

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

La hora de todos de Juan José Arreola

Informe final de seminario de grado para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura
Hispánica con Mención en Literatura

Alumna:

Carolina Lorca Arrau

Profesor Patrocinante: Cristián Cisternas Ampuero

-Santiago, Enero 2008

| | |
|--|-----------|
| .. | 1 |
| I. INTRODUCCIÓN . . | 3 |
| 1. Objetivos Específicos . . | 4 |
| 2. Objetivos Secundarios: . | 5 |
| 3. Hipótesis: . . | 5 |
| 4. Metodología: . | 5 |
| 4.1. Obra dramática como obra literaria . | 6 |
| 4.2. Modelos actanciales . . | 7 |
| 4.3 Dialogismo – Intertextualidad . . | 8 |
| 4.4. Existencialismo de Sartre . | 9 |
| 5. Contextualización política, social y cultural de Juan José Arreola . . | 11 |
| 6. Estado de la Cuestión: . | 12 |
| II. DESARROLLO . | 15 |
| 1. Paratextos o umbrales del texto literario ²⁴ . | 15 |
| 1.1: Título y subtítulo . . | 15 |
| 1.2: <u>Epígrafe</u> : “El joven ese ya se ha instalado allí. Su nombre es Harras” . . | 18 |
| 2. Puesta en abismo o Metateatro: la vida como espectáculo . | 20 |
| 3. Modelos actanciales: Harras y Harrison . . | 22 |
| 4. El absurdo de la existencia: Episodio de la subasta . . | 27 |
| 5. Sartre y Arreola: Lo trágico y lo cómico del existencialismo . . | 30 |
| III. CONCLUSIONES . | 33 |
| BIBLIOGRAFÍA . | 35 |
| Textos del autor . | 35 |
| Textos sobre el autor . | 35 |
| Textos sobre teatro . . | 36 |

²⁴ “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores”. Genette, Gerard: *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001. p. 7.

| | |
|--------------------------------|-----------|
| Textos sobre existencialismo . | 36 |
| Textos de consulta general . . | 37 |
| ANEXO I . . | 39 |

A Pedro, por su ayuda y apoyo incondiciona A Eduardo Thomas, por revelarme lo prodigioso del mundo dramático A mi familia, porque sin ellos la literatura no hubiese sido alcanzable

I. INTRODUCCIÓN

Como producto del trabajo realizado durante el año en el Seminario “Temas actuales de la literatura hispanoamericana contemporánea”, en el que se trataron múltiples contenidos que dan cuenta de la producción literaria del continente en nuestros días, surgió una inquietud en relación a la escasa crítica que se ocupa de los textos dramáticos, en especial cuando la narrativa es en la actualidad el género por excelencia.

De los diversos autores que fueron propuestos me causó especial curiosidad Juan José Arreola, escritor mexicano conocido principalmente por las innovaciones que introdujo en el ámbito de la cuentística latinoamericana del siglo XX, en cuanto su obra está marcada por una profunda riqueza intertextual y una nueva visión existencialista del hombre. Dentro de su amplia producción textual se destaca *La hora de todos: juguete cómico en un acto*, en la medida en que es su única obra dramática. Y como sucede con gran parte de la dramaturgia latinoamericana, ha recibido una nula atención por parte de la crítica, la cual se ha abocado de manera casi exclusiva al estudio de sus microrrelatos. *La hora de todos* requiere un análisis crítico, en cuanto permite acceder a una de las líneas matrices del proyecto escritural arreoleano, que corresponde a la visión escéptica de la existencia humana.

Ahora bien, ¿cómo se justifica este descuido?

La dramaturgia ha sido excluida, en parte, de los programas de estudio de la literatura, ya sea por la complejidad que ésta presenta, en tanto es portadora de al menos dos lenguajes, o por la negativa de aquellos que conciben a la obra dramática como esencialmente representativa, teatral.

La mínima detención de la crítica en las obras dramáticas, en general, y en *La hora de todos*, en particular, es lo que motiva inicialmente mi investigación, en tanto creo urgente el desarrollo de trabajos que se dediquen a este tema.

A partir de la situación actual de los estudios literarios latinoamericanos, he planteado como eje central de mi tesis ser un aporte a la investigación de las obras dramáticas. Y en el caso particular de Arreola, sin obviar lo que es transversal en su obra, he puesto especial atención en las relaciones dialógicas que establece con diversos textos, que hablan en conjunto de una visión de mundo marcada por el sentir existencialista, que en *La hora de todos* es posible percibirlo desde su mismo título, en la medida en que hace una remisión directa a su ascendente en Francisco de Quevedo. Desde Quevedo, entonces, pasando por Kafka y deteniéndose en Sartre, Arreola proporciona una nueva apreciación del existencialismo, que pasa por la reformulación necesaria de ciertos aspectos. Plantea una perspectiva que diverge de Sartre, en tanto su filosofía está determinada por lo trágico, mientras el mexicano tiene como eje central dentro de su creación la comicidad. Y aunque pudiera pensarse que una obra de 1956 no se destaca justamente por su actualidad, *La hora de todos*, muestra una realidad muy nuestra, deshumanizada, y que tiene como único motor la lucha por el poder desde la individualidad. Mucho se ha dicho que el existencialismo murió junto con el mayo del '68, pero, desde mi lectura, no podría haber una forma de resistencia hacia el capitalismo y la sociedad del siglo XXI, más certera que esta filosofía.

El estudio que sigue, estará estructurado, entonces, desde la teoría del drama y seguirá el modelo actancial como articulador de la acción dramática. Pero no se pretende únicamente hacer un análisis correcto de una obra dramática, sino también incentivar, modestamente, la lectura y la crítica del teatro contemporáneo que abre espacio a un género que ofrece riquísimas posibilidades interpretativas.

1. Objetivos Específicos

En primer término, la finalidad del análisis que realizaré a la obra dramática de Juan José Arreola, *La hora de todos*, es demostrar el influjo existente en ésta de la filosofía existencialista de Jean Paul Sartre. De este modo, se abordará el ascendiente intertextual presente, en general, en la producción escritural de Juan José Arreola, pero centrando el análisis en la interpretación de los elementos existencialistas presentes en el texto. A partir de esta premisa, se dará cuenta del sentir sartreano en la obra de un autor esencialmente mexicano e hispanoamericano, lo que evidencia una conexión dialógica entre éste y las producciones literarias en general.

Se pondrá especial atención a la apropiación y reformulación que lleva a cabo Arreola de los principios del existencialismo, en cuanto no se pretende únicamente identificar los elementos que unen al autor con Sartre, sino, más bien, dar cuenta de aquello que cambia y propone desde la posición existencial del autor como sujeto hispanoamericano. Arreola lleva a cabo un diálogo con el existencialismo, lo que implica una respuesta y una visión de mundo propia.

2. Objetivos Secundarios:

Tal como se especificó anteriormente, se abordará la presencia de Arreola en el mundo de las letras hispanoamericanas y su influencia en las creaciones posteriores. Además, se intentará dar cuenta del contexto social, político y cultural en el que Arreola desarrolla su arte, específicamente en el México de los años 50-60, con la finalidad de esclarecer las razones que impulsan al autor a escribir desde esos antecedentes.

Se realizará, también, una revisión a los postulados generales en la cuentística del autor, género que desarrolla vigorosamente, y que llevan a formarse una idea en cuanto a las premisas que guían la producción y la estética de Arreola, lo que finalmente tiene una influencia directa en *La hora de todos*.

Otro objetivo será el caracterizar el existencialismo sartreano, con el fin de acercarse en profundidad a lo que fue ésta como corriente artística, filosófica y política, y, a la vez, comprobar, el acercamiento de Arreola con Sartre y no con otros autores.

3. Hipótesis:

Juan José Arreola, en su obra *La hora de todos: juguete cómico en un acto*, realiza una re-escritura de los principios de la filosofía existencialista, lo que revela una apropiación y una reformulación de éstos, en pos de evidenciar una conciencia que diverge a la vez que se identifica con tales premisas. A esta divergencia de Arreola con el existencialismo humanista de Sartre, se le denominará existencialismo escéptico, ya decididamente pesimista.

De esta manera, la obra dramática en cuestión presenta una visión particular del existencialismo propia de la escritura de un hispanoamericano, formulándose como un texto polifónico que dialoga con su tiempo, pero que no carece de una consistencia propia. Es así como es posible identificar en él rasgos del sentir existencialista y, además, cierta tendencia novedosa que dice relación con lo cómico, a diferencia de Sartre que presenta una percepción trágica de la existencia. En Arreola –específicamente en *La hora de todos*– ya no existen héroes que llegan a comprender el sentido de la existencia con la experiencia de su fracaso, sino que sus figuras son las de seres en decadencia que jamás han comprendido y que deben verse y encontrarse con sus acciones cuando ya no hay nada más que hacer y la muerte acecha sin cansancio.

4. Metodología:

4.1. Obra dramática como obra literaria

En primer lugar, se utilizarán los trabajos de Elder Olson, Juan Villegas y Luis Vaisman en relación la obra dramática en cuanto tal, para lograr un acercamiento más efectivo con el género literario, dramático específicamente, al cual pertenece la obra a analizar. Dentro de este mismo ámbito, y en relación al análisis propio de la obra dramática, se recurrirá a los modelos actanciales propuestos por Anne Ubersfeld, con la finalidad de acceder a una caracterización profunda de los personajes, sus motivaciones, funciones y principios ontológicos que determinan, sin duda, la condición existencialista de la obra.

El análisis o estudio de una obra dramática estará siempre cruzado transversalmente por una paradoja existencial en relación a ella. Se sabe que la obra dramática contiene explícitamente fines representativos, por lo que, necesariamente, al analizarla bajo los preceptos literarios o simplemente leerla se produce una disyuntiva fundamental que nace de la virtualidad teatral que ésta posee. Es por esto que se hace imperioso identificar qué es aquello que une y que distancia a la obra dramática con la obra literaria en general, tomando en cuenta sus particularidades, de forma que sea posible analizarla literariamente.

“La dramática corresponde a una de las tres formas genéricas tradicionales, en las cuales el lenguaje cumple una función diferente para realizar virtudes específicas distintas. El lenguaje es predominantemente apelativo y la virtud específica que le corresponde es lo dramático.”¹ Esta nueva función que cumple el lenguaje en lo dramático se da desde el momento mismo en que se abandona la actitud contemplativa, pasiva de lo épico, y se da paso a la provocación desde lo que se dice en pos de un efecto, ya que el sujeto se involucra, se conmueve activamente y reacciona ante la apelación. De esta forma, se hace evidente la presencia de un lenguaje específicamente dramático que se distancia del perceptible en lo narrativo y lo lírico.

