este sueño de Pablo constituye en muchas ocasiones un futuro incierto en el que no habría unidad, donde la divinidad quedaría fragmentada en millones de cárceles individuales y, en este caso, estaría próximo a su muerte, con una enorme voluntad por sobrevivir. Dios se asemejaría, entonces, a un experimento nuclear:

“(…) Todos responderían a este llamado por un deseo de reproducción cada vez más torpe y desordenado que haría la integración de Dios cada vez más imposible, porque para aislar una sola partícula preciosa habría que reducir montañas de escoria, desecar pantanos de iniquidad”. (89)

Es en esta desesperación posmoderna que la memoria de Pablo retrocede hacia el pasado, hacia los orígenes, los comienzos de la creación para lograr un nuevo comienzo de la historia:

“La memoria de Pablo comenzó a retroceder velozmente. Vivió su vida día por día y minuto a minuto. Llegó a la infancia y a la puericia. Siguió adelante, más allá de su nacimiento, y conoció la vida de sus padres y la de sus antepasados, hasta la última raíz de su genealogía, donde volvió a encontrar su espíritu, allí en el fondo, señoreado por la unidad”. (90)

De tal forma que en esta desesperación se hizo ambicioso de mundo en su sed de contemplación y se sumergió en la más profunda soledad al desconocer en los hombres a sus prójimos; se ensimismó para no entorpecer la vida y su curso normal, la omnipotencia abrumaba su espíritu en esta unión entre Dios y el hombre –la hipóstasis levinasiana- de ahí que:

“En el exceso mismo de su abundancia, en el colmo de su riqueza, Pablo comenzó a sufrir por el empobrecimiento del mundo, que iba a vaciarse de sus seres, a perder su calor y a detener su movimiento. Un sentimiento desbordante de piedad y de lástima empezó a invadirlo hasta llegar a ser insufrible”. (93-94)

Y es en este éxtasis de omnipotencia divina que él ve la decadencia del mundo y de los hombres producto de su ambición contempladora. Por ello decide restituir todo, para unirse al mundo posmoderno en una vida en soledad, dispersa y atareada. Pablo decide sacrificarse en el suicidio: la muerte del sujeto en la soledad:

“Una mañana nublada, en la que el mundo había perdido ya casi todos sus colores y en la que el corazón de Pablo destellaba como un cofre henchido de tesoros, decidió su sacrificio. Un viento de destrucción vagaba por el mundo, una especie de arcángel negro con alas de cierzo y de llovizna que parecía ir borrando los perfiles de las cosas, preludiando la escena final. Pablo lo sintió capaz de todo, de disolver los árboles y las estatuas, de desunir las piedras arquitectónicas, de llevarse en sus alas sombrías el último calor de las cosas. Tembloroso, sin poder soportar un momento más el espectáculo de la desintegración universal, Pablo se encerró en su cuarto y se dispuso a morir. De modo cualquiera, como un ínfimo y acobardado suicida, dio fin a sus días antes de que fuera demasiado tarde, y abrió de par en par las compuertas de su alma. Tal vez en el futuro podría surgir otro Pablo capaz de decidir la muerte de los hombres”. (95)

Es el existir sin existente, dado por Dios, por su partícula. El ser de Pablo, en el contexto del relato, se queda sin su existente, puesto que se convirtió en otro experimento fallido al intentar restituir la vida de la humanidad en vez de lograr la unidad de Dios. Es un ser sin nada que determina la posibilidad del suicidio para Lévinas,⁸⁹ puesto que es el último poder sobre el ser al que se puede aspirar, su dominación. En esta muerte asumida Pablo escapa a su destino, mientras que la humanidad sepulta a otra fórmula fallida, al mismo tiempo que el otro Pablo, la máquina del banco, está buscándose en medio de la soledad posmoderna.

5.4. “Eva” como paradigma de parodización bíblica e ironización histórica

En términos exactos, hablar sobre el origen es señalar el comienzo de algo, lo cual parece indudable. Pero hablar sobre los comienzos bíblicos de la humanidad, para relacionarlo con su fin, carece de obviedad. Por el contrario, requiere de una gran capacidad imaginativa ya que, con la idea del fin en Arreola, se intenta parodizar respecto al comienzo en un enfrentamiento entre dos tiempos que forman parte de la Historia y del acontecer de este cuento.

“Eva”, en sí mismo, representa un ejemplo de parodia del relato bíblico sobre el origen de la humanidad: el Génesis y la primera pareja humana. Sin embargo, este cuento condensa una particularidad fundamental respecto al manejo del tiempo histórico de este escritor mexicano, lo que se ve resaltado al estar manifiesto en un relato tan breve, el que, al destacar especialmente la explicación del presente a partir del pasado y el choque entre Modernidad y Posmodernidad, se encuentra el hecho de que, tal como se puede verificar en Benjamin y su concepto de la historia, hablar del presente es referirse

⁸⁹ Véase Lévinas, *op.cit.*, pág. 87.

respecto al pasado y esto, a la vez, es presentificarlo, es hablar de un instante como también de su aura extraviada.

El primer fragmento de este cuento alude ya al tema de la experiencia, a la cual acudió Benjamin al relacionar la filosofía y la teología para construir sus reflexiones en torno a *Sobre el concepto de historia*,⁹⁰ tan fundamental para poder interpretar el sentido de este relato; experiencia que alude a que hay una mujer que huye de un hombre que la persigue en una biblioteca para que sus derechos no sigan violándose, fenómeno que ha ocurrido, de acuerdo al relato, por miles de años:

“Él la perseguía a través de la biblioteca entre mesas, sillas y facistoles. Ella se escapaba hablando de los derechos de la mujer, infinitamente violados. Cinco mil años absurdos los habían separado. Durante cinco mil años ella había sido inexorablemente vejada, postergada, reducida a la esclavitud. Él trataba de justificarse por medio de una rápida y fragmentaria alabanza personal, dicha con frases entrecortadas y trémulos ademanes”. (116)

Es por medio de lo sagrado que el concepto de la experiencia va a poder ser explicado de mejor manera, el que se ve trastocado por la parodización del relato bíblico, pero que implica un saber conocido por todos otorgado por el tiempo. Un rasgo fundamental de la experiencia, entonces, se encuentra en Aristóteles como devenir orgánico del saber en el proceso genético de sus características estructurales, es decir, la repetibilidad que es propia de la memoria. La experiencia se encuentra ligada a los recuerdos, esto es, en este sentido, es el saber de lo singular:

“(…) Desde el punto de vista lógico, lo que aquí se define es la cantidad cognitiva de lo experienciable. Pero no hemos de perder de vista la temporalidad inherente a esta noción, que, en virtud de la repetibilidad memoriosa, remite al pasado como dimensión eminente, pero a un pasado que sólo es significativo (es decir, que sólo tiene valor de conocimiento) en cuanto que, articulado en la conmensurabilidad de sus momentos pertinentes, puede servir de criterio para la decisión a propósito de lo que se presenta en el presente. En esta medida, cabe decir que la aparente paradoja se resuelve en la forma esencial que la experiencia asume como conocimiento, y a la cual podríamos denominar la forma de la familiaridad”.⁹¹

⁹⁰ Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Santiago de Chile, Universidad Arcis -Ediciones LOM, 199-.

⁹¹ Pablo Oyarzún, “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción” en Walter Benjamin, *op.cit.*, págs. 12-13.

Sin embargo, esta singularidad, para Benjamin, está asociada a lo indeleble de la muerte, temporalidad inapropiada que se inscribe en el ser, y que otorga el sentido de la historia. Al respecto, Pablo Oyarzún señala lo siguiente:

“(…) Pensar la historia en su verdad supone, pues, asumir que la muerte es la nodriza de esa verdad, en cuanto que rubrica el carácter de lo acaecido, de aquello que, en virtud de su débil ser, es ya lo acaecido – no lo que redondamente “es”, sino lo que “fue, lo *sido*-.”⁹²

Lo que constituye sin duda la experiencia de lo sagrado para Benjamin, lo cual se verá desvirtuado en este relato, puesto que el origen implica vida, pero al hablar del pasado, de lo *sido*, se aproxima a lo que ya no existe, la muerte del sujeto y, por lo tanto, lo sagrado del origen bíblico al que se intenta aludir y, por ende, a su parodización.

Se apela, entonces, a la experiencia de un pasado de cinco mil años de violaciones de los derechos de la mujer, que en el presente no ha cambiado; todo lo cual apunta a un conocimiento y a una actitud cognoscitiva que intenta justificar lo conocido –a saber, el sometimiento de la mujer-, el cual reclama la verdad. “Es precisamente esta exigencia la que define al conocer como una operación de rescate, la que designa a la redención como una categoría, la más alta del conocer. El verdadero conocimiento es el conocimiento redentor”.⁹³ Este conocimiento que reclama la verdad es el que será puesto en duda por medio de la parodia del relato bíblico, cuyo acontecer recae precisamente en el acto de la redención, de la liberación del género humano por la muerte y pasión de Cristo del pecado original, el que nuevamente se repetirá en esta biblioteca, el “museo imaginario” del conocimiento; escenario el cual representa el paradigma de la Posmodernidad, la que es mostrada como ironía de su contraparte (la Modernidad), dado el juego paródico que se presenta al tratar de explicar un hecho “histórico” por medio de la relación entre el conocimiento y el acontecer del relato.

En este cuento surge un nuevo Adán, distinto, artificioso, el que en realidad no es tal, puesto que su nombre no se menciona. Para Baudelaire, un nuevo Adán puede formarse de modo artificioso, contra la naturaleza, ya que el pecado original no sólo corrompió a la primera pareja humana, sino a la naturaleza entera. “Para Baudelaire esta inversión de valores de la naturaleza tiene también implicaciones morales: si lo natural está corrompido en sí mismo y es malo, sólo puede ser superado por lo artificial, que abarcará tanto a la virtud como a la actividad artística”.⁹⁴ Nuevamente el poeta francés deja sentir su influencia en el escritor mexicano. Con esto no se intenta señalar más que el hecho de que se está hablando de la Modernidad, que para Baudelaire, como anti-

⁹² *Op. cit.*, pág. 17.

⁹³ *Op. cit.*, pág. 26.

⁹⁴ Jauss, *op. cit.*, pág. 83.

naturaleza, se ve reflejado el arte en la ciudad que crece y absorbe al hombre, y que para Arreola es el reflejo de lo artificioso en la biblioteca, de modo que se representa a un “Adán” moderno, distinto al de los orígenes bíblicos, porque es él quien intenta seducir a Eva ya no con una manzana del árbol del conocimiento, del bien y del mal, sino que lo hace con el conocimiento mismo, en una clara transformación del relato bíblico. Aquí no se habla de pecado original, sino del origen (de nacimiento o surgimiento); no se habla de expulsión del Paraíso y, por ende, de la naturaleza bella, por el contrario, se habla de una persecución en la Biblioteca y, por lo tanto, de lo artificioso inspirado en el conocimiento. Es el nuevo “Adán” el que busca la tentación por medio de las teorías.