Pero a su vez, el drama contiene en sí mismo dos formas de lenguaje, por lo que el texto, sin excepción tendrá una presencia heterogénea. Las didascalias o lenguaje acotacional no corresponden a la extensión del mundo dramático mismo –es decir, el diálogo de los personajes-, por lo que trasciende la literaturidad y se constituye como un segundo tipo de enunciado que corresponde a indicaciones no verbales (como acciones concretas o reacciones ante algo), teniendo por finalidad la representación, la virtualidad.

La discusión en relación al tema está aún abierta. ¿Realmente se puede leer el teatro como una obra literaria?, ¿se puede obviar su potencial –y esencial- destino escénico? Para Ubersfeld, el teatro implica una incongruencia esencial irresoluble, ya que se está ante un “abismo entre el texto, de lectura poética siempre nueva, y la representación, de lectura inmediata”².

Vaisman³ confirma la convivencia de dos tipos de lenguaje en las obras dramáticas,

¹ Villegas, p. 22.

² Ubersfeld, Anne: *Semiótica Teatral*, Madrid, Ed. Cátedra, 1998. P.11.

pero afirma que la función del discurso acotacional es la de una transposición lingüística para las acciones no verbales que no pueden manifestarse en el texto sin ese lenguaje. Es decir, existe por la limitación del texto literario, que no puede *mostrar* como sí lo hace la representación escénica, primer fin indiscutible de las obras dramáticas.

Villegas, por otro lado, afirma que el acotador funciona como una especie de narrador básico, al que denomina hablante dramático básico, “quien determina la virtualidad teatral del drama”⁴, por lo que el texto sería primero que nada literario y luego teatral, ya que es desde el lenguaje escrito desde donde, luego, puede –o no- llevarse a escena.

Una cuarta posición es la de Olson, quien asevera que “el drama no es algo, sino un cierto como”⁵ refiriéndose al método de imitación que un autor elige como más efectivo para lo que quiere comunicar. La obra se basa en la representación por medio de acciones personificadas –actuación-.

La obra dramática debe abordarse, entonces, desde una perspectiva que tome en cuenta su dualidad básica, su esencia contradictoria, en la que, ateniéndose a las limitaciones del texto dramático, se analice desde ambos lenguajes. En el presente trabajo se tendrá una visión abierta, en tanto se pretende un análisis literario con mirada a lo representativo, que no excluya los ingredientes dramáticos, pero que sitúe a lo literario como centro.

4.2. Modelos actanciales

En pos de una cabal interpretación de la obra dramática en estudio, se recurrirá en el análisis a los modelos actanciales propuestos por Anne Ubersfeld⁶. La utilidad de los modelos actanciales se plantean desde los estudios de semiología en la dramaturgia en un intento por visualizar las fuerzas principales que se evidencian en el drama y el papel que cumplen dichas fuerzas en la acción dramática total. La mayor ventaja que posee este modelo de análisis tiene que ver con que no ejerce una distancia entre los caracteres y la acción propiamente tal, sino que deja ver la dialéctica y el traslado progresivo del uno al otro⁷.

De esta manera, los modelos actanciales esclarecen notablemente los problemas en relación a “la situación dramática, la dinámica de las situaciones y personajes, de la aparición y resolución de los conflictos”⁸. En términos generales, entonces, los modelos

³ Vaisman, Luis: “La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación del texto”. En *Revista chilena de literatura*, #14, 1979

⁴ Villegas, Juan: *La interpretación de la obra dramática*, Santiago, Universitaria, 1971. P.24.

⁵ Olson, Elder: “El análisis del drama”. En: *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978. P. 17

⁶ Ubersfeld, Anne: *Semiótica Teatral*, Madrid, Ed. Cátedra, 1998.

⁷ Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología*. Pp. 3-5.

actanciales facilitan la interpretación, en tanto proveen de una visión otra de los personajes, funcionando como “una entidad que pertenece a un sistema global de acción, vaciando de la forma ‘amorfa’ del actante a la forma precisa del actor”⁹, respectivamente, estructura profunda narrativa y estructura superficial discursiva.

Los modelos de Ubersfeld se adaptan a lo teatral, a diferencia de Greimas, por ejemplo –precursor de los modelos- que se mantiene en el ámbito narrativo fuera de contadas excepciones. El aporte de Ubersfeld es evidente al discutir la forma pre-establecida de los modelos actanciales y abrirse a la posibilidad de movimiento constante de éstos, que genere infinitas posibilidades textuales.

El actante puede ser una abstracción, un personaje colectivo o una agrupación de personajes que puede asumir en diversas situaciones funciones actanciales múltiples. De esta manera, “un actante se identifica, pues, con un elemento (lexicalizado o no) que asume en la frase básica del relato una función sintáctica, nos encontramos con el *sujeto* y el *objeto*, el *destinatario*, el *oponente* y el *ayudante* cuyas funciones sintácticas no ofrecen ninguna duda; el *destinador* o remitente tiene una función gramatical menos visible”¹⁰, siendo este último algo similar al complemento de causa.

Los actantes se relacionan a través de ejes, flechas que indican dirección y que tienen a su vez un sentido claro. El primer eje que va desde el sujeto S al objeto O es el eje del deseo que siempre implica un verbo. De este modo, S quiere a O y hace lo necesario para lograr su cometido, lo que determina la acción dramática, por lo que queda en evidencia que la ausencia de este eje elimina la existencia de una obra como tal. Las demás flechas y actantes nacen del eje del deseo, oponiéndose Op, ayudando A o siendo los receptores, destinatarios D2 de la acción del sujeto, a excepción del destinador D1 que es lo que provoca el deseo de S.

Por último, es necesario mencionar que “en el texto dramático nos encontramos al menos con dos modelos actanciales”¹¹ lo que según la autora determina la gran diferencia con la narrativa y demuestra a la vez una dificultad para identificar cuál es realmente el sujeto, el actante principal que determina la acción dramática, hecho que queda en evidencia en *La hora de Todos*, en cuanto Harras y Harrison Ford pueden ser considerados como sujetos estructurales de la acción.

4.3 Dialogismo – Intertextualidad

A partir de los trabajos de Mijael Bajtín y Julia Kristeva se dilucidará el concepto de dialogismo e intertextualidad, lo que permitirá una aproximación acertada, en cuanto el rasgo existencial identificado en el texto.

⁸ Pavis, p. 12.

⁹ Pavis, p. 13.

¹⁰ Ubersfeld. P. 48-49.

¹¹ Ubersfeld, p. 63.

La noción de dialogismo acuñada por Bajtín, pone énfasis en considerar a los enunciados como discursos vivos que se relacionan y no como simples oraciones de textos objetuados, como se puede percibir en el concepto de intertextualidad. Dice Bajtín: “Las relaciones dialógicas no se reducen a las relaciones lógicas y temático-semánticas que en *sí mismas* carecen de momento dialógico. Deben ser investidas en la palabra, llegar a ser enunciados, llegar a ser posiciones de diferentes sujetos, expresados en palabras, para que en ella puedan surgir dichas relaciones.”¹². De esta manera, es posible deducir lo esencial al concepto de dialogismo: su tendencia a la multiplicidad de voces, a la polifonía que trasciende lo textual para integrar una comunicación, un intercambio recíproco entre sujetos de diversas épocas y culturas. Al entender una obra literaria como un diálogo desde un sujeto que posee una voz con otras voces, se efectúa, necesariamente una respuesta, una réplica hacia ella. El texto, entonces, funciona como una escritura-respuesta que incluye múltiples voces y que reformula a través del diálogo los discursos anteriores a él, y, a la vez, provoca reacciones posteriores infinitas que se producirán luego de la lectura de éste.

Julia Kristeva propone la noción de intertextualidad a partir de las relaciones dialógicas planteadas por Bajtín. La obra literaria sería, así “un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual”¹³. La visión de la autora pone especial atención a la influencia de la historia en el quehacer literario, en cuanto la escritura incluiría el contexto epocal del productor del texto que sería posible leer desde el mismo. De esta manera, el concepto de intertextualidad “designaría a la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad”¹⁴, es decir, conviven en el texto la visión individual del autor y las múltiples textualidades y significaciones anteriores a él, que determinan en parte su propia perspectiva.

La obra literaria, de esta forma, debe ser concebida como un constante intercambio dialógico con otras obras –voces- anteriores e incluso posteriores a ella, lo que abre mayores posibilidades de sentido en cada texto al salir del mismo e incluir lo extra-textual.

4.4. Existencialismo de Sartre

En cuanto al ámbito existencialista, se revisará, únicamente, la corriente que emerge de Jean Paul Sartre, en cuanto se vincula más estrechamente a la concepción de los individuos y su estado en el mundo emanada de la obra de Arreola, que corresponde a la premisa “la existencia precede a la esencia”. Se trabajará especialmente con las ideas de Sartre en relación al hombre como *proyecto*, como ente responsable y libre que *elige* su destino, que sufre la *angustia* por su situación de desamparo. En cuanto al planteamiento de este autor se estudiará *El existencialismo es un humanismo* como base de la ideología

¹² Bajtín, Mijael: *Problemas de la poética de Dostoievski*. Colombia, FCE, 1993. Pp. 255-256.

¹³ Kristeva, Julia: *Semiótica 1*. Madrid, Fundamentos, 1978. P. 188.

¹⁴ Kristeva, P. 195.

existencialista; su acercamiento a la reflexión literaria y la idea que tiene de ésta en *¿Qué es la literatura?*; además de la obra dramática del autor *Muertos sin sepultura* para inspeccionar dentro del mismo género del que hace uso Arreola el carácter existencial de ésta.

El ser humano se encuentra ante una existencia que lo deja desamparado en la vida, ya que sus actos no se rigen por ningún listado de valores decretados por un ser anterior a él, es decir el existencialismo de Sartre o existencialismo ateo se fundamenta en la no existencia de Dios, partiendo del concepto que se tiene de él como creador o *artesano* del hombre. El hombre debe construir, por tanto, su propia moral y sus propios valores a partir de su experiencia del mundo, y en relación a los otros seres humanos. Lo bueno y lo malo será establecido por cada cual siempre teniendo en cuenta que sus acciones influyen en el resto de las personas existentes, es decir, la moral será establecida por cada persona que debe velar por no dañar a los demás ni pasar a llevar las libertades de su entorno.

El existencialismo tiene como primer principio que la existencia precede a la esencia, es decir, el hombre, la naturaleza humana no se constituye antes de que el ser tome conciencia de su vida: Pienso luego existo, el hombre surge en el mundo y después se define. El individuo, por tanto, se constituye desde y por la vida misma y su trascendencia como ser no correspondería ya a la fe en una segunda vida luego de la muerte terrena, sino que sería el solo acto de vivir.