“En vano buscaba él los textos que podían dar apoyo a sus teorías. La biblioteca, especializada en literatura española del siglo XVI, era un dilatado arsenal que sólo proporcionaba armas para ella, que hablaba del concepto del honor y de otras atrocidades por el estilo”. (116)

Es tal la inversión del relato bíblico y de su parodia, que el tema del origen ya no remite a la primera pareja humana creada por Dios, quienes tan sólo son un instrumento de la narración, y por lo tanto sagrado; sino que se remite al origen de la raza a partir de la mujer como ente histórico o, mejor dicho, prehistórico:

“El joven citaba infatigablemente a J. J. Bachofen, el sabio que todas las mujeres debían leer, porque les ha devuelto la grandeza de su papel en la prehistoria. Si sus libros estuvieran a mano, él habría puesto a la muchacha ante el cuadro de aquella civilización oscura, regida por la mujer cuando la tierra tenía en todas partes una recóndita humedad de entraña y el hombre trataba de alzarse de ella en palafitos”. (116-117)

Por esto mismo el nuevo “Adán” es artificioso, puesto que intenta alzarse de la tierra, o de las entrañas, de las que supuestamente nació como hijo. Intenta convencer a la mujer de su papel histórico por medio de las teorías, como la de J. J. Bachofen. Sin embargo, este periodo matriarcal no es comprobable ni tampoco histórico. A este respecto, la tesis VI de *Sobre el concepto de historia* de Benjamin ilustra poderosamente lo que sucede con esta Eva:

“Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro”.⁹⁵

Y es lo que está pasando con ella. Vive un instante de peligro en el que su integridad se ve afectada. Es apelando a la historia y a la ciencia que intenta liberarse del yugo impuesto por el hombre, y no consigue más que la resignación. Eva intenta saltar el continuum de la historia apelando al origen por medio de la teoría de Heinz Wölpe,

⁹⁵ Benjamin, *op. cit.*, pág. 51.

haciendo revivir el pasado en el presente, puesto que “la historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino aquel pletórico de tiempo-ahora”.⁹⁶ Intenta explicar su presente apelando al pasado, lo que le genera fortaleza:

“En el principio sólo había un sexo, evidentemente femenino, que se reproducía automáticamente. Un ser mediocre e inútil comenzó a surgir en forma esporádica, llevando una vida precaria y estéril frente a la maternidad formidable”. (117)

Con esta teoría puede comprobar que lo dicho por el supuesto Adán, al citar a Bachofen, en realidad es un fenómeno carente de validez por no pertenecer a la historia, ya que el conocimiento histórico es sólo y únicamente posible en el instante histórico. De ahí que las tesis planteadas por el supuesto “Adán” aludan a un momento anterior a la historia, mientras que los planteados por Eva hagan presente un momento que surge del pasado, desde el principio, a modo de resignación y que le permita comprender el verdadero propósito del hombre: el sometimiento por medio de la reivindicación de la primacía matriarcal o femenina para imponer su condición de hombre, de ser dominante. “La empatía con lo sido, entonces, sirve en último término a su presentificación”, dirá Benjamin, y “en el dominio de la historia, la proyección de lo sido en el presente es análoga a la sustitución de configuraciones idénticas por [sus] modificaciones en el mundo corpóreo”.⁹⁷ De ahí también que surge una representación positivista de la historia y la lucha o dialéctica de teorías por parte de los personajes.

Así, el tiempo presente de Eva está ligado a una determinada cognoscibilidad, a una determinada verdad cargada de tiempo (cinco mil años absurdos que los habían separado), un tiempo de la verdad, histórico, en donde lo sido comparece con el ahora a la manera de una imagen aurática.

La resignación está en el hecho de que la mujer, de acuerdo a la teoría de Wölpe, necesita del hombre, dado que éste se había apropiado de sus elementos esenciales y tuvo que buscarlos en él, separación que le implicó ser macho a la vez y de su regreso accidental a su punto de origen, todo lo cual la sedujo: el hombre siempre había mantenido la primacía, porque fue el primero, de ahí los cinco mil años absurdos de separación. El hombre es el origen de todo, y lo señalado por Heinz Wölpe no fue más que una ilusión para ella. Por eso es que se puede hablar de una ironización histórica, pues en este juego entre pasado y presente, el origen estuvo siempre centrado en el “Adán”, el pasado para ella fue como un sueño:

⁹⁶ *Op. cit.*, pág. 62.

⁹⁷ *Op. cit.*, págs. 73-74.

“La tesis 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 toda la historia’, dijo con lágrimas en los ojos”. (117-118)

Pero esa ilusión de haber sido hombre a la vez también la sedujo, por eso perdonó a todos los hombres y se entregó a él:

“Y allí en la biblioteca, en aquel escenario complicado y negativo, al pie de los volúmenes de conceptuosa literatura, se inició el episodio milenario, a semejanza de la vida en los palafitos”. (118)

Con esto, la Historia toca a su fin. Lo irónico está, entonces, en que este retorno a su origen significó su término.

La apelación al relato bíblico, y su parodización, implica precisamente llamar la atención respecto al fin de la Historia, en lo que se podría llamar una relación del presente con la Historia misma y sus límites, específicamente con el momento actual: la Posmodernidad. Esto no implica necesariamente de que nada más vaya a suceder, sino que sería la administración del fin de la Historia, entendiéndose por esto que su llegada no sea tan abrupta como si se tratara del Apocalipsis; sino como cognoscibilidad, contenida en el pensamiento como objeto o tema:

“(…) Dicho ‘estar contenido’ supone, como condición de inteligibilidad, una aprehensión de límites: los de aquello que se trata de pensar, o bien, en el caso límite, los del pensamiento por respecto a aquello que se piensa. El límite de la historia es su fin. Pensar la historia, proyectar su inteligibilidad, proponerse su sentido, es pensar simultáneamente, -de manera expresa o tácita- su límite, es decir, el fin de la historia”.⁹⁸

Todo lo cual no implica que hablar del fin de la Historia sea conocerlo, puesto que es trascendente a la historia misma; su conocimiento sería apocalíptico; sin embargo, es posible, como materia, objeto o tema, ser susceptible de conocimiento e ironizar con ella por medio de la parodización de un relato bíblico sobre, irónicamente, los orígenes del hombre.

⁹⁸ Benjamin, *op. cit.*, pág. 25.

VI. Capitalismo y Posmodernidad: el sujeto deshumanizado

Si bien es cierto que en un comienzo de este ensayo se ha establecido que la problemática de la Posmodernidad está vinculada a un sentido de la temporalidad colapsado, a un futuro incierto, de acuerdo a la manifestación de un presente perpetuo y a un fin de la Historia, por el hecho de ser un período que redundaba en una crítica a la Modernidad; ahora se puede señalar que este momento también implica otro aspecto de vital importancia y que tiene su origen en la Modernidad misma: el tema del capitalismo en la sociedad, el cual considera abordar la propia deshumanización de sus participantes producto de la relación del individuo con el capital, lo cual significa, a la vez, su muerte como sujeto perteneciente a una sociedad, la autorreferencia. Este individuo, por lo tanto, como sujeto de la representación de la Historia, se encuentra en crisis, ya sea de tipo existencial, religiosa, psíquica o económica debido al capitalismo y a la sociedad de consumo, por lo que el sujeto, con estas características, deslegitima el valor de verdad de su narrativa, de su propia historia, desapareciendo los *grands récits*, a la manera de Lyotard, dentro de la sociedad capitalista. Sin duda, entonces, que al hablar de Posmodernidad, con todas estas características, se va a dar cuenta de un presente perpetuo, carente de futuro, que necesita del pasado para su propia explicación, la eterna lucha entre lo nuevo y lo viejo.

6.1. La crítica a la Modernidad vista a partir de un par de zapatos: “Carta a un zapatero” y la nostalgia por lo viejo.

Es curioso destacar que Arreola intenta hacer un llamado de atención frente a lo que sucede respecto al momento que vive y sobre lo que se avecina, sobre todo a partir de una metáfora de la Modernidad tan original como un viejo par de zapatos que necesitan ser reparados. Sin embargo, es importante destacar que esta imagen se ve colapsada, es deforme y representativa de lo que sucede, puesto que la cultura moderna, en sí misma, implica un culto por lo nuevo, lo original, tal como los primeros zapatos.

Una vez más se está ante un individuo, un sujeto único de la narración, protagonista de su propio relato, el que muestra su reclamo por medio de una carta dirigida a otro, la que no es respondida.

Sin duda es necesario retomar el aspecto referente a la Historia para poder entender el sentido que tiene la imagen de los zapatos como figura que representa a la Modernidad colapsada. Benjamin dio cuenta de esto en su “*Tesis sobre la filosofía de la historia*” en la que señala que ésta, concebida como un decurso unitario, resulta de la representación

del pasado construida por los grupos y las clases sociales dominantes;⁹⁹ todo lo cual es llevado a cabo por el zapatero que constituye ese tipo de clase, tal vez no necesariamente como una burguesía industrial, pero sí como un inescrupuloso que lucra con el dinero ajeno. Gianni Vattimo apunta muy bien a esto al señalar que “la crisis de la idea de la historia lleva consigo la idea de la crisis de progreso: si no hay un decurso unitario de las vicisitudes humanas, no se podrá sostener ni siquiera que avanzan hacia un fin, que realizan un plan racional de mejora, de educación, de emancipación”.¹⁰⁰ Justamente, en este sentido se puede señalar que estos dos personajes del relato de Arreola siguen cursos distintos de acuerdo a la temporalidad o a la época que representan, por un lado el capitalismo posmoderno del zapatero, personaje que no se encuentra presente, pero que se percibe, y el retorno al pasado como la mejor época del dueño de los zapatos demandante; el cual da cuenta de la crisis de la Modernidad buscando lo nuevo a partir de lo viejo:

“A primera vista no me di cuenta del desastre ocurrido. Recibí mis zapatos muy contento, augurándoles interiormente una larga vida, satisfecho por la economía que acababa de realizar: por unos cuantos pesos, un nuevo par de calzado. (Éstas fueron precisamente sus palabras y puedo repetir las)”. (96)

Por lo mismo el demandante apunta muy bien a lo que quiere destacar del momento que vive como imagen de época:

“Pero mi entusiasmo se acabó muy pronto. Llegado a casa examiné detenidamente mis zapatos. Los encontré un poco deformes, un tantos duros y resecos. No quise conceder mayor importancia a esta metamorfosis. Soy razonable. Unos zapatos remontados tienen algo de extraño, ofrecen una nueva fisonomía, casi siempre deprimente.

Aquí es preciso recordar que mis zapatos no se hallaban completamente arruinados. Usted mismo les dedicó frases elogiosas por la calidad de sus materiales y por su perfecta hechura. Hasta puso muy alto su marca de fábrica. Me propuso, en suma, un calzado flamante.

Pues bien: no pude esperar hasta el día siguiente y me descalcé para comprobar sus promesas. Y aquí estoy, con los pies doloridos, dirigiendo a usted una carta, en lugar de transmitirle las palabras violentas que suscitaron mis esfuerzos infructuosos”. (96-97)

⁹⁹ Gianni Vattimo y otros, En torno a la posmodernidad. Barcelona, Editorial Anthropos, 1990, pág. 11.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, pág. 11.

Lo que evidencia un proceso de razonamiento caracterizado por el pesimismo. Una Modernidad que se augura auspiciosa y que se ve detenida por su propia decadencia en el decurso de la historia, por un intento de instaurar lo nuevo a partir de lo viejo; y que no implica más que la inestabilidad, una época dura, de hierro:

“Mis pies no pudieron entrar en los zapatos. Como los de todas las personas, mis pies están hechos de una materia blanda y sensible. Me encontré ante unos zapatos de hierro. No sé cómo ni con qué artes se las arregló usted para dejar mis zapatos inservibles. Allí están, en un rincón, guiñándome burlonamente con sus puntas torcidas”. (97)

Todo lo cual lo conduce a recordar otras épocas pasadas que fueron buenas y malas, lo que demuestra la vulnerabilidad de la Modernidad:

“(…)Lo único que sé es que hay zapatos que me han hecho sufrir, y otros, en cambio, que recuerdo con ternura: así de suaves y flexibles eran.

Los que di a componer eran unos admirables zapatos que me habían servido fielmente durante muchos meses. Mis pies se hallaban en ellos como pez en el agua. Más que zapatos, parecían ser parte de mi propio cuerpo, una especie de envoltura protectora que daba a mi paso firmeza y seguridad. Su piel era en realidad una piel mía, saludable y resistente. Sólo que daban ya muestras de fatiga. Las suelas sobre todo: unos amplios y profundos adelgazamientos me hicieron reconocer que los zapatos se iban haciendo extraños a mi persona, que se acababan. Cuando los llevé a usted, estaban en vísperas de dejar aparecer los calcetines”. (97-98)

Demostrando que él mismo es un ser que tiende hacia el cambio, aunque negativo -como es su pisar defectuoso- el cual se constituye en un vicio que no puede desarraigar; su ambición por querer prolongar algo que no es tan durable, que no es eterno, deja en evidencia que una segunda época es menos lujosa y brillante que una primera, todo lo cual permite recordar las palabras de Jürgen Habermas respecto a lo moderno:

“(…) el término “moderno” apareció y reapareció en Europa exactamente en aquellos periodos en los que se formó la conciencia de una época a través de una relación renovada con los antiguos y, además, siempre que la antigüedad se consideraba como un modelo a recuperar a través de alguna clase de imitación”.¹⁰¹

¹⁰¹ Jürgen Habermas, “La modernidad, un proyecto incompleto” en Hal Foster, y otros, La Postmodernidad. México, Editorial Kairós, S. A., 1985, pág. 20.

Imitación que sin duda aparece en un contexto nuevo.

De esta forma, el presente, en la condición posmoderna, vendría a ser la reiteración de lo mismo: el desencantamiento de la existencia, la imposibilidad de lo verdaderamente nuevo, de manera que en este debate entran en juego los lenguajes de la razón:

“Debo decir que del examen que practiqué a su trabajo de reparación he sacado muy feas conclusiones. Por ejemplo, la de que usted no ama su oficio. Si usted, dejando aparte todo resentimiento, viene a mi casa y se pone a contemplar mis zapatos, ha de darme toda la razón. Mire usted qué costuras: ni un ciego podía haberlas hecho tan mal. La piel está cortada con inexplicable descuido: los bordes de las suelas son irregulares y ofrecen peligrosas aristas. Con toda seguridad, usted carece de hormas en su taller, pues mis zapatos ofrecen una forma indefinible. Recuerde usted, gastados y todo, conservaban ciertas líneas estéticas. Y ahora...”. (98-99)

Lo que demuestra que se han desrealizado los objetos habituales: la realidad, las instituciones, los oficios y la sociedad misma, de modo que este ahondar en el pasado sólo se puede hacer como nostalgia, o incluso como burla, lo que apunta más al sufrimiento que a la satisfacción. Por lo mismo, en la Modernidad se planteaba una estética de lo bello que en la Posmodernidad se ajusta en lo no bello, en lo impresentable, tal como los zapatos arreglados por el zapatero, un artista sin oficio. En otras palabras:

“Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolidación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable. Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo; el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernadas por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgadas por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas de aquello que *habrá sido hecho*. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento: de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o, lo que viene a ser lo mismo, que su realización comience siempre demasiado pronto. *Posmoderno* será comprender según la paradoja del futuro (*post*) anterior (*modo*)”.¹⁰²

¹⁰² Casullo, *op. cit.*, págs. 165-166.

La idea de futuro y de progreso en la Posmodernidad se ve asociado a la economía monetaria, a la ciencia y a la tecnología que sostiene el progreso histórico y no en cuanto a arte, aunque resulte indudable que en este periodo surjan nuevas expresiones de esta índole. En este relato, el nuevo tipo de expresión artística se encuentra asociado a lo hecho por el zapatero en los zapatos, lo que no es entendido por su dueño, de ahí que sea una manifestación no bella e incomprensible. El progreso capitalista, entonces, se define de acuerdo a una concepción cuantitativa de acumulación de dinero o de dispositivos técnicos. Acumulación de dinero vinculado al interés y no como amor al oficio:

“Pero basta ya. Le decía que usted no le tiene amor a su oficio y es cierto. Es también muy triste para usted y peligroso para sus clientes, que por cierto no tienen dinero para derrochar”. (99)

De ahí que se apunte al hecho de retomar el oficio éticamente correcto como un arte, sin dejar de resaltar, indudablemente, al arte en sí, debiendo recuperar su carácter sagrado, aurático, como en Benjamin:

“Nos hacen falta buenos artesanos, que vuelvan a ser los de antes, que no trabajen solamente para obtener el dinero de los clientes, sino para poner en práctica las sagradas leyes del trabajo. Esas leyes que han quedado irremisiblemente burladas en mis zapatos”. (100)

Por lo mismo en este periodo se alude al pasado como una forma de recuperar lo perdido, puesto que el futuro no existe, así como se muestra en este relato. Por esta razón es que el protagonista quiere que el zapatero tenga otra oportunidad, que haga una segunda operación para resarcir lo que se ve irrecuperable, esto es, la posibilidad del arte de ser como antes, la oportunidad de que lo nuevo surja desde lo viejo.

6.2. “El fraude” o la legitimación de una verdad perdida

Si bien es cierto que la condición posmoderna planteada por Lyotard radica en la pérdida de la credibilidad de los grandes relatos de la Modernidad como, por ejemplo, la dialéctica del espíritu, la emancipación de los trabajadores, la acumulación de riquezas o la sociedad sin clases; ahora, con el advenimiento de la Posmodernidad, se apunta a una crisis en la función legitimadora de la narrativa, en su habilidad para obtener un consenso, es decir, su grado de verdad o de aquello que se intenta mostrar, la que se pierde o se deslegitima y que ya no se hace verdadera. Esto es lo que se intenta señalar en este relato. Arreola opone dos fenómenos bien diferenciados para dar cuenta del advenimiento de la Posmodernidad: por un lado, un fraude realizado al protagonista del relato, como fue el caso de “*Carta a un zapatero*”, en el que la verdad del hecho no es desvirtuada por el afectado y que es transmitida por medio de una carta. Ahora, por el contrario, en el caso de este cuento (“*El fraude*”), la situación es totalmente distinta, puesto que es *el mismo protagonista quien relata*, el que, consciente de lo que escribe, desvirtúa lo que realmente sucedió, deslegitimando el valor de verdad de su historia, de

su narrativa, sin una estructura específica; y de paso mostrando el momento de la Historia en el que se halla inmerso. Es decir, Arreola registra el doble paso desde una narrativa que revela su propia verdad, y que aún intenta seguir siendo moderna, a una que deslegitima su propio valor en cuanto representación de una “posible realidad” y que es puesta en manos de sus propios protagonistas, como es el caso de “*El fraude*”. Así vistas las cosas, entonces, por legitimación se va a entender, según Lyotard, como:

“(…) el proceso por el cual un legislador se encuentra autorizado a promulgar esa ley como norma [sea una ley civil: se dicta: tal categoría de ciudadanos debe realizar tal tipo de acción] Sea un enunciado científico; está sometido a la regla: un enunciado debe presentar tal conjunto de condiciones para ser aceptado como científico. Aquí, la legitimación es el proceso por el cual un “legislador” que se ocupa del discurso científico está autorizado a prescribir las condiciones convenidas (en general, condiciones de consistencia interna y de verificación experimental) para que un enunciado forme parte de ese discurso, y pueda ser tenido en cuenta por la comunidad científica”.¹⁰³

Por supuesto que en estos relatos no se verifica el tema de la ciencia aunque, como se ha comprobado anteriormente, se encuentra en juego el poder de razonamiento de los personajes en cuanto capacidad de reflexión respecto al entorno que les rodea, a la época que les tocó vivir, lo que también puede devenir en su eventual agotamiento o crisis en la Posmodernidad. Tampoco se trata de algo relacionado con las leyes establecidas por una determinada institución legisladora. Lo que se intenta verificar es el derecho a decidir, por parte de los personajes, respecto a lo que es verdadero (que no es independiente de decidir sobre lo que es justo para cada uno) en un lenguaje ético o moral.

Desde esta perspectiva, entonces, en los relatos de Arreola se puede verificar la pérdida de la función social de la narrativa, la que surge desde sí misma y a partir de sus propios personajes; distinguiéndose entre obras modernistas y posmodernistas de acuerdo con “sus diferentes relaciones con ‘el contenido de verdad del arte, su pretensión de poseer alguna verdad o valor epistemológico’. Su descripción de una crisis en la literatura modernista representa metonímicamente la crisis de la modernidad misma”,¹⁰⁴ y también la aparición de su crítica posmoderna.

¹⁰³ Jean Francois Lyotard, La condición posmoderna. Informe sobre el saber. Madrid. Ed. Cátedra, 2000, pág. 23. El paréntesis es propio.

¹⁰⁴ Cita tomada de Lyotard, “*La condición posmoderna*” por Craig Owen, “El discurso de los otros: los feministas y el posmodernismo” en Hal Foster, *op. cit.*, pág. 105.

De esta manera, este contenido de verdad está relacionado con un determinado juego de lenguaje que permite identificar la posición en la que se encuentra el que habla y hacia quien se dirige (ambos participantes del juego), es decir, permite verificar su propia postura respecto a lo que enuncia, puesto que espera una reacción del destinatario hacia quien se dirige. Si bien es cierto que en este relato no se intenta llevar a cabo un análisis lingüístico de sus enunciados, no obstante es importante considerar que lo que en éste se enuncia tiene directa relación con lo que su único protagonista intenta llevar a cabo: mostrar su propia verdad, su propia versión de los hechos de su vida por medio de la escritura de un relato, como dejando testimonio por escrito de lo que acontece con él, su engaño o mentira; juego que va a estar regido por determinadas reglas, que en este caso, apuntan hacia lo éticamente correcto. Al respecto señala Lyotard:

“Tres observaciones deben hacerse a propósito de los juegos de lenguaje. La primera es que sus reglas no tienen su legitimación en ellas mismas, sino que forman parte de un contrato explícito o no entre los jugadores (lo que no quiere decir que éstos las inventen). La segunda es que a falta de reglas no hay juego, que una modificación incluso mínima de una regla modifica la naturaleza del juego, y que una ‘jugada’ o un enunciado que no satisfaga las reglas no pertenece al juego definido por éstas. La tercera observación acaba de ser sugerida: todo enunciado debe ser considerado como una ‘jugada’ hecha en un juego”.¹⁰⁵

Así mismo, hablar, o escribir, es combatir –jugar- y que los actos de lenguaje se derivan de una agonística general, de una lucha, no necesariamente de un triunfo, el cual determina un lazo social por medio de la escritura, tan carente en una sociedad alienada como la posmoderna. Este juego señala un determinado saber el que, en este caso, es el poder racional del hombre de poder elegir entre lo que es justo o no para sí. Entonces, es este juego de lenguaje, el engaño que se forja, y que se da por medio de la escritura, es un intento de liberar el sí mismo en busca de un lazo social para encubrir justamente esa mentira:

“(…) No pretendemos que *toda* relación social sea de este orden, eso quedará aquí como cuestión pendiente; sino que los juegos de lenguaje son, por una parte, el mínimo de relación exigido para que haya sociedad, y no es preciso recurrir a una robinsonada para hacer que esto se admita: desde antes de su nacimiento, el ser humano está ya situado con referencia a la historia que cuenta su ambiente y con respecto a la cual tendrá que posteriormente conducirse. O más sencillamente aún: la cuestión del lazo social, en tanto que cuestión, es un juego del lenguaje, el de la interrogación, que sitúa inmediatamente a aquél que la plantea, a

¹⁰⁵ *Op. cit.*, pág. 27.

aquél a quien se dirige, y al referente a quien interroga: esta cuestión ya es, pues, el lazo social”.¹⁰⁶

Dentro de esta búsqueda del lazo social, cada jugada sería un nuevo enunciado: la escritura de la propia verdad que implica para este personaje protagonista un determinado conocimiento (verdadero o falso) o un propio saber respecto a lo que se narra, y que forma parte de su propio vivir, de su propio hacer como persona ética. De modo que, con la emisión de sus propios enunciados valorativos o denotativos (que señalan una verdad), el personaje es capaz de conocer, valorar, decidir, transformar, engañar, etc., ya que constituyen ese determinado saber. En este sentido, el relato es la forma por excelencia de ese saber tradicional, lo cual es señalado por Lyotard en varios sentidos:¹⁰⁷ uno, los relatos que cuentan las formaciones (*Bildungen*) positivas o negativas, esto es, los éxitos o fracasos que coronan las tentativas del héroe. Los que pueden dar legitimidad a instituciones sociales, o bien representar modelos positivos o negativos. “Esos relatos permiten, en consecuencia, por una parte definir los criterios de competencia que son los de la sociedad donde se cuentan, y por otra valorar gracias a esos criterios, las actuaciones que se realizan o pueden realizarse con ellos”¹⁰⁸. Por otro lado, la forma narrativa permite una pluralidad de juegos de lenguaje, en el que se pueden encontrar enunciados como, por ejemplo, la manifestación o legitimación de una verdad encubierta por medio del saber narrativo; ambos factores que, sin duda, se ven reflejados en este relato de Arreola y su visión de la realidad y del hombre.