De esta manera, el hombre adquiere su definición al momento de tomar decisiones, que implican a todos los individuos del mundo; el hombre debe elegir y al elegir elimina todas las otras posibilidades, lo que implica lo que Sartre llama *responsabilidad*. Este concepto se relaciona con el hecho de que al tomar decisiones, el sujeto sufre *angustia*, sentimiento que evidencia su compromiso para con los otros, ya que no elige únicamente para sí, sino también para la humanidad completa.

Por otro lado, al no tener el hombre un Dios que designa y enriela su vida, ya sea por los mandamientos o la moral formulada por la religión, el hombre se encuentra en una situación de *desamparo*, al aceptar que dios no existe y con ello las consecuencias que este hecho implica. El hombre está infinitamente expuesto, en palabras de Sartre, por lo que es totalmente libre, como una condena que debiera cumplir, por lo que cae en la angustia y la desesperación. La acción, la elección comprometida con los otros, será lo que determine al hombre, en cuanto sujeto arrojado al mundo, esencialmente libre.¹⁵

En relación a la literatura y el arte¹⁶, Sartre posee ideas que se correlacionan con su filosofía, en tanto el definió sus prioridades vitales en el siguiente orden: la política, la filosofía y, luego, la literatura. Para él, la escritura –específicamente la narrativa y el drama, ya que la poesía queda con el lado de la música y la pintura- es fundamentalmente utilitaria, en cuanto el hombre se sirve de las palabras para comunicar un mensaje con fines ideológicos. De esta manera, el hablar, al comenzar el proceso de comunicación que emprende el escritor, está actuando al ejercer éste un cambio en las

¹⁵ Sartre, Jean Paul: *El existencialismo es un Humanismo*. Buenos Aires, Sur, 1943.

¹⁶ Sartre, Jean Paul: *¿Qué es la literatura?*. Buenos Aires, Lozada, 1941.

palabras: “toda cosa que se nombra ya no es completamente la misma: ha perdido la inocencia”¹⁷. La escritura, por tanto, siempre es comprometida, ya que el escritor desde el momento en que decide hablar a optado también por revelar cierta visión del mundo, para que los receptores al acceder a tal visión asuman su responsabilidad. Eso es escribir; el mensaje es un alma hecha objeto.

Pero Sartre no deja hasta ese nivel su reflexión, sino que también se encarga de clarificar el por qué de la escritura. Para él, el hombre es el medio a través del cual las cosas se manifiestan, es decir, son los reveladores y afirma: “uno de los principales motivos de la creación artística es indudablemente la necesidad de sentirnos esenciales en relación con el mundo”¹⁸

El escritor tiene, por tanto, una misión reveladora y reguladora al proyectar su pensamiento en el objeto artístico sin ser él mismo. Él se fundamenta y funciona únicamente por y para los demás, para el lector que podrá contener la proyección inicial y continuarla. De esta manera, la imagen del lector es para Sartre substancial, ya que es él quien revela el mensaje a la vez que crea con la propia lectura y con el propio sistema de valores que lo rige. El sentido no está ni se encuentra jamás en el lenguaje, sino, únicamente en la lectura que es una creación dirigida. Por eso se escribe, porque toda obra literaria es un llamamiento. Escribir es “pedir al lector que haga pasar a la existencia objetiva la revelación que yo he emprendido por medio del lenguaje”¹⁹

5. Contextualización política, social y cultural de Juan José Arreola

Es posible afirmar que Juan José Arreola (México, 1918-2001) pertenece a la llamada generación de 1942 o neorrealista²⁰, en la que se evidencia un nuevo ímpetu desde los autores jóvenes que se opone a toda la creación anterior. Pero tal vez sería más acertado hablar no de una generación, sino más bien de un movimiento transversal en Hispanoamérica que surge del rechazo a la ya en descenso literatura regionalista de un marcado realismo social, para abrir paso a jóvenes que buscaban la revolución en la literatura misma, en un intento por mostrar una nueva visión de mundo, esencialmente contradictoria y confusa. La influencia de las letras europeas en estos escritores fue fundamental, hecho manifiesto en su prosa, llena de guiños a las vanguardias históricas, y de alusiones tanto en las temáticas como en la estética a autores como Kafka, Sartre y Camus, entre otros. Era un momento de recambio en la creación literaria, lo que se

¹⁷ P. 52.

¹⁸ *¿Qué es la literatura?*. P. 66.

¹⁹ P. 71.

²⁰ Goic, Cedomil: *Historia de la Novela Hispanoamericana*,

aprecia en aquella anécdota que cuenta sobre un concurso literario de importancia en el que coexisten y compiten dentro de la misma categoría la obra de Ciro Alegría “El mundo es ancho y ajeno”, de rasgos típicamente regionalistas y “El astillero” de Juan Carlos Onetti.

Es en este escenario cultural donde Juan José Arreola emprende su camino literario, bajo el alero de Julio Torri, perteneciente al grupo de los ateneístas ²¹, quien determina una de las particularidades en la estética del autor: la prosa concentrada y enfática, en desmedro del exceso verbal, hecho visible en la mayoría de sus cuentos.

La influencia en Arreola de autores europeos es indiscutible, ya que el alto contenido intertextual en su producción se manifiesta en ocasiones explícitamente. Podríamos mencionar a Cervantes, Fray Bernardino de Sahagún, San Juan de la Cruz, Góngora, Quevedo, Charles de Orleans, William Shakespeare, Gérard de Nerval, Papini, Kafka, Kierkegaard y Sartre, como algunos de sus principales ascendentes.

Pero la presencia en sus obras del sentir existencialista, y esto es lo que motiva este trabajo, es lo que cruza todas sus temáticas, que van desde una perspectiva cómica hasta la visión apocalíptica y trágica del mundo y la realidad, tal como afirma Seymour Menton: “es una imperturbable mixtura que abarca simultáneamente elementos de lo sublime y de lo ridículo” ²². Tanto su cuentística como sus novelas y su única obra dramática, poseen una crítica implícita a la humanidad completa en cuanto irremediablemente deshumanizada, maquinizada y en camino a su propia destrucción. El remedio a tal situación es aun desconocido; Arreola siempre desconfía, es escéptico y como tal solo propone salidas individuales que se relacionan con la propia elección: “El mundo real es percibido, y modificado, por el sentido de lo particular. La existencia, entonces, es única y acepta diversas relaciones y significaciones. Lo fantástico pertenece al mundo circundante y asume sus leyes particulares, propias. La lógica del absurdo, lo mágico cobrando relevancia, veracidad.” ²³

6. Estado de la Cuestión:

A partir de la revisión bibliográfica en relación a la obra de Juan José Arreola y su libro “Confabulario”, se evidencia el alcance intertextual de su creación literaria, en cuanto el mismo título de éste denota un intento y reconocimiento de su filiación con textos literarios clásicos y contemporáneos. Toda su obra, entonces, está llena de marcas, de guiños y reminiscencias a otros textos, pero se ha abordado, únicamente, desde su cuentística, dejando de lado su única producción dramática: *La hora de Todos*.

²¹ En 1908 se forma el Ateneo de la Juventud, movimiento literario con enfoque cuentístico, que marca un momento de transición social y literaria, una renovación en las letras mexicanas.

²² En: Arreola, Juan José: *Confabulario*, México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1961. Prólogo de Seymour Menton. P. 21.

²³ Wong, Óscar: “Arreola, un fulgor vivo” En: www.cajondeletras.com/colaboradores/cajon_4/arreola_wong.htm. P. 2.

Es por esta razón que el trabajo a realizar tomará en cuenta, justamente, un ámbito un poco olvidado de la producción de Arreola y de la literatura en general. La dramaturgia siempre ha estado en el medio, en la disyuntiva entre arte representativo, esencialmente teatral, y su aspecto literario propiamente tal. De esta manera, se hace particularmente interesante abordar una obra dramática de un autor que se dedica fundamentalmente a la narrativa y, además, captar la problemática que trae este género al ámbito literario.

Por otro lado, se ha hablado, efectivamente, de los rasgos existenciales que cruzan la obra de Arreola en general, pero no se ha hecho un análisis cabal o, por lo menos, un acercamiento clarificador de estos elementos, lo que evidencia la necesidad de un trabajo que tome en cuenta, realmente, la presencia existencialista y la reformulación dialógica que el autor realiza de estos preceptos, identificando, en una obra al menos, lo que tiene de relación con el existencialismo.

Lo que se pretende, entonces, es hacer visible la relación de Arreola con el existencialismo y, primordialmente, con Sartre, a través del análisis de la obra dramática *La hora de Todos*, por medio de la identificación de las premisas básicas del existencialismo en el texto y la apropiación de éstas que el autor lleva a cabo.

II. DESARROLLO

1. Paratextos o umbrales del texto literario ²⁴

El primer intento de acercamiento a la obra literaria y, realmente, lo que primero se distingue al iniciar la lectura -estrictamente al observar un libro- son los denominados por Genette, paratextos. Esto es, en el caso particular de *La hora de Todos*, el título y el epígrafe. La lectura atenta de los paratextos facilita y otorga una imagen general de la obra por leer, adelantando ciertos aspectos y llamando la atención del lector en pos de situarlo desde una determinada perspectiva.

1.1: Título y subtítulo

En *La hora de Todos. Juguete cómico en un acto*, el título es la clave interpretativa que ilustra en forma abreviada la obra que se desarrollará a continuación. Es decir, nos anuncia cierta temática a la vez que muestra más de un solo enunciado, en pos de una

²⁴

“aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores”. Genette, Gerard: *Umbrales*, México,

Siglo XXI, 2001. p. 7.

conformación compleja, de conjunto.

Al presentarse la obra desde dos enunciados, dos frases con sentido y significación autónoma, se exhorta al receptor a poner su atención en ambos por separado, teniendo en cuenta los factores que influyen independientemente en cada uno. Se sitúan, así, como indicios que hablan de diferentes planos dentro del desarrollo de la obra dramática, ya sea en las temáticas, en el género o en la estética.

El primer enunciado hace una referencia dialógica inmediata a Francisco de Quevedo y su obra *La hora de todos y la Fortuna con seso*, lo que exige al lector tener en cuenta esta relación interdiscursiva para poder acceder por lo menos a un sentido del texto. La obra de Quevedo es especialmente significativa al plantear en sus líneas un momento, una hora en que todos los hombres recibirían aquello que realmente les corresponde, es decir, serían víctimas o beneficiarios de sus propios actos y las consecuencias de ello. Esta correspondencia, entonces, entre los títulos de las obras de Arreola y Quevedo, anticipa una actitud y una visión de mundo que plantea cierto afán crítico hacia la sociedad y las prácticas de la humanidad.