De este modo, uno de los primeros elementos que se puede destacar en este relato es la forma cómo su narrador protagonista comienza su historia: “A partir de la muerte del señor Braun, las estufas Prometeo comenzaron a fallar inexplicablemente” (119), lo que evidencia la estrecha relación entre hombre y máquina, la cosificación o reificación posmoderna, al punto de que ambos se complementan hasta en la muerte, demostrando uno de los principales males de este periodo, junto con la acumulación de riquezas producto del capital, lo que sin duda se verán reflejados en este personaje. La empresa del señor Braun, con esto, se fue a la quiebra. Se piensa que es el narrador el principal culpable de esta situación, lo que deja entrever un problema ético en él, pues debe probar su inocencia y su honradez, la que desde un comienzo no queda tan clara por percibirse un sesgo de engaño frente a lo que cuenta, ya que, frente a los acreedores y contadores, tiene que dar cuenta de sus “pequeñas economías” en su manejo de la empresa, lo que resulta contradictorio por el hecho de poseer sobresueldos, gratificaciones y el cinco por ciento del volumen de ventas de la casa Braun sobre las cuales disfrutaba; la fuerza o violencia de sus argumentos –lo que permite vislumbrar la llamada lucha de los juegos de lenguaje- imperan más que los argumentos mismos, lo cual a él no le importa.

¹⁰⁶ *Op. cit.*, págs. 37-38.

¹⁰⁷ *Op. cit.*, pág. 46 y s.s.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, pág. 46.

Entonces, ¿se habla de un fraude tal como lo señala el título del cuento? ¿Se engaña a sí mismo? Existe un problema ético y moral confuso entre estas dos posturas, cualquiera haya sido la tomada por el personaje, se habla de la honradez que hay que defender, posición que acudiría al pasado para explicar el presente que aparece como algo nuevo para él:

“Era indispensable defender mi honestidad y lo he conseguido. Con eso basta. Pero lo grave es que las famosas economías se me han hecho insoportables. Cualquier persona razonable puede afirmar que me pertenecen legalmente; sin embargo, yo no veo esto muy claro con mis nuevos ojos”. (121)

Así, de acuerdo a como el narrador presenta su relato, se crea una gran confusión, ya que, de acuerdo a lo manifestado, no se sabe si este personaje es honrado o no. Los juegos de lenguaje expresados por él no son esclarecedores de esta relación: se habla de *botín* producto de un trabajo honrado, pero también de un *peso en la conciencia* debido a ese dinero, por lo que se puede señalar que el juego de lenguaje traduce lo inexpresable al medio de la razón en busca de la verdad, permitiendo alusiones reflexivas frente a lo que no se afirma con claridad:

“Los pensamientos de culpa, en asalto cada vez más intenso, han derrumbado las últimas defensas del egoísmo. Desde luego, era muy fácil desprenderme del dinero arrojándolo a aquel puñado de imbéciles que dudaban de mis manejos, pero creo sinceramente que no debo malgastarlo dando lecciones a los tontos. He encontrado algo mejor. Me parece conveniente hacer algunas aclaraciones”. (121)

En este sentido, la Posmodernidad, como eventual crítica del momento que se vive, y que está en crisis, en desintegración, ve este fracaso del razonamiento como algo que no resulta ser más que una historia, una narrativa. Lo que se presenta como nuevo no es, de hecho, tan nuevo. De ahí la alusión de este personaje a un hecho pasado que le hubiera gustado haber vivido como fabulador o contador de historias:

“En otros tiempos yo hubiera sido un juglar, un mendigo, un narrador de cuentos y milagros. Descubro mi vocación demasiado tarde, alcanzada la madurez y a la mitad de un siglo en donde no caben ya este tipo de figuras. De todas maneras, he querido contar mi fábula a dos o tres pobres de espíritu, ofrecer mi colección de miserias a unos cuantos ingenuos rezagados”. (121-122)

Todo lo cual puede explicarse de la siguiente forma:

“La modernidad puede definirse como la autoafirmación de la razón, pero su historia está marcada por crisis que son expresión en cada caso de una relación de crisis similar con la praxis. La posibilidad del discurso

razonable siempre ha sido puesta en duda”.¹⁰⁹

Por eso es que el vínculo con la Posmodernidad se hace inevitable, sobre todo por un siglo marcado por el capitalismo y las crisis de la razón y del sujeto. Tal como este periodo histórico, o el paso de una época a otra, este personaje vive una transformación, no física, sino mental, de pensamiento y de actitud dentro de un presente perpetuo:

“Después de todo, el impulso absurdo que me mueve a desprenderme de un puñado de dinero podría convertirse en la energía superior que tal vez originara otras acciones más altas. Bastaría con que yo acelerara el ritmo de ciertos pensamientos y los dejara llegar a sus consecuencias finales. Pero...” (122)

Pero también está experimentando un proceso de cosificación, de identificación con la empresa a la cual supuestamente estafó, producto de sus escrúpulos y remordimientos, y que lo conducen a una renovación imposible en una corteza endurecida por una razón confusa, en estado crítico:

“También yo estoy como una estufa que funciona mal; desde la muerte del señor Braun, tengo escrúpulos y remordimientos. A partir de esa fecha se ha iniciado dentro de mí un trabajo oscuro y complicado”. (122)

En esta crisis, que se podría llamar ética, este individuo, sujeto único de la representación, requiere del pasado para dar cuenta de lo que vive en el presente, pero, principalmente, para develar la verdad y explicar su conducta desde su origen (la infancia) como un modo de reconstruir su historia:

“Vivo a merced de los recuerdos. Más bien, los recuerdos se me imponen como sueños, dejándome confuso y apesorado. Tengo la impresión de que una droga, absorbida quién sabe cuándo, ha dejado de obrar. La conciencia, liberada de la anestesia, se entrega a imaginaciones infantiles. Me cuesta trabajo cerrar la puerta a estas cosas: a una noche de navidad poblada de sonidos y resplandores; a un juguete preferido; a un claro día de sol en que iba corriendo por el campo...” (123)

La recurrencia al pasado implica “la muerte del sujeto” y el surgimiento del individualismo como tal, el cual requiere del otro para constituirse en sí mismo, en un ser que busca la verdad para explicar sus acciones y limpiar su honra como hombre de negocios carente de un sentido sacro o aurático:

¹⁰⁹ Gérard Raullet, “De la modernidad como calle de dirección única a la postmodernidad como callejón sin salida” en Picó, *op. cit.*, pág. 325.

“(…) Cosa curiosa, en el momento más agudo de mi conmoción, ante el cadáver de mi jefe, no encontré en mi psicología de hombre de negocios sino una reacción infantil: recordé el final de una oración semiolvidada y me llevé las manos al rostro en un gesto de vaga persignación”.(124)

La crisis de la razón en la Posmodernidad también afecta los valores, generando una creencia en lo material, en el objeto (su cosificación) y, eventualmente, una crisis religiosa. Se ve en el capitalismo tardío una fuente de hedonismo y consumo:

“(…) el señor Braun ejercía una especie de sacerdocio dentro de la religión materialista que proclama la felicidad del hombre sobre la tierra. Su aportación personal a las comodidades humanas consistía en la estufa Prometeo, cuyos modelos se renovaban cada año, siguiendo el ritmo del progreso. Predicaba un paraíso hogareño, modesto y económico, en el que la estufa tenía rango de altar, en una cocina limpia y grata como un templo”. (125)

De modo que el protagonista, como un último intento de justificar o de resarcir lo hecho –el fraude cometido-, busca por medio del consumo tranquilizar su conciencia, es decir, por medio de la misma enfermedad llegar al remedio mediante una acción que parece absurda: comprar las estufas descompuestas:

“Juego a cara o cruz. Apuesto contra la opinión de las gentes. Que vengan ahora los notarios y las víctimas a decir que soy un farsante.

Pienso con alegría que mi gesto constituye el mejor homenaje que puede hacerse a la memoria del señor Braun”. (126-127)

Sin embargo, no es sino hasta el final del relato que el protagonista señala que estaba escribiendo su propia historia, dando cuenta del cambio que se produjo en su vida, en especial del último recurso para aplacar su intranquila conciencia. Para él queda claro que los anteriores se trataban de una serie de acontecimientos que eran confusos, pero que a partir de lo que va a contar, que resulta ser algo diáfano, cree estar haciendo trampa, que va a ser sincero, puesto que este último recurso –ayudar a la viuda y al hijo del señor Braun- va a corregir el error cometido y así aliviarse definitivamente de los remordimientos por el fraude cometido. Es decir, en última instancia, y por medio de la escritura, busca expiar sus pecados, esclareciendo que él quiere dejar constancia de lo hecho. En este sentido, sin embargo, no se percibe el futuro ya que no existe en estas circunstancias, y todo es producto del azar puesto que este relato, incluso, ya estaba escrito:

“En realidad, lo que yo estaba diciendo me lo sabía de memoria. Representaba mi propio personaje y no lo había hecho antes porque hasta ese día nadie me había dado las réplicas exactas, aquellas que deberían

ser capaces de disparar el mecanismo de mi alma”. (128)

La legitimación de la narrativa en la Posmodernidad exige la apertura hacia el otro para reconocerse como individuo, o como personaje:

“(…) El individuo actual vibra sobre un trasfondo nihilista y una búsqueda inútil de significado. El proceso de personalización exigiría profundización crítica y consensualización de una jerarquía de valores, compromiso y apertura al otro. El desarrollo auténtico de la persona exige la mediación de la relación interpersonal. No hay personalización sin desarrollo de la alteridad”.¹¹⁰

Con el desarrollo de una propia narrativa o historia, en su legitimación, además de buscar su propia verdad que resulta falsa, intenta establecer lo hecho por el propio individuo como un medio para confirmar su propio presente en un ser “éticamente correcto”, puesto que, con este acto de purgación de su conciencia, ya no siente ataduras con el pasado, quedando escrito en una narrativa con la que, por medio de este acto de imaginación, ha logrado su libertad al declarar su “verdad”. Su saber, en términos lyotardianos, no encuentra su validez en sí mismo, sino que en su practicidad, su libertad se funda en su autogestión.¹¹¹ Su legitimación consiste en la autonomía de su voluntad que determina, como ya se dijo anteriormente, un cierto juego de lenguaje, una lucha consigo mismo. No es sólo la instauración de su propia verdad, o del engaño, como enunciados denotativos legítimos, sino que, según señala el mismo autor, la instauración de enunciados prescriptivos referidos a lo justo, a lo que debe hacer. Sin embargo, esto que se debe hacer no le pertenece, es decir, en otras palabras, “que una empresa sea posible es una cosa, que sea justa es otra. El saber ya no es el sujeto, está a su servicio; su única legitimidad (que es considerable) es permitir que la moralidad se haga realidad;”¹¹² y, en este sentido, su proceso de razonamiento, su propio saber, apunta a lo que es justo para él, apelar a su verdad a la vez que expiar su culpa ayudando a la viuda del señor Braun, lo que parece ser justo para este personaje:

“Llevo la vida de otros sobre las espaldas. El fantasma del señor Braun ha dejado de perseguirme. Rostros claros ocupan ahora el lugar de antiguos nubarrones.

Bajo la carga, me siento caminar con pies ligeros, no obstante mis cuarenta años cumplidos”. (129)

¹¹⁰ Fernández del Riesgo, “La posmodernidad y la crisis de los valores religiosos” en Vattimo, *op. cit.*, pág. 86.

¹¹¹ Véase Lyotard, *op. cit.*, pág. 69.

¹¹² *Ibíd.*, pág. 69.

Esta variante del saber, la mentira, lo que hace es fomentar el presentismo, es decir, vivir en un presente perpetuo, en un aquí y ahora propio de la condición posmoderna.

6.3. “Un pacto con el diablo”, un intento por salvar el alma de la Modernidad

Una de las primeras dificultades con las que se encontrará el lector es discernir si este relato se encuadra dentro de lo verosímil o es su contrario. Es decir, si la fábula de “Un pacto con el Diablo” es un relato que pertenece a lo real, a lo empíricamente probable o que se encuentra en la dimensión de lo fantástico como género y que, a partir de cualquiera de estos elementos, plantea alguna verdad, tanto para el personaje principal como para el lector. Esta distinción permitirá apuntar a un tipo de enseñanza que la fábula pueda entregar, aparte de la credibilidad de la misma, ya que es indudable que, a partir sólo del título, el cuento de por sí implícitamente tiene un carácter didáctico o alegórico.

Pero antes, será importante resolver el aspecto que se refiere a su verosimilitud, valiendo, por supuesto, las disyuntivas que se hicieron anteriormente, lo que dependerá, por un lado, de las convicciones que tenga el lector y, por el otro, de la forma en que las inquietudes que aparecieron al principio sean resueltas conjuntamente. De modo que: ¿es posible creer de igual manera tanto en el bien como en el mal? ¿Es posible que exista éste y no aquél, o en su efecto a la inversa? ¿Cómo, entonces, se puede definir el bien y el mal? Estas preguntas apuntan al hecho de que, en los cuentos anteriores, la idea del bien estaba representada por Dios, y su manifestación permitía vislumbrar el modo ético de actuar de los personajes. Ahora el punto está puesto en la idea del mal, la que encausará el proceder del personaje. Aún así no se escapa del ámbito de lo religioso y de lo moralmente correcto.

La lectura que se pretende dar pertenece más bien al campo de lo filosófico, aunque compete también a lo religioso, es decir, a partir de la indagación sobre el alma es que se planteará una interpretación platónica del conflicto entre lo que es bueno o justo para la misma, de lo que no lo es, lo cual permitirá desentrañar el conflicto religioso de un ser inmerso en la Posmodernidad.

En este mismo sentido, lo que queda es señalar la posible salvación del alma desde un punto de vista mercantilista, al plantearse ésta como algo material, y, en esta perspectiva, el pesimismo existencial que conlleva una postura de este tipo, que viven tanto el protagonista de este cuento como el de la película, acorde a la realidad que están experimentando cada uno de ellos, poniéndose mayor énfasis, por supuesto, en el primero. En el fondo, lo que se quiere plantear es lo siguiente: ¿será bueno venderle el alma al Diablo para alcanzar lo que uno quiera? Entonces, ¿qué es el alma? Esto destaca la dicotomía entre bien y mal como dos fenómenos en pugna en la sociedad capitalista propia de los tiempos posmodernos, es decir, lo que puede resultar como correcto o incorrecto (o, planteado desde otro punto de vista, lo que es justo o injusto, como por

ejemplo en Platón) para un individuo en relación con la posible pérdida del alma, concebida como un objeto material y comerciable con otro.

La presentación de dos realidades (una que sucede en el cine y la otra en la pantalla del mismo), conlleva a la dilucidación de dos fenómenos que se complementan, y que también ayudan al descubrimiento de la verdad por parte del protagonista, lo que ha permitido plantear una inquietud fundamental: ¿dónde está el límite entre lo real y lo fantástico? Al develarse la verdad del hecho sobrenatural, tal como lo puede plantear Todorov, se pudo percibir lo valedero para un individuo (o un ente), esto es, distinguir entre lo correcto y lo incorrecto para el alma, pero sin abandonar el ámbito de lo real; de ahí que lo verosímil del hecho fantástico, como una realidad otra, sea aquello parecido a lo verdadero, el cual surgió a la luz de un hecho anormal.

Lo fantástico en este cuento se produce por el asombro, al enterarse el protagonista de la índole de su interlocutor. Se plantea un tipo de razonamiento en busca de la verdad que se persigue en este relato. El asombro no se produce por horror, sino por impresión, la que al final se trastoca en angustia por la posible pérdida del alma.

En ningún momento se busca algún tipo de explicación al fenómeno, ya que es imposible hacerlo, sobre todo por el hecho de que los sucesos se producen dentro de lo real o lo familiar-cotidiano para el protagonista. Por supuesto que la presencia de lo sobrenatural produce incertidumbre dada la impresión de la aparición, la cual en realidad no es tal, ya que había permanecido oculta estando presente a los ojos de todo el mundo. El fenómeno sólo sucede tan rápido como termina, y no se da ningún tipo de argumento al respecto.

Pero esta explicación no es suficiente, ya que presenta un aspecto que de por sí es ambiguo: dada la brevedad del relato no se sabe si el protagonista cree en las leyes naturales para explicar las cosas, y una de las condiciones de lo fantástico es que estas puedan ser explicadas de una u otra forma en la naturaleza. Solo se vislumbrará si actuará con raciocinio respecto a la salvación de su alma y dada la índole de la persona que se la quiere comprar, pero en ningún momento se da una explicación al hecho. Por otro lado, es innegable que, tanto el protagonista como el lector, se encuentran frente a un fenómeno extraño el cual, incluso, no se hace explícito en ningún momento, sino que es discernible o inteligible por medio de la deducción y la capacidad de raciocinio del personaje-protagonista del cuento, puesto que esta facultad no se presenta en Daniel Brown.

De acuerdo a las distinciones que hace Todorov en su obra (quien permitió configurar los posibles límites entre lo fantástico y lo real), este relato se enmarca dentro de lo fantástico maravilloso, es decir, se presentan hechos como fantásticos y finalmente se acepta lo sobrenatural. Esta aceptación se lleva a cabo en un muy breve lapso de tiempo, hasta el punto que, finalmente, produce incertidumbre en el protagonista, lo cual se manifiesta en su huida con un solo fin: salvar su alma. Se puede comprobar, en este caso, el uso de la razón y del instinto, los que participan de los sentimientos y, en cierto

sentido, del miedo, producto de la aceptación de lo sobrenatural.

En estas circunstancias el uso de la razón se produce por imitación, al tener el protagonista como referente la película, imitación que, como se sabe, se da por medio de la presentación de dos realidades: la de la pantalla, que funciona como un modelo de proyección a futuro (a modo de oráculo) de lo que se debe imitar (lo correcto) y de lo que no se debe imitar; y la realidad del cine, presentándose como ambigua hasta el momento de la revelación ocurriendo, en todo caso, fuera de la sala.

6.3.1. La manifestación de la verdad en la otra realidad

Este relato no escapa a la lógica que han presentado la mayoría de los cuentos de Arreola, puesto que no existe una especificación sobre el tiempo en el que se desarrolla la anécdota de la historia, a pesar de que se alude a hechos pasados de los personajes y a un futuro proyectado por la película, el cual no es nada auspicioso, a pesar de no ser real, y por primera vez se especifica un espacio; sin embargo, los personajes principales no son denominados con nombres propios: un narrador-personaje y el Diablo. En cambio, los personajes secundarios sí reciben nombres: Daniel Brown, el personaje principal de la película que se proyecta en el cine; y Paulina, la esposa del protagonista. Mas estos últimos no dejan de tener una gran importancia para el desarrollo del relato.

En segundo lugar, y esto llama aún más la atención, el desarrollo de la acción gira en torno a lo real y de lo que podría ser verdadero (verosímil), en el momento en que se introduce lo maravilloso en el relato, sin dejar de manifestar algún tipo de verdad al adquirir tal categoría. En otras palabras, la ficción de este cuento está enmarcada por la verdad (el tema hacia el cual apunta) y la verosimilitud (lo que tiene de ficción en sí tras la aparición del fenómeno). Por todo este encuadramiento, el protagonista atraviesa este campo ficticio en busca de una verdad que le dé la posibilidad de salvar su alma y de lograr la felicidad al mismo tiempo. ¿Acaso no resulta extraño que en un cuento fantástico lo que puede ser verdadero sea lo mismo en la realidad que en la fantasía, y que a la vez se plantee un tipo de verdad que es develada en el mismo momento de la incertidumbre? En el fondo, lo verdadero no deja de ser tal en el transcurso de toda la historia, planteando una verdad que debe ser descubierta, es decir, en el momento mismo de la vacilación; dentro de la cual se supone que lo sobrenatural entra en pugna con lo real (lo natural o verdadero). En ese instante surge la revelación, esto es, despertar a la razón por medio de la luz que es percibida por la vista, para así dar cuenta de lo que es correcto o bueno en sí para el alma, lo que trae a colación la alegoría de la caverna de Platón. Aunque esto resulte evidente, ¿qué se podría hacer en un encuentro como ese? Por lo tanto, existiría una verdad que está vinculada al realismo, como es obvio; mas también existe una verdad presente en la ficción, en la cual se encuentra el hecho fantástico (“real”), pasando al campo de la verosimilitud como un fenómeno totalmente empírico. En el fondo, el hecho sobrenatural también despierta una verdad, con la diferencia de que hay que descubrirla, y al hacerlo, el fenómeno se hace verdadero, formando parte de la experiencia.

A la vez existe otra realidad, una dentro de la otra, esto es, lo que pasa en la película respecto a la sala de cine (una alegoría dentro de una ficción, o si se quiere, un relato dentro de otro). También muestra un hecho verosímil, aunque pertenezca al campo de lo netamente ficcional propio de una película (el pacto de Daniel Brown con el Diablo), mostrando un acto que va a ocurrir también en la realidad -en la otra-, expresándose como un espectáculo a futuro sobre lo que le puede suceder al protagonista si realiza el pacto. Al exigir el narrador como condición ver el final de la película antes de firmar, le sirvió como subterfugio para ver su futuro y engañar al Diablo y, a la vez, para recapacitar sobre la decisión que había tomado. No se desfigura la verdad que se está mostrando, al contrario, se enseña a desempeñar un papel de lo que no se debe hacer en la realidad frente a la misma experiencia que se está viendo, y que se vivirá. De ahí la idea de que la película funcione como un oráculo. La diferencia está en que el film aún no es revelado por la luz del conocimiento (que en el cine es la luz roja del anuncio), permitiendo descubrir la verdad de la “otra realidad” (o lo maravilloso), por lo que la película funciona como las sombras que se proyectan en la caverna: develan una realidad aparente de las cosas, tal como son en la penumbra, sin mostrar la verdad hasta que se adquiere o conoce la luz del verdadero conocimiento fuera de la caverna (o de la sala del cine). En el caso del cuento, esto se debió a la manifestación de un hecho fantástico o maravilloso, el que ya se encontraba presente sin mostrarse.

6.3.2. Lo fantástico y lo maravilloso

Lo fantástico es la irrupción del elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón. Es la principal premisa que se debe considerar en este análisis. Ésta, por lo tanto, frente a lo sobrenatural o lo asombroso, en ese estado de incertidumbre que se despierta, deja de ser tal y se trastoca en inconsciencia. Pero, en el caso de este cuento, la aparición del prodigio despierta aún más lo racional, ya que se toma conciencia del fenómeno que se tiene ante los ojos y de todo lo que está ocurriendo, por el hecho de develar una verdad. Por supuesto que se suscita el asombro y el temor, los cuales son dominados por la razón ligada a la realidad que no ha desaparecido, sino que ha sido trastocada por otra:

“Noté, de pronto, que el rostro de aquel hombre se hacía más agudo. La luz roja de un letrero puesta en la pared daba a sus ojos un fulgor extraño, como fuego. Él advirtió mi turbación y dijo con voz clara y distinta:

- A estas alturas, señor mío, resulta por demás una presentación. Estoy completamente a sus órdenes.

Hice instintivamente la señal de la cruz con mi mano derecha, pero sin sacarla del bolsillo. Esto pareció quitar al signo su virtud, porque el diablo, componiendo el nudo de su corbata, dijo con toda calma:

- Aquí, en la cartera, llevo un documento que...

Yo estaba perplejo. Volvía a ver a Paulina de pie en el umbral de la casa, con su traje gracioso y desteñido, en la actitud que se hallaba cuando salí: el rostro inclinado y sonriente, las manos ocultas en los pequeños bolsillos de su delantal.

Pensé que nuestra fortuna estaba en mis manos. Esta noche apenas sí teníamos algo para comer. Mañana habría manjares sobre la mesa. Y también vestidos y joyas, y una casa grande y hermosa. ¿El alma?