En *La hora de todos y la Fortuna con seso*, los dioses se reúnen por la iniciativa de Júpiter con el fin de increpar a la Fortuna y a la Ocasión, su ayudante, por las decisiones, supuestamente caprichosas, que perjudicarían a algunos y llevarían a otros al éxito. Pero la Fortuna se defiende afirmando “Muchos reciben de mí lo que no saben conservar: piérdenlo ellos y dicen que yo se los quito. Muchos me acusan por mal dado en otros lo que estuviera peor en ellos”²⁵, dando a entender que son los hombres los que deciden realmente su destino a partir de lo que se les entrega, lo que puede terminar en un bien o en un mal, simplemente por su propia elección, por su responsabilidad. Argumenta luego la Ocasión: “Yo soy una hembra que me ofrezco a todos. Muchos me hallan pocos me gozan”²⁶ y en relación a su ama, la fortuna: “Yo la dispongo, yo la reparto, y de lo que los hombres no saben recoger y gozar me acusan.” Las dos deidades están arguyendo a favor suyo y en contra de los hombres, incapaces de lograr su bien y el de los otros por su inexcusable corrupción.

Durante este diálogo y, más aún, al escuchar las versiones de la Fortuna y la Ocasión, Júpiter decide “Para satisfacción de las gentes está decretado irrevocablemente que en el mundo, en un día y en una propia hora, se hallen de repente todos los hombres con lo que cada uno merece. Esto ha de ser: señala hora y día.”²⁷. La hora de todos ha llegado, el momento en el que cada uno obtendrá ni más ni menos de lo que vale y será juzgado por sus faltas y honores. Es el juicio final en el que nadie puede escapar a lo que ya ha elegido y que tendrá que asumir la responsabilidad que pesa en su esencia de ser, desde el minuto en que existe.

Todos reciben así el castigo o la gratificación que han logrado en la hora de todos y Júpiter concluye:

²⁵ Quevedo, Francisco de: *La hora de todos y la Fortuna con seso*, p. 3.

²⁶ Quevedo, P. 3

²⁷ Quevedo, p. 4.

“He advertido que en esta hora, que ha dado a cada uno lo que merece, los que, por verse despreciados y pobres, eran humildes, se han desvanecido y demoniado, y los que eran reverenciados y ricos, que, por serlo, eran viciosos, tiranos, arrogantes y delincuentes, viéndose pobres y abatidos, están con arrepentimiento y retiro y piedad; de lo que se ha seguido que los que eran hombres de bien se hayan hecho pícaros, y los que eran pícaros, hombres de bien. Para la satisfacción de las quejas de los mortales, que pocas veces saben los que nos piden, basta este poco de tiempo, pues su flaqueza es tal, que el que hace mal cuando puede, le deja de hacer cuando no puede, y esto no es arrepentimiento, sino dejar de ser malos a más no poder. El abatimiento y la miseria los encoge, no los enmienda; la honra y la prosperidad los hace hacer lo que si las hubieran alcanzado siempre hubieran hecho. La Fortuna encamine su rueda y su boda por las rodadas antiguas y ocasione méritos en los cuerdos y castigo en los desatinados, a que asistirá nuestra providencia infalible y nuestra presciencia soberana. Todos reciban lo que les repartiere, que sus favores u desdenes, por sí no son malos, pues, sufriendo éstos y despreciando aquéllos, son tan útiles los unos como los otros. Y aquel que recibe y hace culpa para sí lo que para sí toma, se queje de sí propio, y no de la Fortuna, que lo da con indiferencia y sin malicia. Y a ella la permitimos que se queje de los hombres que, usando mal de sus prosperidades u trabajos, la difaman y la maldicen.”²⁸ .

Los hombres son únicos responsables de su destino, ya que no existe alguna fuerza superior que los reprima o aliente a tomar las decisiones que conforman su existencia.

A partir del intertexto clave del título, Arreola plantea su visión de mundo que emerge del planteamiento existencialista: solo el hombre es responsable de su destino; es él el que se ha construido a partir de su propia elección lo que lo obliga a aceptar las consecuencias que traerá el presente y el futuro. Harrison Fish vivirá su última hora, la hora de todos, la hora del juicio final, según lo que el mismo ha erigido.

Por otro lado, el texto exhibe un segundo enunciado, inmediatamente posterior al título mismo –*Juguete cómico en un acto*–, que, siguiendo la clasificación de Genette, sería un subtítulo o título secundario. Éste tendría por función básicamente indicar y determinar el género de la obra que prosigue, es decir, en este caso, el autor deja en evidencia la necesidad de concebir el texto como una obra cómica y, más aún, como un juguete.

Este impulso por parte del autor de clarificar el tono y la especificidad del texto dramático que sigue, se debe a que no es evidente desde una lectura superficial de la obra su carácter cómico, en tanto funciona más bien como una construcción trágica. Pero Arreola se adelanta a una posible lectura trágica y deja constancia de la esencia cómica de su escritura presentándola como un juguete cómico.

Lo cómico tiene como principio el fracaso del héroe en su propósito último, es decir, la acción dramática se ve truncada en relación a la aspiración del sujeto. Es por esto que ocurre un desplazamiento en la acción que ya no va en pos del interés del héroe, sino que aparece un efecto sorpresa que descoloca al sujeto en cuestión. De esta manera “La situación cómica proviene de un obstáculo dramatúrgico con el cual tropiezan los

²⁸ Quevedo: p. 53.

personajes, concientemente o sin darse cuenta”²⁹, que es el responsable de que el sujeto vea imposibilitado su propósito primero, pero aún así no se resigna, por lo que termina irremediabilmente vapuleado y humillado cada vez que cree lograr su objetivo.

En lo cómico se produce un desplazamiento de la acción, por lo que el conflicto mismo es dejado a un lado, en cierta medida, en pos de un mayor énfasis en los protagonistas que luchan por lograr su objetivo, tal como ocurre en *La hora de todos. Jugete cómico en un acto*, donde lo que motiva a Harrison Fish para contratar a Harras es el que monten un espectáculo de su vida con la finalidad de dejar una buena imagen luego de su muerte próxima. Pero el héroe –en este caso Harrison- ve truncado su propósito al darse cuenta que al recorrer su pasado lo único que puede lograr es dejar en evidencia su vileza. Es así como él mismo provoca su juicio final, fracasando en su fin primero, lo que termina en una crisis existencial, en asco de sí mismo, en desmedro de la representación.

1.2: **Epígrafe: “El joven ese ya se ha instalado allí. Su nombre es Harras”**

El epígrafe tiene cuatro funciones, según Genette, que se caracterizan por no ser explícitas y estar a cargo de la interpretación del lector. En primer lugar están las funciones directas, esto es, de justificación del título y la de comentario del texto mismo, que actúa en pos de su significación. Las otras dos funciones son oblicuas³⁰, en tanto, el mensaje no sería directo, sino que estaría implicando otro aspecto no meramente significativo. Es decir, una función oblicua del epígrafe tiene que ver con la carga del autor citado y el efecto que tiene la mención de éste en el lector. Por otro lado, “el más poderoso gesto oblicuo del epígrafe tiene que ver con su simple presencia, cualquiera que ella sea: es el efecto-epígrafe. La presencia o ausencia de epígrafe es signo, con pocas fracciones de error, de la época, del género o de la tendencia de un escrito”³¹.

En el caso de *La hora de todos*, las funciones del epígrafe pueden ser detectadas sin mayor dificultad. El epígrafe funciona como respaldo del título en cuanto se conoce el texto del que se ha extraído el fragmento, esto es, se tiene conciencia del significado de aquella frase y se le relaciona inmediatamente con lo que se habló anteriormente sobre el título. Pero es necesario no ser excesivamente taxonómico al revisar las funciones del epígrafe, ya que las dos primeras funcionan como un todo, adentrando al lector a la obra misma, y situándolo en determinada actitud en relación a ella.

Si se tiene presente lo que el título implica, tanto en su relación dialógica con Quevedo como en su clarificación genérica en lo que refiere a la obra posterior, y se detecta una correspondencia con la escritura de Kafka, poniendo la atención especialmente en el cuento *El Vecino*³², es posible acceder a nuevas luces

²⁹ Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología*. P. 77.

³⁰ *Umbrales*, p. 133.

³¹ P. 136.

interpretativas en relación a *La hora de todos*.

En el cuento al que pertenece el epígrafe elegido por el autor para dar indicios de las temáticas que se tocarán a continuación, tiene por narrador a un sujeto innominado que muestra una creciente suspicacia y un aplacado temor hacia un joven, Harras, que ha llegado a la habitación contigua a la suya en lo que se podría identificar como un edificio de oficinas. Este joven se ha instalado y ha invadido la vida del narrador que interpreta cada uno de los silenciosos movimientos de Harras como una amenaza a sus negocios y a su propia entidad. Dice el narrador: “A veces encuentro a Harras en la escalera, debe de tener siempre una prisa extraordinaria, pues se escabulle ante mí. Ni siquiera lo he visto bien aún, y ya tiene pronta en la mano la llave del escritorio”³³. La actitud del narrador pasa de una simple curiosidad por lo novedoso de aquella presencia a una obsesión que no se justifica desde la mirada del lector. Prontamente, Harras pasa a ser un peligro para los intereses del sujeto, un parásito del narrador que lo lee como si estuviera alimentándolo y permitiendo así su propia destrucción. La sospecha crece y con ella el temor. Algo oculta aquel narrador que ve amenazada su discreción, sus secretos al estar separado de Harras por una delgada pared. Ya no hay duda, Harras lo vigila y sigue sus llamadas haciéndolas propias. Harras lo sabe todo y lo juzga desde la pequeña distancia que los separa, no queda nada por hacer, no hay salida: “Antes de haber colgado yo el receptor, él está ya trabajando en mi contra”³⁴.

Harras es un juez que ni siquiera necesita situarse en ese papel para que el otro se sienta amenazado, al funcionar como una figura que se idealiza como omnisciente, como conocedor de la vida del otro. Lo mismo ocurre con el personaje de Harras en *La hora de todos* -denominación no azarosa- quien es el juez de Harrison al conocer todos los momentos de su vida, todas sus faltas y elecciones egoístas. De esta manera, el epígrafe tiene una importancia vital para poder entrar al texto desde la perspectiva y el sentir Kafkiano, en tanto otorga sentido al aparente sin sentido de la obra. Harras es, antes que nada, perito en la vida de Harrison Fish, en cada uno de los momentos que marcaron su historia y la de los que lo rodeaban, siendo el único capacitado para poder montar el espectáculo de su vida en decadencia, para justificarlo y juzgarlo sin vuelta atrás. Es él quien lo presenta al público como un magnate desfalleciente que ya no puede cambiar su pasado y todo lo nefasto de él. Dice Harras al comienzo de la obra: “Siento mucho que ahora ustedes lo encuentren un poco disminuido: el hombre ha empezado a comprender”³⁵. Él se ha encargado de hacer sentir a Harrison el peso de su responsabilidad, de sus acciones virulentas que ya no se pueden remediar, sino sólo aceptar.

En relación a la función oblicua del epígrafe que se clarificó anteriormente, es posible concluir cierta tendencia del autor que evidencia la época de producción del texto y la propensión de Arreola a ciertas temáticas y estilos. *La hora de todos* fue publicada en

³² Kafka, Franz: *La muralla china y otros relatos*,

³³ P. 1.

³⁴ Kafka, p. 2.

³⁵ *Confabulario*. P. 167.

1955, momento en el que aún podían identificarse dos tendencias literarias opuestas y en disputa. El autor pertenece al grupo de los Cosmopolitas que por definición tendían a directrices universales en pos de la interrelación y el intercambio entre las diversas culturas, en pos de un mayor conocimiento que abriera paso a lo nuevo. La dinámica evolutiva de la literatura hispanoamericana se regía por una dialéctica en que se oponen y se enfrentan la tendencia cosmopolita y la nacionalista, regionalista o criollista. Esta división parte de visiones opuestas en relación al mundo y al arte, en tanto los cosmopolitas plantean la apertura al arte foráneo y a la reflexión en torno a la obra de arte como tal, mientras que los criollistas optan por la conservación y el retrato de una región en pos de la conformación de una identidad propia.

Arreola, al incluir a Kafka como una influencia evidente en el epígrafe, manifiesta una actitud, una preferencia y una tendencia clara que incorpora lo foráneo en su creación. La presencia de Kafka será así no solamente una mención o una frase, sino que será toda su obra la que dialogue con la producción de Arreola, todo lo que el autor fue y dejó de ser, todo lo que su figura implica.

2. Puesta en abismo o Metateatro: la vida como espectáculo

Luego de adentrarnos al texto en cuestión a través de sus umbrales, es necesario determinar aquellos elementos que se encuentran al interior de la obra que resulten significativos en relación a la hipótesis propuesta. Así, siguiendo el orden lineal de la lectura, se presenta una particularidad en *La hora de todos* que determinará sus rasgos existencialistas: la puesta en abismo.

Se entiende por puesta en abismo a aquel recurso escritural que presenta una reflexión y una reproducción de la obra misma o de un sujeto de ella, es decir, hay un relato intercalado, una obra dentro de la obra, una representación que trata justamente como personaje a aquel que ya lo es. Lucien Dallenbach entiende este recurso como una especularización que funciona en tanto se le atribuya a un personaje de la obra una función narrativa propiamente tal, con la condición de que se presente una analogía, pero no una igualdad, entre el relato-marco y el relato intercalado. En sus palabras “es puesta en abismo todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación”³⁶, es decir, la puesta en abismo actúa como reflejo de un sujeto que es el objeto de la enunciación y que no muestra su entidad completa como personaje, sino que más bien oculta y a partir de ese encubrimiento, es otro el que debe revelar su carga real.

En *La hora de todos* ocurre un tipo de especularización particular que está a cargo de Harras, quien clarifica desde el comienzo de la obra que se llevará a cabo una representación de la vida de Harrison Fish. Claro que aquí se extrema el recurso, al Harras efectuar una constante interpelación al público que se encuentra en la oficina del

³⁶ Dallenbach, Lucien: *El relato especular*, Madrid, Visión Distribuciones, 1991. p. 49.

Empire State y al estar también presente el propio protagonista del espectáculo, quien termina siendo ridiculizado, juzgado por su pasado y, más aun, condenado a muerte. Harras, entonces, es quien abre la obra aclarando lo que sucederá en la oficina de tan prestigioso magnate y prepara al espectador-lector para el espectáculo que viene, porque él lo sabe todo y maneja a su antojo el programa que ha creado.

Es de esta manera como se efectúa la presentación de los personajes que entran en acción luego del discurso de Harras, al explicar éste lo que sucederá en la obra que sigue, en tanto no se entiende sin este aviso previo. Es Harras, entonces, junto con el discurso acotacional que complementa su decir, quien organiza la acción como un concededor del espectáculo, un especialista en montajes.

Las didascalias, que anteceden inmediatamente el discurso de Harras, clarifican la imagen de este personaje describiendo sus modos y su apariencia en pos de una mayor caracterización y llevan al lector a formarse una idea sobre lo que se llevará a cabo a continuación:

“Después de unos instantes aparece Harras, personalidad impresionante y mezquina, vestido con sencillez. Lleva anteojos oscuros y trae el programa en la mano derecha; en la izquierda, una pequeña maleta negra. Llega como a su casa (...) Habla con sobriedad y con mesura, pero llegado el caso, no rehuye la vulgaridad y la falsa ceremonia de un anunciador de radio”³⁷.

La mención del programa provoca la sensación de que hay algo que cumplir, de que algo se consumará en la obra siguiente, algo previsto por Harras, manejado por él y que funciona a partir de sus designios. Además es posible notar que la naturalidad del personaje habla también de su manejo de la situación: él es el que manda, a pesar de estar en un espacio de otro, en la oficina de una de las personas más poderosas de Estados Unidos.

Si se pone atención a las palabras de Harras, se nota ya el intento de presentar a Harrison Fish como personaje de una historia y no como sujeto del mundo real. Se realizará una obra de teatro de la que será espectador el propio protagonista, por lo que la visión que emerge de esta idea es necesariamente la de la vida como espectáculo, en la que los hombres no son sino marionetas, actores de un montaje sin sentido que es la vida. Es justamente en esta consideración inicial que manifiesta Harras donde la puesta en abismo toma sentido, al mostrar el absurdo de la existencia de un sujeto como Harrison, en cuanto ya no funciona como proyecto, sino que está ante las puertas de la muerte. Ya no queda nada por hacer, sino que es necesario retroceder, mirarse como otro, ver-se como personaje de una obra que está por terminar. Dice Harras:

“Señoras y señores: Estamos en la oficina del importante Harrison Fish, que no debe tardar. (...) Esta mañana Harrison Fish va a ocuparse de muy diversos asuntos, bastante descuidados, por cierto. (...) En mi opinión, la pieza debería comenzar sin aclaraciones, sencillamente, con entrada de Harrison en su oficina, cosa de muy buen efecto dadas sus condiciones físicas. Este hombre de negocios siempre está en forma y pega como un peso completo. Siento mucho que ahora ustedes lo encuentren un poco disminuido: el hombre ha empezado a

³⁷ Confabulario, p. 166.

comprender. (...) El programa que he colocado sobre el escritorio de Harrison en lugar de su carpeta de costumbre, contiene en orden riguroso los números de un pequeño espectáculo, para el cual pido a ustedes la mayor benevolencia. Ayudado por nosotros, Harrison Fish va a hacernos algunas confidencias (...)³⁸

Se desprende de lo anterior la finalidad del montaje que llevará a cabo Harras. Estamos ante una concepción de la vida como teatro, como representación histórica de la realidad, de la que se puede deducir una necesidad comunicativa que no se completa sino hay una espectacularización, una exageración de por medio. Harrison jamás comprendería las consecuencias de sus acciones, de sus silencios, de sus mentiras y estafas sino estuviera ante su propia vida representada y enfrentándose a su pasado. Mientras Harrison pretende contratar los servicios de Harras con el deseo de legitimar, anestesiar o limpiar su imagen y su (in)conciencia a través de un espectáculo que exhiba sus virtudes -al encontrarse en la situación límite que es la proximidad de su muerte-, su propia vida se le vuelve en contra, al aparecer representadas, justamente, sus acciones más terribles.

La puesta en abismo funciona en *La hora de todos* como un recurso que colabora con la visión general de la vida como espectáculo, en tanto Harrison se ve por primera vez como un actor que tiene responsabilidad con los otros y sus destinos. Aquí ni siquiera es necesario el juicio de otro, sino que más bien es Harrison quien al final de su vida se confiesa consigo mismo y se juzga. La vida como teatro difumina la división entre arte y realidad, entre arte y vida, al incluirse mutuamente y determinarse. El hombre es actor y personaje de su propia obra-vida.

3. Modelos actanciales: Harras y Harrison

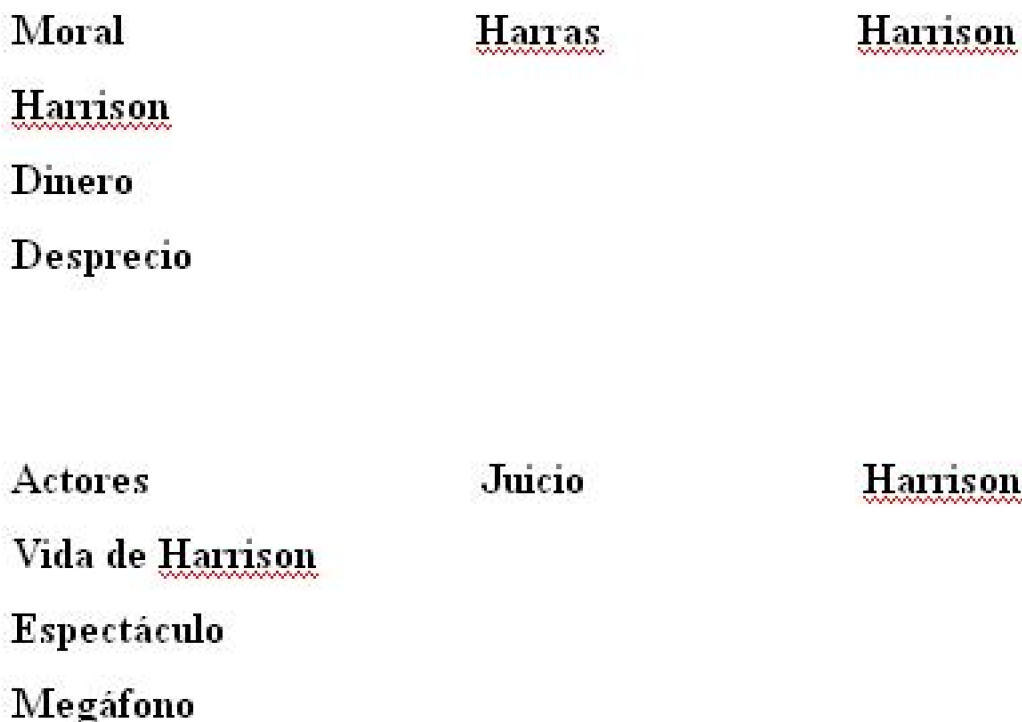
Como se ha anticipado en lo escrito anteriormente, *La hora de todos* se estructura en función de la puesta en abismo de partes cuidadosamente seleccionadas de la vida de Harrison Fish, multimillonario de cuarenta y ocho años, que está a punto de morir y que procura dejar la mejor imagen de sí mismo contratando los servicios de Harras. Pero es justamente este afán el que lo lleva a condenarse, cuando sean los momentos más oscuros de su vida los que se representen y sea él mismo quien sienta asco de su pasado.