Mientras me hallaba sumido en tales pensamientos, el diablo había sacado un pliego crujiente y en una de sus manos brillaba una aguja”. (67-68)

Este largo fragmento permite mostrar la actitud del protagonista y su asombro, ya que por medio de sus sentidos visuales, y gracias a la luz roja del letrero, percibe con quien está hablando. Mas, el Diablo resulta ser bastante caballeroso y honorable pero, aún así, dada la índole de su persona, no deja de despertar asombro y perplejidad en el protagonista, tal como debiera suceder en todo relato fantástico. Su impresión no anula su razón, por lo que comienza a recordar a Paulina y a pensar cómo sería su vida futura si firmara el documento; pero, ¿el alma?, en realidad aquello es lo que lo hace dudar del acuerdo. Esto le permite idear una estrategia, una condición antes de firmar, como un modo de ganar tiempo: ver el final de la película para tomar una decisión, la que finalmente se tradujo en que salió huyendo en medio de la multitud.

Esto es lo que hace especial a este relato. Lo fantástico y lo maravilloso existen, pero se trastocan y dejan de ser tal dada la disposición de los hechos, dándosele mayor importancia a la verdad que puede presentar la ficción que a la ficción misma, sobre todo si se considera que en un mundo común y corriente como el actual y cotidiano “se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar”,¹¹³ lo que implica que no deja de producirse una cierta incertidumbre y ambigüedad, es decir, la pregunta ¿imaginación o realidad? comienza a tomar vigencia. Esta última alternativa, vale decir la realidad, puede estar regida por leyes que no se conocen, por lo que se genera mayor incertidumbre. Sin embargo, y tal como se presenta en este cuento, es posible señalar que el escritor mexicano expresa lo fantástico como algo cotidiano en la vida del protagonista (así como la manifestación de Dios en los otros relatos), ya que frente a un hecho asombroso como éste y dada su manifestación, no provoca mayor incertidumbre, ni tampoco miedo, expresándose como algo casi normal. Es decir, se está hablando de algo que atañe también a lo religioso.

Este encuentro en el relato, y dada la cotidianidad que se le manifiesta, se puede decir que no sólo se trata de la lucha entre el Bien y el Mal, sino que es la muy común

¹¹³ Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica. Ediciones Buenos Aires, S. A., 1970. Pág. 34.

expresión de lo propiamente humano, la elección entre dos alternativas, la dualidad infaltable: lo bueno o lo malo, o en su efecto, lo correcto o lo incorrecto; en otras palabras, la lucha entre lo que es justo o injusto para el alma, en esta época tan conflictiva para el ser humano.

Todorov, entonces, define lo fantástico como lo que “ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas [referidas, por supuesto, a la imaginación o a la realidad], se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”.¹¹⁴

Ya se conoce el carácter cotidiano que Arreola le da a lo fantástico en este cuento. Sin duda que existe una incursión de lo maravilloso en la realidad, es más, lo fantástico también se hace real, se hace verosímil. Sin embargo, no se sabe si el protagonista cree en las leyes naturales para explicar los fenómenos que suceden a su alrededor. Las leyes naturales existen solo en su mente, en la medida que emplee la razón para vislumbrar una posible salvación para su alma en el momento en que descubrió la verdad, la cual resultó ser inesperada; implicando una adaptación de su ser a los fenómenos que se están desarrollando en su entorno y, por lo tanto, la asimilación del hecho fantástico como real, explicándose el fenómeno por sí mismo dada su tan breve y sorpresiva manifestación. Por eso lo racional en el protagonista, después de la manifestación sobrenatural, no se proyecta a explicar el fenómeno, sino al recuerdo de Paulina, a las posibles riquezas que pudiera adquirir, y todo lo que esto implica para su alma y su salvación. En realidad, son muchos pensamientos que pasan por su mente como para poder dar cuenta del fenómeno. Por esto mismo el hecho maravilloso sucede como algo normal y, por ende, “real” o cotidiano. Para él, en ese momento, las leyes de la naturaleza funcionan para sí mismo más que para su entorno.

Entonces, una definición de lo maravilloso puro sería aquella en que “los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos”.¹¹⁵ Esta naturaleza del acontecimiento estaría dada por lo que el fenómeno en sí mismo representa: lo que debiera ser justo para el alma. Por lo mismo “Un pacto con el diablo” se encasillaría dentro de lo fantástico-maravilloso posmoderno, en donde ya nada sorprende, puesto que ya no hay nada más que ver. Justamente, es en esa naturaleza misma de los acontecimientos que este cuento se encuentra en el punto intermedio entre lo fantástico, lo maravilloso y lo real o cotidiano, por el mismo hecho de que el fenómeno queda no racionalizado o no explicado por las leyes de la naturaleza, lo que

¹¹⁴ *Ibíd.*, pág. 34. Los paréntesis son propios.

¹¹⁵ *Op. cit.*, pág. 68.

sugiere la existencia de lo sobrenatural como propio de ella, pasando, de este modo, a formar parte de la realidad.

Pero aún no se ha terminado de responder cómo se lleva a cabo este fenómeno, a saber, cómo lo fantástico se hace real.

Esto también se puede explicar por el empleo particular del lenguaje por parte de este escritor, ya que es el modo como se expresa el conflicto latente y misterioso de la conciencia del personaje. El fin propio de lo fantástico es provocar un estremecimiento particular, extrañeza o incertidumbre, una angustia exquisita o alguna inquietud. Propio de una obra literaria, cualquiera sea el género que se cultive, es provocar un sentido que es preciso captar y saber interpretar. En este caso, lo fantástico, o lo sobrenatural, es percibido por los sentidos del protagonista, más específicamente por su visión, permitiéndole al que percibe otorgarle tal categoría debido a un trabajo de entendimiento o de raciocinio, con la diferencia de que en este cuento el fenómeno transcurre en un abrir y cerrar de ojos, no alcanzando a ser explicado por medio de la razón. Es por esto mismo que “Un pacto con el diablo” representa un caso particular.

Para ciertas culturas, la existencia de las brujas, o todo aquello que tenga que ver con lo demoníaco o lo sobrenatural, no deja de ser algo normal, lo que para otras es algo inverosímil. Lo mismo ocurre en este relato. Para el protagonista, producto de la manifestación del lenguaje arreoliano, el encuentro con el Diablo en un cine no representa un hecho sorprendente y tan sólo se hace evidente como tal en el momento de la revelación de la verdad, despertando algo de asombro o miedo, pero nunca horror: “Hice instintivamente la señal de la cruz con mi mano derecha, pero sin sacarla del bolsillo. Esto pareció quitar al signo su virtud, porque el diablo, componiendo el nudo de su corbata, dijo con toda calma...” (67). El estremecimiento que se genera en el protagonista se trastoca inmediatamente en el convencimiento de que su alma está en juego, tanto como el dinero que le costó gastar para asistir al cine, por lo que el Diablo (o el hecho sobrenatural) pasa a segundo plano, convirtiéndose en algo natural y, por lo tanto, perteneciente a lo real. Todo esto es producto del lenguaje y de la disposición de los acontecimientos, los que son empleados de un modo distinto al que se puede utilizar en un relato fantástico. En este caso, el lenguaje, dentro de la acción misma o del acontecer, más que generar un estremecimiento o una angustia exquisita como características propias de lo fantástico, pretende mostrar el conflicto existencial de un mexicano promedio para la época, el cual está sumido en la extrema pobreza y el que podría llegar a hacer cualquier cosa para salir de esa situación; pero, ¿el alma?, he ahí la disyuntiva. En este caso, lo único que cambia es el modo de plantear el género literario y no la función de la literatura.

En otras palabras, lo verosímil, que se ha distinguido como un fenómeno de la realidad, ha sido identificado con lo fantástico, o lo sobrenatural, implicando que la aparición del fenómeno muestra una verdad para el protagonista y que puede conducirlo a hacer lo justo o lo injusto para sí mismo.

Rodríguez Monegal,¹¹⁶ refiriéndose a lo fantástico en Latinoamérica, e inspirándose en la obra de Carpentier, señala que: “Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), o de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un estado límite”. Este estado límite implica la aceptación del fenómeno como una revelación que permaneció escondida en el inconsciente del protagonista, y que se hace a la luz gracias a la manifestación del fenómeno, esto es, una verdad presente en lo sobrenatural que no le permite escapar, a la vez, de lo real; lo cual ayudará a encontrar el sí mismo del protagonista. Este estado límite es la confusión entre realidad y fantasía.

6.3.3. Las razones que permitieron la salvación del alma

La realidad que se ha asimilado al hecho fantástico, ha permitido identificar una verdad que es inherente al fenómeno mismo, esto es que, con la propuesta del Diablo, el alma, más que caracterizarse en lo meramente espiritual o metafísico, se ha hecho material y, por ende, transable o vendible como en un mercado. Esta, a pesar de su naturaleza ingénita e indestructible, al materializarse, pierde su condición, es decir, cuando se le entrega a otro deja de ser inmortal, se cosifica. Platón, al tratar de identificar la naturaleza del alma en Fedro, lo explica de la siguiente forma en boca de Sócrates:

“Toda alma es inmortal, pues lo que siempre se mueve es inmortal. Pero aquello que mueve a otro y por otro es movido, por tener cesación de movimiento, tiene cesación de vida”.¹¹⁷

Respecto a la inmortalidad del alma, se le ha caracterizado como algo que se mueve a sí misma, tal como los seres animados, por el hecho de que la tienen, de modo que no resulta difícil identificar cuerpo y alma como uno solo. La muerte del sujeto posmoderno está supeditada entonces a su alma. Sin embargo, a pesar de compartir la misma característica, son de naturaleza distinta, de ahí la necesidad de que el alma sea imperecedera; es independiente, mantiene una vida propia y eterna, aunque ligada a un cuerpo perecedero, y al ser movida por otro, manejada o comprada a ese cuerpo, pierde su autonomía y, por lo tanto, muere.

Es importante señalar que, aunque parezca obvio que los cuerpos animados se mantienen en movimiento por sí mismos y junto con ellos sus almas, el cuento de Arreola “Un

¹¹⁶ E. Rodríguez Monegal, “Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo*”, en Narradores de esta América. Cita tomada por Elsa Dehennin, Del realismo español al fantástico hispanoamericano. Estudios de narratología. Románica Gandensia, XXVI, Librairie Droz S.A., Gêneve, 1996. Pág. 39.

¹¹⁷ Platón, Fedón, Fedro. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1999, pág. 213.

pacto con el diablo” tiene similitudes con dos obras de Platón: el ya mencionado *Fedro* y *La República*. El relato toma en cuenta la naturaleza del alma y las características que asume de acuerdo a cada hombre que la cobija y, por otro lado, el espacio donde se desarrolla la acción adquiere las características de la caverna platónica, lo cual será analizado más adelante.

Sócrates trata de demostrar la inmortalidad y la naturaleza del alma a Fedro, es decir, cómo es y hacia lo que tiende, de modo que lo hace recurriendo a un símil. Este consiste en la imagen de un auriga que conduce un coche alado tirado por dos caballos, uno noble y obediente, y el otro de mala casta e indómito. El símil empleado por Platón es maravilloso y este puede ser identificado en el relato de Arreola asociado con su protagonista. Sin duda que hay un mal corcel en este cuento el cual se asimila a Daniel Brown, el personaje de la película. Él se ha dejado llevar por las pasiones, ha sido irracional consigo mismo y ha conducido su alma hacia un mal destino producto de su ambición. Por otro lado, el protagonista del cuento representa lo contrario, es el buen corcel; aunque en un principio no lo parezca, pero con su huida se sabe, inesperadamente, que quiere conservar su alma intacta, tomando parte de esta imagen de Platón.

El alma de cada uno está en una constante lucha entre lo que es bueno de lo que no. Es por medio de la contemplación del Bien, que en este cuento es identificado con el descubrimiento de la verdad, lo que permite que el alma vaya por un buen camino, y que por lo demás es lo que el auriga intenta hacer. De ahí que es necesario salir a contemplar la luz del Bien, para así discriminar, en la oscuridad, lo que es correcto y real.

Sin duda que el cine funciona como la caverna platónica, en la cual existe una pugna en la conciencia del protagonista por despejarla de las penumbras, y en donde éste debe identificar la naturaleza de su interlocutor por medio de la contemplación y la identificación de lo que es malo e injusto para sí mismo. Esto permite remitirse directamente a *La República* de Platón.