Pero, al tener ya en parte clara la acción dramática del texto, es necesario poner atención en las funciones que cumplen los personajes principales en ésta para acceder a una interpretación profunda de la obra. Sabemos que la acción dramática está determinada por el desfase que ocurre entre el deseo de Harrison de limpiar su imagen hacia los otros y la oposición de Harras a ese deseo, que vuelve en contra del protagonista sus propias decisiones. Es necesario, entonces, identificar las fuerzas que fijan las acciones de los personajes y sus motivaciones, lo que se llevará a cabo desde los modelos actanciales.

³⁸ *Confabulario*, p. 167,168.

En el marco teórico se clarificó teóricamente la función de los modelos actanciales y se dijo de igual forma que en una obra dramática tienen que convivir al menos dos modelos, en tanto son necesarias para la configuración de la acción fuerzas en oposición que constituyan el conflicto. Es por esto que en *La hora de todos* es necesario analizar tanto el modelo de Harras como el de Harrison.

A continuación el modelo de Harras que estará en primer lugar únicamente por seguir la linealidad de la lectura:



Se entiende que Harras debe estar, en primer lugar, en el lugar del sujeto, ya que es en torno a su deseo que se organiza la acción en este modelo, en tanto es quien pretende efectuar una especie de juicio o crítica a Harrison y su actuar, lo que corresponde al objeto del sujeto. Desde este eje, el eje del deseo, es posible identificar a los otros actantes que colaboran o interfieren con ese propósito.

Pero existe un actante que es el que provoca el deseo del sujeto, el que lo impulsa a efectuar la acción, este es el destinador D1. El impulso que otorga el destinador –que puede ser una abstracción, un concepto, ideal o un personaje- a Harras es difícil de identificar como una entidad única, ya que al menos se manejan dos fuerzas claras que llevan al sujeto a emprender el juicio. Por un lado, podríamos mencionar a la moral individual de Harras como primer D1, que provoca la crítica y el enjuiciamiento de los actos que presencia y lo lleva a actuar de cierta manera, ya sea por desprecio, por venganza o por cualquier tipo de sentimiento provocado por este ideal superior con el que Harrison no cumple. Pero por otro lado, es imposible obviar que es justamente el propio Harrison quien lleva a Harras a montar el espectáculo al contratarlo con esa finalidad y pagarle dinero por el trabajo. Se podría concluir, entonces, que al ser contratado Harras por Harrison –primer destinador- el mismo sujeto se enfrenta con su moral, la que no

puede excusar el comportamiento de Harrison y termina por volverse contra su propio contratista. De esta manera, estamos ante la primera significación ideológica presente en *La hora de todos*: una moral que enjuicia el comportamiento de un personaje como Harrison, que ha pasado por alto su responsabilidad con el resto de la sociedad al elegir y actuar solamente para su propio beneficio.

Tal como lo afirma en lo anteriormente citado, Harras a través de la ironía deja entrever el juicio moral que hace implícitamente al ayudar a Harrison “en las flaquezas de su memoria”³⁹, en aquello que no se ha atrevido a mirar ni siquiera con la distancia que otorga el tiempo. Harras será el encargado de recordárselo o, más bien, de reprochárselo y, a medida que se desarrolla la obra, será cada vez más incisivo. Ya en el final de la obra, justo antes del choque del avión, la provocación deja de ser tal y pasa a ser casi una tortura directa:

Harrison Fish: (tambaleante, se pasa una mano por la frente, como buscándose el pensamiento)... Siento vértigo... Harras: Esa palabra no sirve. Busque usted otra. Harrison Fish: (reflexionando) Siento miedo... Terror... Harras: (desesperado) No, no... Piense usted, pronto. Le quedan unos segundos... ¿Qué siente usted? Harrison Fish: (con gran esfuerzo) Siento asco... Harras: (con gran entusiasmo) ¡Esa palabra es buena! Pero dígala más fuerte; por favor. ¡Grítela! Va a chocar el avión. Harrison Fish: (totalmente trastornado) ¡Asco! ¡Tengo asco! (gritando) ¡Sí, tengo asco! ¡Asco! ¡Asco de todo!

Sin duda el objeto de Harras se cumple, ya que logra que Harrison sienta como recae toda la culpa sobre él y sienta asco de su existencia, se repudie a si mismo y termine enjuiciado por toda la sociedad.

Por otro lado, se puede identificar como ayudante A de Harras a todos aquellos recursos de los que se vale para llevar a cabo su cometido, esto es, tanto la propia vida de Harrison que lo inculpa irremediamente, como su poder de manejar el espectáculo y elegir cada una de las piezas de las que se valdrá para llegar a su objeto. Es por esto que los actores que aparecen en la puesta en abismo cumpliendo los roles de la historia de Harrison y el dinero que él mismo le paga a Harras –que le sirve como herramienta para acceder a cierta tecnología como el megáfono- funcionan como actantes ayudantes del propósito del sujeto. El megáfono cumple aquí íntegramente su misión, ya que ejerce el papel de un testigo presencial de los hechos, entregando detalles, canciones, risas y voces de un pasado ya bastante lejano para Fish. El megáfono corrige los vacíos intencionales o no de la memoria de Harrison en un intento de reproducir fielmente la historia, sin omisiones ni evasión de responsabilidades. Por ejemplo en el “Episodio de Joe”, Harras se vale del megáfono para intensificar la sensación del regreso atrás:

Harrison Fish: (hace un visible esfuerzo de concentración, y comienza a hablar lentamente) Fue una noche de juerga en Magnolia Corners, allá por mil novecientos... no me acuerdo cuántos... El megáfono: Para ser precisos, la noche del 22 de mayo de 1929. Harrison Fish: (ensimismado) Bueno... ni siquiera me acuerdo... Fue una noche de juerga. (Harras que escucha con exagerada atención, sintoniza otra vez su aparato. Se oye un murmullo de taberna, sincopado por el jazz, voces, juramentos, carcajadas, ruido de copas y botellas.

³⁹ Confabulario, p. 168.

Después de unos momentos de intensidad, Harras disminuye el volumen para que Harrison siga su relato) Estábamos en el escondrijo de Nicky, un sótano bien provisto y a salvo de cualquier sorpresa. Éramos cinco los de la pandilla... (Harras vuelve a subir el volumen. Se oye un piano estridente, y cinco voces que cantan sus nombres, uno por uno, en distintos registros, luego todos a coro, imitando a los célebres conjuntos negros: “¡Buzzy! - ¡Danny! - ¡Harry! - ¡James y José!”)⁴⁰

Sin duda Harras maneja la situación, sabe de qué se está hablando con toda seguridad. Él lo sabe todo, es un sujeto omnisciente, tal como el personaje de Kafka, que lo único que pretende es llegar a su meta y usará todo lo que esté a su alcance para lograrlo.

Por el otro lado está el único opositor identificable en la obra, ya que Harras tiene todas las de ganar: Harrison, que patatea y lucha como puede por defenderse de este montaje que está destruyendo todo lo que él quiso maquillar. Pero sin duda es una fuerza potente al ser de él mismo de quien se está defendiendo, de sus propios actos, intentando una justificación, ya sea por su juventud, por irresponsabilidad, por inconsciencia. Cada uno de los episodios que Harras presenta son rebatidos y excusados por Harrison hasta que ya no hay nada que defender y el acusado siente asco de sí mismo: Harras ha logrado su objeto.

En segundo lugar tenemos el modelo actancial correspondiente a Harrison Fish:

| | | |
|------------------------------------|---|----------------------------------|
| Proximidad de la muerte | Harrison | Harrison Sociedad |
| Harras | Limpieza de imagen Expiación de culpas | Harras Su propia vida |

Sin ninguna duda, el destinador, la motivación inicial que determina el movimiento de Harrison Fish como sujeto hacia un objeto, es la cercanía de la muerte que lo lleva hacia una revisión de su existencia. Al sentir el sujeto que ya casi no le queda tiempo para vivir, decide contratar a un director de espectáculos que represente la heroica vida del gran hombre que cree haber sido. Es una situación extrema, cúlmene, en la que pretenderá mostrar al mundo y a su propio ego todo aquello que siente haber hecho bien, únicamente para legitimarse, por si quedan dudas, cuando ya no esté. Pero queda implícitamente claro que la aparente vanagloriación al ego que emprende Harrison Fish al pagar por ver su vida representada, no se queda simplemente en eso, sino que más bien contiene cierto grado de culpabilidad. La culpa está, late discretamente al lado del amor

⁴⁰ P. 172

propio. Fish no quiere exclusivamente dejar una buena imagen, sino que maquillar su propia culpa, anestésicarla, acallarla.

Pero, ¿quién sería entonces el destinatario de tan jactancioso sujeto, más que él mismo para continuar con su auto-adulación? No queda duda de que el objetivo va dirigido hacia él mismo, en tanto funcionaría como un espejo que reflejaría su honorable vida, en el que podría mirarse y admirarse en sus últimos minutos. Además es él mismo quien contrata a Harras con la intención de darse un reconocimiento en vida. La sociedad, la gente importante que conoce al gran Harrison Fish entra también como un destinatario en el momento en que comienza el juicio al que sin querer se somete, al ser también víctimas y cómplices de sus bajezas. Hay público, espectadores que son testigos de los acontecimientos que Harras presenta, por lo que necesariamente participan del montaje y reciben el mensaje que se pretendía entregar.