6.3.3.1. En busca de la virtud

El protagonista del cuento, además de tener que distinguir entre lo correcto y lo incorrecto (o lo justo e injusto), debe tratar de no dejarse convencer por las palabras del Diablo, lo que significa luchar contra su oratoria, además de consigo mismo; ya que esto, según Sócrates, no es más que un medio de seducir las almas por medio de la palabra. La retórica manejada por el Diablo oculta la verdad, lo que quiere decir la revelación de lo que es justo para el protagonista, ya que desde el comienzo del diálogo entre ambos personajes, el Diablo intenta su seducción amparado en la oscuridad del cine; pero lo que desconoce es la naturaleza del alma del protagonista, es decir, de que está hecha en función de su pasado más inmediato (principalmente su vida familiar), y por eso se le escapa. El Diablo intenta ocultar lo que el otro saca a la luz, y uno de los requisitos de la retórica, más que la verdad es la persuasión. Según Sócrates:

“Dicen en verdad esos hombres que no hace falta para nada ensalzar estas cuestiones, ni subir tan arriba dando tan largo rodeo; porque es un hecho que quien se propone ser un orador cumplido no necesita en absoluto, según dijimos también al principio de esta discusión, el ocuparse de la verdad en relación con las cosas justas y buenas, ni en relación con los hombres que poseen estas cualidades por naturaleza o educación. Pues en los tribunales a nadie le interesa lo más mínimo la verdad sobre estas cuestiones, y sí, en cambio, lo que induce a persuasión. Y esto es lo verosímil, y a ello debe prestar atención quien vaya a hablar con arte. Pues ni aún se debe decir en ocasiones los hechos, en caso de que no hayan ocurrido de un modo natural, sino las probabilidades, y eso tanto en la acusación como en la defensa. Así que, cuando se habla, se ha de perseguir por todos conceptos lo verosímil, mandando mil veces a paseo la verdad, ya que es eso lo que, al mostrarse a través de todo el discurso, procura el arte en su totalidad”.¹¹⁸

Justamente es en relación con la manifestación de lo sobrenatural que el protagonista se conecta con lo verosímil sin escapar de la realidad, y develando él mismo la verdad que estaba oculta en su conciencia. Es así como Sócrates señala que: “Esa noción de lo verosímil se produce en la mente del vulgo precisamente por la semejanza con la verdad. Y las semejanzas, acabamos de exponer, es siempre el conocedor de la verdad el que mejor las sabe encontrar”.¹¹⁹

El Diablo también desconoce que el hombre es capaz de razonar, de distinguir entre las cosas. De ahí que fue importante señalar que lo verosímil, que viene acompañado del fenómeno fantástico, se asemeja a la realidad; además de que se produjo un proceso de develación de la verdad gracias al raciocinio y, también, al fenómeno mismo. Por eso lo sobrenatural no despierta asombro, sino que es trastocado por lo verdadero, proceso que fue llevado a cabo sólo por el protagonista y su entendimiento, el cual es, según Sócrates: “esa realidad que ‘es’ de una manera real, y constituye el objeto del verdadero conocimiento”,¹²⁰ lo que se puede traducir en un existencialismo a ultranza. La aparición del Diablo, y todo lo que acontece posteriormente, implica un proceso que requiere de la verosimilitud para llegar a un fin, aspecto que también se encuentra asociado a lo fantástico del hecho mismo.

De alguna forma u otra se ha demostrado que muchas de las ideas que desarrolla Platón en su obra son reconocibles en este cuento de Arreola. Así, en cuanto al tema de la salvación del alma, lo que es justo o injusto para ella, y la verificación del proceso que

¹¹⁸ *Op. cit.*, pág. 262.

¹¹⁹ *Op. cit.*, pág. 264.

¹²⁰ *Op. cit.*, pág. 259.

se lleva a cabo para elegir una de las dos alternativas (que también se ha hecho llamar virtud), es reconocible en *La República* del filósofo griego. Grosso modo, el tema principal de esta obra es la justicia para consigo mismo. Su mejor desarrollo se encuentra en el individuo, acorde a una correcta educación, lo cual permitiría la conformación de un Estado ideal a cuya cabeza, como el mejor gobernante, está el filósofo. En boca de Sócrates se señala que la virtud propia del alma es la justicia, y teniendo esto se vivirá bien. Pero, al que fue injusto con su alma le sucederá lo contrario y, por lo tanto, será débil, descartándose como gobernante ideal, en este caso de sí mismo. El alma injusta será aquella que se sometió a los placeres sensuales e inferiores, de modo que se puede identificar en Daniel Brown esta cualidad, debido a su ambición y a su falta de educación producto de su rusticidad como campesino, siendo, de ese modo, mal calificada y tasada:

“- El alma de Daniel Brown, créame usted, no valía gran cosa en el momento en que la cedió.

- Entonces el diablo...

- Va a salir muy perjudicado en el negocio, porque Daniel se manifiesta muy deseoso de dinero, mírelo usted.

Efectivamente, Brown gastaba el dinero a puñados. Su alma de campesino se desquiciaba. Con ojos de reproche, mi vecino añadió:

- Ya llegarás al séptimo año, ya”.(62)

Esta injusticia se manifestará posteriormente en que el nuevo estilo de vida que lleva Daniel Brown pesará sobre su alma ya que no es el acorde con él:

“(...) En la pantalla, Daniel Brown se hallaba sombrío. La opulencia no bastaba para hacerle olvidar su vida sencilla de campesino. Su casa era grande y lujosa, pero extrañamente triste. A su mujer le sentaban mal las galas y las alhajas. ¡Parecía tan cambiada!”. (64)

Sócrates lo vislumbra perfectamente: “No es el cuerpo el que determina las cualidades y caracteres del alma; por el contrario, el alma, cuando es buena, imprime al cuerpo por su propia virtud toda la perfección de la que es capaz”.¹²¹ Esto no ocurre, precisamente, con Daniel Brown. Por ende se traducirá, más tarde, en tristeza, remordimientos y el consiguiente arrepentimiento para este personaje:

¹²¹

Platón, *La República*. Editorial Eudeba, Buenos Aires, 1970, pág. 31.

“(…)Daniel Brown confesaba llorando a su mujer el pacto que había hecho con el diablo”. (65)

Por el contrario, el protagonista del relato se inclinó por las virtudes básicas que constituyen la concordancia de un individuo respecto a su alma, y que son las señaladas por Platón: la sabiduría, la fortaleza, la templanza y la justicia. La primera consiste principalmente en el buen entendimiento; la fortaleza en no ceder ante el enemigo, por intensa que sea la presión. La templanza equivale al orden o la armonía propia del alma, lo que se traduce en el autodomínio o autocontrol. La justicia requiere de todos estos elementos, porque, a la vez, representa a todos ellos. El buen cumplimiento de la fortaleza, la templanza y la sabiduría, implicará lo correcto para el alma, es decir, lo que es justo para ella dentro del contexto posmoderno.

La idea del Bien es concebida por Platón como algo que está más allá de la existencia terrena, siendo supraesencial. Sin embargo, para el protagonista, el descubrimiento de la verdad es lo que representa la idea del Bien, aunque él no lo sepa, ya que le permitió percibir lo que es correcto para su alma, además de la salvación de la misma proyectada en un futuro supraesencial, posterior a la vida terrena. Esto último, por lo demás, es un rasgo propio de la Modernidad.

La revelación de la verdad debida al hecho fantástico no hizo más que consolidar la percepción de la realidad en el protagonista, manteniéndolo justamente en lo real. El saberse pleno, completo en cuerpo y alma, le permiten a él y a su mujer vivir tranquilos, y que todo lo sucedido haya sido solo un “sueño”, aunque para ambos personajes no sea así, ya que el fenómeno sobrenatural, el hecho fantástico, se aproxima a la realidad e incursiona en ella:

“Yo me hallaba turbado. Me llevé las manos a los ojos. Paulina se quedó mirándome, y luego, sin poderse contener, comenzó a reír, a reír alegremente de mí, que deslumbrado y confuso me había quedado sin saber qué decir. En medio de su risa, exclamó con festivo reproche:

- ¿Es posible que te hayas dormido?

Estas palabras me tranquilizaron. Me señalaron un rumbo. Como avergonzado, contesté:

- Es verdad, me he dormido.

Y luego, en son de disculpa añadí:

- Tuve un sueño y voy a contártelo.

Cuando acabé mi relato, Paulina me dijo que era la mejor película que yo

podía haberle contado. Parecía contenta y se rió mucho.

Sin embargo, cuando yo me acostaba, pude ver cómo ella, sigilosamente, trazaba con un poco de ceniza la señal de la cruz sobre el umbral de nuestra casa”. (71)

“El alma, termina el diálogo, es lo bastante fuerte para tolerar todos los bienes y todos los males; sin embargo, guiada por la inteligencia, debe seguir el camino del bien y practicar la justicia, para que cada uno sea el mejor amigo de sí mismo y de los dioses, haciéndose acreedor a una verdadera inmortalidad. Con estas palabras de buen augurio finaliza el diálogo”.¹²² En el fondo, la plenitud en cada uno significa vivir con la conciencia tranquila, entregándose por completo a la solución de los problemas sin la necesidad de desviarse por el mal camino, ni vender hasta el alma para salir de las dificultades, según la perspectiva del cuento de Arreola. Por otro lado, desde el punto de vista platónico, aquello también implica saber distinguir bien entre las cosas, gracias a la luz, para así lograr el conocimiento necesario que permita alcanzar el camino del Bien Supremo y de la verdad del mundo de las Ideas. Viviendo en plenitud consigo mismo y su conciencia o raciocinio, se puede alcanzar la inmortalidad, en la medida que se haga lo justo para cada uno y su alma en estos tiempos tan complejos como los actuales.

Como se puede apreciar, se ha trazado un largo y difícil camino para lograr la homogeneización de dos mundos totalmente distintos, el real y el fantástico. Sin embargo, este andar ha permitido explicar el modo cómo un personaje pudo descubrir una verdad que le permitió salvar su alma y, a la vez, descubrirse a sí mismo y al mundo que le rodeaba, lo que implicó la manera como este ente, ateniéndose al “aspecto” de las cosas, se haya mostrado en su ser. La diferencia radicó en que si el ente se hubiese dejado llevar por las apariencias, sin realizar un trabajo de inteligencia (*intelligere*: distinguir), difícilmente hubiera podido llegar a buen puerto, esto es, alcanzar la Idea del Bien Supremo, la idea de todas las ideas; ya que, en el fondo, nuestro mundo está conformado de ellas y no sólo de materia; indudablemente también son parte natural de las cosas, forman su “aspecto”, con la diferencia de que el hombre cree ver en ellas lo real.

De ahí que fue necesario descubrir la verdad, despejar la sombra que estaba ante los ojos y fijarlos en el objeto en sí, no la cosa material; es decir, descorrer el velo, y aquello que en un momento formaba parte de las apariencias, a la luz de las ideas quedó descubierto, mostrándose el ente que cada uno es, en su propia esencia. Este acto de develar lo que estaba cubierto es la Verdad misma.

Salir del cine, o de la caverna, significó percibir la idea de lo que estaba en otro estado, distinto al que se distingue a la luz del día, conocer lo que se estaba por conocer, es decir, acudir a la presencia de lo que un ser es, justamente, en su propia esencia.

¹²²

Op. cit., pág. 49. Estudio preliminar de Luis Farré.

Por todo aquello, se ha podido salvar el alma de un ser en un campo que se creía tan confuso o ambiguo como la realidad tanto moderna como posmoderna, en donde un hecho sobrenatural permitió, más que apartar a este ente de lo verdadero, afianzarlo en lo real y permitirle encontrar la Verdad oculta; reiterándose aquello de que lo malo hay que conocerlo a la luz de la inteligencia.

CONCLUSIÓN

Sin lugar a dudas que sumergirse en el universo creativo de *Varia Invención* pudo haber significado experimentar muy poco la amplia gama de posibilidades que conlleva la rica imaginación de Juan José Arreola, la que va desde la simple anécdota hasta el desplome de grandes teorías, tradiciones e importantes relatos que pertenecen a la cultura humana como la Biblia. Pero esto no es lo único fundamental, puesto que su escritura refleja la gran preocupación que tiene por todo lo que atañe al hombre, su conciencia o razonamiento y su modo de proceder para consigo mismo y su entorno. Es una preocupación que abarca un contexto histórico tan complejo como el siglo XX, lleno de conflictos armados, crisis económicas producto de las guerras y las recesiones y con el surgimiento y caída de poderosas ideologías políticas y económicas, en que lo único que se busca es la asunción del poder global. La sociedad resintió todos estos cambios, si bien es cierto no fueron novedosos, tuvieron un alcance particular, ya que surgieron en la que se suponía era la última etapa en la evolución del hombre como ser social, de ahí en adelante no se sabía qué era lo que iba a suceder. Por esto fue importante destacar la pugna entre dos momentos importantes en el acontecer histórico de la humanidad, puesto que la Modernidad significaba el progreso imparable de la cultura, con todos sus avances científicos y técnicos en pro de la raza humana y en la esperanza de un futuro mejor, cambios que a la vez condujeron su progresivo hundimiento. Por esto mismo surgió su contraparte, la Posmodernidad, la que implicó poner la voz de alerta respecto al empobrecimiento de la capacidad del hombre de razonar y de relacionarse con los demás producto de este mismo avance de la técnica. Fue especialmente en la segunda mitad del siglo XX que la Posmodernidad se convirtió en la crítica asidua de la Modernidad ya que ésta fue siempre condicionada como un paciente en crisis constantes.

Por esta misma razón es que se puede confirmar el hecho de que Arreola, por medio de sus relatos, se haya adelantado al surgimiento de la Posmodernidad, ya que por medio de este proceso pudo dar cuenta de la muerte del sujeto como un ser incapaz de razonar con claridad por el hecho de estar sumido en el pesimismo, lo que acarrea la crisis de su conciencia como ser social -destacando con ello su individualismo-, y como sujeto de la Historia al llegar a su fin en un eterno presente carente de futuro, apelando al pasado como la única posibilidad de dar explicación del contexto moderno en que vive.

Muchos teóricos, filósofos, sociólogos, entre otros, destacaron el hecho de que la Modernidad implicó un proyecto incompleto y fallido, adhiriendo a la opinión de Habermas. Su contraparte, la Posmodernidad, llegó a establecer su condición en el saber, en el progreso científico que venía desde antes, para responder a todo lo que estaba sucediendo hasta ese momento y destacar el papel que estaban ejerciendo las instituciones en la administración del conocimiento, las que se vieron apoyadas por el surgimiento de un capitalismo tardío. Esta dialéctica entre ambas partes, que más bien

parece una pugna, no contempló mayormente el hecho de que no había más tiempo del que disponer, puesto que el futuro se veía incierto y lejano, lo que confirma el hecho de que se estaba frente al fin de la historia y del sujeto humano.

Por esto mismo es loable que Arreola, a pesar de que *Varia Invención* vio la luz en 1949, entendió lo que sería la Posmodernidad en la sociedad, a pesar de que esta etapa, como crítica, comenzó a surgir en los años sesenta; sin embargo la pudo vislumbrar de acuerdo a todas las condiciones históricas que se estaban dando en ese momento, lo que se percibe en la amplia gama temática de sus cuentos que apuntan hacia la decadencia del hombre y de su historia. Este sujeto de la representación en crisis, tal como el contexto en el que se encuentra inmerso, ahora ve representados sus conflictos existenciales reflejados en una conciencia carente de raciocinio, la que entra en pugna con lo religioso, específicamente Dios, traducido en un comportamiento correctamente ético para así dar explicación a la lucha que se genera en su mente, o en su alma, de modo de poder elegir entre el bien y mal, o en muchos casos entre lo que es justo o injusto para sí mismo, fenómeno que se ve inmerso en un fuerte individualismo y enajenación social producto del capitalismo. Es así como Arreola lo manifestó en sus relatos por medio de la ironía la que, sin embargo, no es tan fuertemente marcada como la parodización del relato bíblico, o mejor aún, de lo que compete a las sagradas escrituras, o a lo netamente religioso en su amplitud, puesto que no sólo atañe a los orígenes del hombre en el Génesis, sino que también apela a los orígenes en la conciencia de sus personajes como seres que representan a cualquiera de los que puedan sentirse identificados con ellos, no en vano la carencia de nombres en su gran mayoría. De ahí que lo netamente religioso sea relevante, puesto que también se refiere al bien y al mal en su grado ético. Lo fantástico, en este sentido adquirió gran importancia, ya que permitió la expresión de Dios que escapa a la mera cotidianidad y a su carácter sacro.

Lo religioso, entonces, que se traduce en el bien y el mal, es un mero trasfondo para los demás relatos, en lo que se deja entrever con mayor fuerza los demás conflictos, como son los casos de los fraudes económicos a mayor o menor escala y la venta del alma, registrándose la influencia del capitalismo de la Posmodernidad. Los sujetos de la representación en Arreola fueron expresados como personajes que en su mayoría contaban su propia historia de diversas maneras, ya sea por medio de cartas, diarios de vida o la simple narración de sus hechos a través del relato tradicional. Pero estos individuos reflejan la crisis social en la que se encuentran inmersos, ya que son la única voz que se da a conocer en estos relatos, lo que es una evidencia más de lo que quiso manifestar Arreola para dar cuenta de lo que estaba acaeciendo en su entorno. Por esto mismo que para él también hubo una preocupación por lo estético y por señalar qué es lo que estaba sucediendo con la belleza en la obra de arte en esos momentos. En este mismo sentido se percibe la fuerte influencia de Baudelaire en su escritura.

De este modo, Arreola muestra por medio de un trasfondo religioso, aurático o ético, su primera concepción de lo que es el relato fantástico, el cual se apega a un sentido realista más que a lo que extraordinario del hecho, dejando entrever que es en la cotidianidad donde se encuentran los fenómenos que la mayoría de la gente en este contexto moderno

/ posmoderno no ve, es decir, una nueva percepción de lo bello que se traduce en su opuesto, la realidad misma con todo lo malo que en ella se puede percibir, como las habladurías, que no son más que falsos juegos de lenguaje; y la pérdida de la credibilidad en todo ámbito, la que se resume en la pérdida de la religiosidad o eticidad y, por ende, en la capacidad de diferenciar entre el bien y el mal, lo justo y lo injusto para sí mismo en y por lo real. Ojalá que esto no signifique un retorno a las cavernas, al origen o al pasado del cual no se pueda tener memoria para un supuesto futuro que se debería avecinar.

BIBLIOGRAFÍA

Del autor:

Arreola, Juan José. Varia Invención. México: Tezontle, 1949. 171 pp.
----- Confabulario. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1961. 300 pp.

Sobre el autor:

Barrenechea, Ana María. “Elaboración de la circunstancia mexicana en tres cuentos de Arreola”. En: Textos hispanoamericanos. Caracas: Monte Ávila, 1978.
Ostria, Mauricio. “Función de la intertextualidad en la obra de Juan José Arreola”. Boletín de filología, tomo XXXVII, 1998-1999.

Crítica:

Anderson, Perry. Los orígenes de la posmodernidad. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000. 194 pp.
Casullo, Nicolás (comp.). El debate Modernidad / Posmodernidad. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, 1993. 400 pp.
Foster, Hal “et al”. La Postmodernidad. México: Editorial Kairós, S. A., 1985. 238 pp.
Jauss, Hans Robert. Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética. Madrid: Visor Distribuciones, S. A., 1995. 251 pp.
Lyotard, Jean Francois. La condición posmoderna. Informe sobre el saber. Madrid: Ed. Cátedra, 2000. 119 pp.
Picó, Josep (comp.). Modernidad y Postmodernidad. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1988. 385 pp.
Vattimo, Gianni “et al”. En torno a la posmodernidad. Barcelona: Editorial Anthropos, 1990. 169 pp.

Crítica literaria:

De Mora, Carmen. En breve: Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1995. 254 pp.
Friedrich, Hugo. La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1974. 398 pp.
Menton, Seymour. El cuento hispanoamericano. México: F. C. E., 1964.
Mora, Gabriela. En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica. Buenos Aires: Editorial Danilo Albergo Vergara, 1993. 231 pp.
Pupo-Walker, Enrique (comp.). El cuento hispanoamericano ante la crítica. Madrid:

Editorial Castalia, 1973. 383 pp.

Teoría literaria:

Anderson Imbert, Enrique. Teoría y técnica del cuento. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 1992. 283 pp.

Bal, Mieke. Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología). Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1985. 164 pp.

Belevan, Harry. Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica. Barcelona: Editorial Anagrama, 1976. 125 pp.

Booth, Wayne. Retórica de la ironía. Madrid: Editorial Taurus, 1980. 361 pp.

Bravo, Víctor Antonio. La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción. México D. F.: Universidad Autónoma de México, 1988. 291 pp.

Caillois, Roger. Imágenes, imágenes... Ensayos sobre la función y los poderes de la imaginación. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970. 119 pp.

Cruz Rodríguez, Manuel. Narratividad: La nueva síntesis. Barcelona: Ediciones Península, 1986.

Dehennin, Elsa. Del realismo español al fantástico hispanoamericano. Estudios de narratología. Génova: Librairie Droz, S. A., 1996.

Domenella, Ana Rosa. "Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de ironía literaria". En: De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos). México, D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa, 1992.

Erdal Jordan, Mery. La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje. Madrid: Iberoamericana, 1998. 155 pp.

Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". En: De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos). México, D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa, 1992.

Jofré, Manuel. Teoría literaria y semiótica. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990. 189 pp.

König, Irmtrud. La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1984. 327 pp.

Pacheco, Carlos y Barrera Linares, Luis (comp.). Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993. 528 pp.

Pouillon, Jean. Tiempo y novela. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1970. 215 pp.

Ricoeur, Paul. Historia y narratividad. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1999, 230 pp.

Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, S. A., 1982, 212 pp.

Vax, Louis. Arte y literatura fantásticas. Buenos Aires: Eudeba, 1965. 127 pp.

Las obras maestras de la literatura fantástica. Madrid: Taurus Ediciones, S. A., 1980.

Complementaria:

Adorno, Theodor. Minima Moralia. Madrid: Taurus Ediciones, S. A., 1987. 255 pp.

- Baudelaire, Charles. Salones y otros escritos sobre arte. Madrid: Visor Distribuciones, S. A., 1999. 424 pp.
- Benjamín, Walter. Iluminaciones I. Madrid: Taurus Ediciones, S. A., 1971. 221 pp.
- . Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II. Madrid: Taurus Ediciones, S. A., 1980. 190 pp.
- . Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia. Buenos Aires: Taurus Ediciones, 1989. 205 pp.
- . La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia. Santiago de Chile: Universidad Arcis, Ediciones LOM, 199-. 183 pp.
- Heidegger, Martín. El concepto de tiempo. Madrid: Editorial Trotta, S. A., 1999. 69 pp.
- . Doctrina de la verdad según Platón y Carta sobre el humanismo. Universidad de Chile, Centro de estudios humanísticos y filosóficos del Instituto de Investigaciones Histórico-Culturales. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S. A. [s.a.]. 234 pp.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. Dialéctica del Iluminismo. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1987. 302 pp.
- Koselleck, Reinhart. Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993. 368 pp.
- Lévinas, Emmanuel. El tiempo y el otro. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1993. 95 pp.
- Platón. La República. Trad. de Antonio Camarero. Estudio preliminar y notas de Luis Farré. Buenos Aires: Eudeba, 1970.
- . Fedón, Fedro. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1999. 265 pp.

Internet:

- Ciberayllu Felipe Vásquez, Juan José Arreola: el poeta en prosa. [en línea] <http://www.andes.missouri.edu/andes/especiales/FV_Arreola> [consulta: 10 de julio de 2005].
- Teresa Casique, Adiós a Juan José Arreola. Con la esperanza de una larga despedida. [sin línea] <<http://www.TalCualDigital.com>> Miércoles 5 de diciembre de 2001 [sin fecha de consulta].