Harras, desde el comienzo de la obra, comienza a enfrentarse con Harrison como un opositor, como una fuerza que intentará y logrará finalmente contrariar su objeto. La rivalidad entre ellos es evidente, por lo que el choque entre sus deseos provocará finalmente el conflicto general del texto. Además, Fish debe tener como opositor a sus propias acciones que no puede borrar y se manifiestan como una condena inexcusable en la que es él mismo quien termina incitando su juicio, al no haber caído en cuenta de las consecuencias que éstas tendrían con los otros. Ni siquiera es necesario que estos otros, las víctimas de Harrison, se presenten y lo enfrenten directamente, sino que únicamente al reparar en lo vivido, es él mismo quien termina sintiendo asco. En el "Episodio de Mae" esta situación queda bastante clara, al aparecer el marido de ella, Roscoe Hamilton, para cobrar por el daño irreparable que Fish le provocó cuando eran jóvenes. Está ya casi al final del espectáculo por ser uno de los más dolorosos y de los pocos que dejó víctimas vivas. Es aquí donde se puede apreciar la mentalidad materialista de Harrison que pretende arreglar todo con un cheque:

Harrison Fish: (por decir algo) De modo que ha venido usted sin su mujer. (le da la mano con repugnancia). Roscoe Hamilton: Perdónela usted, pero no ha podido venir. La pobrecita está encerrada en un sanatorio... su cabeza anda mal (hace un significativo ademán) Pero tranquilícese usted, se trata de un sanatorio particular... Harras: (oficioso) Y eso cuesta bastante dinero, ¿no es así? Roscoe Hamilton: ¡Caramba si que cuesta! (digno) Pero yo no iba a encerrar a Mae en un manicomio cualquiera, hágame usted el favor... Harrison Fish: (deseando acabar pronto) Dígame cuánto cuesta ese sanatorio; como usted sabe, yo estoy dispuesto a ayudar a Mae. Roscoe Hamilton: Es raro que se haya usted acordado de nosotros después de tantos años. Pero de todos modos, se lo agradecemos mucho. Como dice el dicho, más vale tarde que nunca...⁴¹

Pero Hamilton no se contenta con un cheque; él quiere que Fish escuche su tragedia y el grado de responsabilidad que él ha tenido en ella. No le interesa sólo un pago por el dolor de Mae, porque no sirve, el daño está hecho y Harrison tiene que escucharlo:

Harrison Fish: (exasperado, mientras Roscoe Hamilton y Harras tararean la canción que se oye en ese momento) ¿Quiere usted decirme de una vez cuánto cuesta ese sanatorio? Roscoe Hamilton: (tranquilamente) Usted cree que con

⁴¹ P. 195.

dinero todo se arregla. Y no tiene la culpa, así sucede casi siempre. (se exalta repentinamente) Pero, ¿y mi vida, qué? ¡Mi vida está hecha pedazos! (se queda como si tuviera algo roto en las manos) Y mi vida ¿quién me la va a componer? (solloza) No será usted, supongo... Una enferma como Mae cuesta una barbaridad... Mis negocios han ido mal a causa de ella... Harrison Fish: Ya le he dicho que estoy dispuesto a ayudarle. ¿Cuánto necesita? Roscoe Hamilton: (pueril) Y luego, ¿para qué sirve el matrimonio sino para que uno tenga dos o tres chicos que le endulcen la vida? (sinceramente conmovido) Yo me porto mal porque no tengo a quién dar buen ejemplo. Si yo tuviera un hijo, no estaría aquí tendiéndole la mano... Yo siempre soñé con instalarme en Nueva York... Harrison Fish: Bueno, pero de eso yo no tengo la culpa. Roscoe Hamilton: (furioso) ¡Cómo que no tiene usted la culpa! Claro que la tiene, por eso me atreví a venir hasta aquí, para cobrarle daños y perjuicios. Mae quedó completamente inutilizada después de aquel primer accidente...⁴²

La propia vida contra Harrison; sus elecciones fueron insensatas y siempre hay consecuencias. Aun en el momento de su muerte no podrá estar tranquilo porque ya no se puede cambiar el pasado. Su objeto fracasa por su propia acción y Harras ayuda a que así sea, contra todos los pronósticos del sujeto que pensaba en tenerlo como ayudante. El dinero que tanto le había servido, ahora solo es la condena que proporcionó el montaje excepcional de Harras. Fish pudo hacer lo que nadie puede, un espectáculo privado de su vida en vida, pero todo lo pasado le jugó en contra: no cumplió su deseo.

4. El absurdo de la existencia: Episodio de la subasta

Luego de analizar las funciones de los dos principales actantes de *La hora de todos* y, de esta manera, clarificar la acción dramática y los conflictos esenciales de la obra, es necesario detenerse en una particularidad del texto que presenta uno de los principales rasgos existencialistas de él. Dentro de los diversos episodios que se representan, hay uno que se distancia de los demás porque, en primer lugar, no estaba presupuestado dentro del programa que sigue Harras, y, además, tiene la forma del teatro del absurdo. Este es el llamado Episodio de la Subasta.

El absurdo surge del sentir existencialista en relación al sin sentido de la vida, en tanto no existe alguna posibilidad de trascendencia. Es, de este modo, una forma de relacionarse la conciencia con el mundo, desde la premisa de la inexistencia de dios y, en consecuencia, de la ausencia de certezas en la vida. De hecho, la única certeza posible es la de saber que jamás se puede acceder a la verdad y al entendimiento, por lo que la única salida es el preguntarse con la conciencia de que no se llegará a una conclusión. De esta manera el absurdo encuentra su fundamentación en “la conciencia de estar destinado a existir interrogando al mundo por la verdad, sin esperanza de respuesta”⁴³.

⁴² P. 197.

⁴³ Thomas, Eduardo: “Representación y trascendencia de lo absurdo en el teatro chileno contemporáneo” En: *Revista Chilena de Literatura*, N° 54, 1999. p. 5.

Dado que estamos ante una obra dramática, podría relacionarse al absurdo con la percepción trágica de la realidad, pero es importante notar que justamente el sujeto trágico es quien supera al absurdo en el momento en que sucumbe y desde la derrota accede al sentido existencial. Así el absurdo será justamente la extremación de lo trágico, ya que no existe ninguna posibilidad de dar con un sentido y “presenta al ser humano en la experiencia de sus límites”⁴⁴, donde todo carece de significación racional.

En el teatro, el absurdo se percibe como un espacio en la obra infundado, que no tiene un sentido correlativo ni lógico con ella, por lo que produce una atención mayor en el espectador al no entenderse qué es lo que se pretende. Tiene, por esto, una finalidad reflexiva que propone un momento al lector-espectador para cuestionar el sentido de la vida frente al absurdo existencial. Ciertamente, esta situación es la que se da en *La hora de todos* al plantearse en el resto de la obra temáticas existenciales que se cuestionan el actuar de un sujeto, pero que no han sido extremadas como en el caso del Episodio de la subasta. Aquí el sin sentido se apodera del espectáculo para mostrar a Harrison la vanalidad del dinero y de todo aquello que él había priorizado durante toda su vida.

El episodio de la subasta comienza en el momento en que suena el teléfono de la oficina de Harrison Fish –que había sido desconectado desde el inicio del acto- y lo llaman desde el museo Metropolitan para decir que irán a buscar el cuadro que había donado. Pero el problema era que ya habían ido por él otras personas, por lo que Fish cae en cuenta de que Harras una vez más lo había engañado y le habían robado el Cranach. De ahí en adelante comienza el absurdo, desde que Harras, para justificarse por el robo, propone realizar una subasta con los propios postores que él había traído grabados en su megáfono. Pero aparecen de pronto dos personajes –que no tienen nombres propios lo que los hace ser más representativos de la humanidad- que representan el absurdo: el señor coleccionista y la señora coleccionista. Comienzan a disputarse el cuadro ofreciendo cada uno cifras más altas que el otro, hasta que...:

La señora: Yo siempre mil más de lo que usted diga... El señor: Treinta y ocho mil... La señora: Mil más... es que Eva forma parte de un tríptico... El señor: Y yo tengo el Adán... Treinta y nueve mil... La señora: Y yo tengo la serpiente... Cuarenta mil... Aunque tenga que vender mi alma al diablo, siempre daré más que usted... Es que soy coleccionista de trípticos... El señor: Este no lo completará usted jamás... cuarenta y dos mil... yo tengo además dos tablas de otro tríptico de Botticelli, una Sagrada Familia... sólo me falta el niño... De una vez cuarenta y cinco mil... La señora: Pues está usted lúcido, porque ese niño lo tengo yo... cuarenta y seis mil. (...) La señora : (Cambiando completamente de tono, asume una actitud de solterona coqueta y se dirige al señor coleccionista como si le hiciera una proposición obsena) ¿Y si compramos el cuadro entre los dos... El señor: (Caballeroso. Con una punta de picardía) ¿Y completamos el tríptico? La señora: (Tímida y pudorosa) Si usted quiere... El señor: (Con esperanza apasionada) ¿Y me cederá usted el niño de Botticelli? La señora: (Dádiva suprema y personal) Pues... sí... (...) La señora: ¡Válgame Dios, se me ha olvidado la chequera! ¿No tendría usted la amabilidad de prestarme veinticinco mil dólares de aquí a mañana?... (Más insinuante) O si usted prefiere hoy mismo,

⁴⁴ P. 6.

en mi casa podríamos cenar juntos, a la salida del teatro... El señor: Con todo gusto, señora, encantado, no faltaba más... muchas gracias. ⁴⁵

Comienza sin previo aviso, un flirteo entre dos personas que jamás se habían visto y que hace algunos instantes habían estado compitiendo y discutiendo por la posesión del cuadro. No es casual, sin duda, que la pieza en cuestión corresponda justamente a un tríptico que presente las figuras de Adán, Eva y la serpiente, alusión directa a la Biblia y al pecado original. El Génesis es aquí un nuevo intertexto que habla del pecado, el error, la falta cometida por el hombre que lo alejó del paraíso y lo convirtió en un ser corrompible por el deseo. Harrison tenía la pieza correspondiente a Adán, el personaje bíblico que no dijo que no ante la tentación y cayó en la desgracia, y es por eso portador de una culpa histórica, tal como el protagonista que hoy es juzgado por su elección. Harrison es un Adán de su tiempo.

Pero el absurdo aún no ha llegado aquí a su máxima expresión, ya que la relación naciente entre la señora y el señor coleccionista tendrá un final inexplicable e incoherente ante las leyes de la razón humana. Tras una corta conversación, los personajes decidirán casarse de inmediato y tener su primer momento íntimo en la oficina contigua:

Harras: (...) ¿A que no se imaginan ustedes lo que acaba de pasar? Pues nada menos que los señores coleccionistas han decidido casarse y tienen mucho gusto en anunciarnos su compromiso... Sí señores; en diez minutos escasos, el señor y la señora Simpleton –permítanme que sea el primero en llamarlos así-, han pasado de la rivalidad artística a la contemplación amorosa... Un matrimonio por amor al arte y a la vista del público... Definitivamente estamos de suerte, pero muy acosados ya por el tiempo... Muy estimados señores, los felicitamos muy cordialmente, y quisiéramos seguir charlando con ustedes, pero el programa tiene que seguir adelante, con toda rapidez, a fin de librarse de un desastroso retraso... ¿No tendrían ustedes la bondad de...? (Viendo que el señor y la señora se disponen a volver a la sala) No, por favor, ¿qué es lo que piensan hacer?... Ustedes tampoco tienen mucho tiempo que perder... (Con malicia) Vengan mejor por acá... (Los encamina a una puerta en el escenario) Por allí, la segunda puerta de la izquierda... es un precioso saloncito, muy íntimo y acogedor, diseñado personalmente por Harrison Fish... allí pasarán ustedes una hora muy agradable, y su luna de miel puede comenzar inmediatamente... (Los señores coleccionista salen risueños, sobre un fondo musical que hace una rápida caricatura de los primeros acordes de la marcha nupcial). ⁴⁶

Lo esencialmente absurdo de este episodio tiene que ver con la reflexión que está implita en el tema de las relaciones humanas que son realmente deshumanizadas. No es necesario hacer un análisis muy profundo de este fragmento del texto para notar la vanalización del amor y de los sentimientos que han dado a paso a relaciones por conveniencia. El episodio al extremar esta constante no se preocupa de relejar fielmente lo que ocurre en la sociedad sino más bien de llevarlo hasta el sin sentido para calar realmente en las conciencias. Es lo mismo que ocurre con Harrison que no ve ya sus propias historias y se asquea de ellas, sino que se ve afectado con lo que ocurre ante sus

⁴⁵ *Confabulario. P. 191-192.*

⁴⁶ *Confabulario. P. 193.*

ojos y no puede llegar a comprenderlo. La vida ha perdido su carácter substancialmente humano para dar paso a relaciones que solo pretenden el beneficio personal y no incluyen al otro en su proyecto de vida. El dinero y el poder son los móviles del mundo, pero la crisis es ineluctable, ya que el sentido de la existencia sólo llega en el momento en el que el otro adquiere importancia.

El peso del sin sentido de la vida, del absurdo, cae siempre en el hombre que al estar ante una situación límite y se ve a sí mismo como un ente únicamente individual, caerá sin duda en la desesperación. El existencialismo se presenta casi como una condena, un hecho ineludible que tarde o temprano se manifestará.

5. Sartre y Arreola: Lo trágico y lo cómico del existencialismo

Se propuso como hipótesis inicial y como motivo y fin primero de esta investigación, identificar la presencia de guiños intertextuales en la obra de Juan José Arreola, en general, y en *La hora de todos*, en particular, con el existencialismo, lo que queda en parte demostrado en el análisis anterior. Pero lo esencial de este trabajo, en tanto nace de las temáticas de la literatura hispanoamericana contemporánea, es la reformulación que realiza del existencialismo como corriente filosófica y literaria desde su situación de sujeto mexicano. Su cercanía radica en la importancia que le da Arreola a las acciones humanas y las consecuencias en los sujetos que rodean al que elige, tal como lo demuestra la actitud de Harras hacia Harrison Fish en el momento en que monta un espectáculo de su vida con la finalidad de hacerlo reflexionar y arrepentirse, a través de un juicio indirecto, de sus malas acciones.

Pero no quedan dudas de que, a la vez que queda en evidencia el diálogo con Sartre, muchos son los elementos que los distancian, lo que queda demostrado en el análisis de las respectivas producciones literarias.⁴⁷ Mientras Sartre tiene una visión trágica de la existencia, en la cual el hombre se salva y adquiere la revelación de su sentido existencial luego de la caída, Arreola manifiesta un oscuro y sarcástico sentir, en el que la salvación no tiene cabida, ya que el hombre está condenado por sus propias acciones. La inconciencia es así imperdonable, por lo que la redención luego de la caída no será posible. Lo único que queda, entonces, es reírse y, desde una mirada escéptica, plantearse ante el mundo como si fuera un espectáculo ridículo de la existencia humana. Por eso recurre al absurdo, porque no hay sentido, no hay salida, no hay salvación.

Si ponemos la atención en los situación de producción de ambas obras o, sin ir más lejos, en las enormes diferencias que existen entre un escritor hispanoamericano, mexicano, con uno francés, tal vez encontremos la respuesta a este pesimismo, al nihilismo inevitable que surge de la escritura de Arreola.

Sartre es un resultado, un producto de la amplísima tradición francesa que

⁴⁷ Ver anexo, p. *Muertos sin sepultura*: modelos actanciales

históricamente ha llevado la vanguardia y ha sido el modelo cultural por excelencia para occidente. La filosofía existencialista-humanista del autor es una prolongación de un sentir trágico que no se fundamenta sino en su propia historia. Él mismo se plantea como un sujeto antes que nada político, activo, y que tiene injerencia en la humanidad completa, en tanto se siente responsable de una tradición. Desde esta perspectiva, es imposible pensar en un existencialismo pesimista, ya que sin duda lo que se pretende es nada más ni nada menos que cambiar el mundo. El europeo se identifica con la imagen del dominador, con el sentir del hombre poderoso, imponente y erudito. No se puede pensar, así, en una mejor situación de enunciación que la de Sartre, que habla desde París, la capital del mundo, por lo que el optimismo, el humanismo, nace sin duda de este escenario favorecido, en tanto es el mejor sitio desde donde proponer ideología cuando ha sido el modelo cultural desde siempre.

Pero lo que hay de trágico en Sartre, no tiene que ver únicamente con un desfase entre la postulación individual, la realidad social y la perdición del individuo en un orden social futuro o pasado, sino que también emerge la contradicción entre individuo y sociedad que sólo ha podido ser eliminada y que sólo podrá serlo gracias a luchas y sacrificios previos. El hombre, entonces, debe asumirse como un ser que decide su destino y que debe caer una y otra vez para alcanzar su cometido, porque siente que tiene todas las posibilidades para lograrlo. El optimismo radica, entonces, en esta situación propicia, que, tal como el héroe trágico, cae únicamente para levantarse y vencer.

Lo que ocurre con Arreola tiene que ver, asimismo, con un pasado cargado de incompreensión, de devastación, de matanzas y de desprecios que ha sufrido el americano y, especialmente, el mexicano. La historia de América está escrita con sangre, marcada por un juego eterno de dominaciones sin solución. Y Arreola conoce esa historia, por lo que su visión de mundo siempre llevará la carga y la angustia de una existencia doblegada por los poderosos. Como hijo de la revolución mexicana, es además testigo de la decadencia de un movimiento espurio que traiciona a su propia raza y los más nobles ideales. Así, como un profundo conocedor de su pasado, no vislumbra salida alguna a los reiterados fracasos.

Es este sentir el que determina el escepticismo del autor, identificable en toda su obra, en cuanto se encuentra incapacitado de proponer una salida posible ante una condición histórica irremediable. La única opción será así el absurdo, lo cómico ante una existencia sin porvenir. Pero en *La hora de todos* se presenta también otra problemática histórica del mexicano que tiene que ver con Estados Unidos. La presencia amenazante de sus vecinos norteamericanos presenta una concepción del mundo como espectáculo que Arreola rechaza terminantemente. El dinero, la belleza, el poder y la corrupción de un país dominador como Estados Unidos hacen que el autor elija el camino de la crítica implícita como bandera de lucha y no el panfletarismo político. El mundo ha caído en el más puro sin sentido al adoptar una forma de vida marcada por las apariencias, por el espectáculo, y no se puede hacer nada más que observar su decadencia como un absurdo, como algo risible desde el grado de inconciencia al que ha llegado la humanidad.

Decir que estamos ante un diálogo intertextual, entendido como un recurso en el que

las relaciones “deben ser investidas en la palabra, llegar a ser enunciados, llegar a ser posiciones de diferentes sujetos, expresados en palabras, para que en ella puedan surgir dichas relaciones.”⁴⁸, es la manera más correcta de entender lo que ocurre entre las dos visiones del existencialismo que se confrontan en el presente trabajo. Entendiendo que son sujetos los que hablan en el texto y no el objeto literario como tal, se puede afirmar que *La hora de todos* presenta una reformulación de los principios del existencialismo sartreano, que pretende evidenciar una cercanía con tal filosofía pero que a la vez quiere mostrar un aspecto propiamente arreoleano: “Aunque el existencialismo, por su parte, concibe la sociedad como una inexorable lucha entre individuos solitarios, Arreola ni siquiera alienta la esperanza de encontrar solaz en la muerte, y no⁴⁹ puede menos que ridiculizar la ciega conducta del hombre que apresura su propio fin”

Desde este planteamiento emerge que una de las posibles interpretaciones del texto se realice desde la lectura intertextual propuesta, en cuanto la obra hablaría de la posición del autor como sujeto escéptico, que concibe al mundo y la realidad como un espectáculo irrisorio en el no somos más que actores; un montaje en el que estamos atrapados para encontrarnos con la muerte absurda como único final posible. Nuestras elecciones, nuestros actos y cada una de las decisiones que tomamos –y ésta es la esencia del existencialismo- definirán nuestra situación en el mundo y la de cada uno de los individuos que la conforman. A pesar de que nacemos como entes solitarios y somos arrojados a la vida, no es posible encontrar un sentido para la existencia en nosotros mismos, sino en el otro, por lo que la responsabilidad con la que elijamos será el fundamento de nuestra propia moral. No existe nada después de la muerte, por lo que la vida será lo único a lo que podemos aspirar. El juicio final de Harrison Fish es en vida y sólo allí es donde cobran sentido cada una de sus malas elecciones. El cielo no existe.

⁴⁸ Bajtín, Mijael: *Problemas de la poética de Dostoievski*. Colombia, FCE, 1993. Pp. 255-256.

⁴⁹ Menton, Seymour: En: Arreola, Juan José: *Confabulario*, México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1961. Prólogo de Seymour Menton. P. 9

III. CONCLUSIONES

Se ha revisado y analizado a través de diversas herramientas la obra dramática de Juan José Arreola, con la finalidad de identificar las peculiaridades que ésta presenta y aquello que la vincula al existencialismo. Pero para acceder a una interpretación del texto fue necesario detectar los elementos que utiliza el autor para configurar las temáticas que aborda. A saber:

1. La presencia de *intertextos* en el título, el subtítulo y el epígrafe, que abrieron un primer sentido de la obra, en relación a la obra de Francisco de Quevedo; a lo cómico como situación de la experiencia humana; y a la obra de Franz Kafka que funciona como un anticipo de las particularidades de los personajes.

2. La *puesta en abismo*, que especifica una visión de mundo en que la vida es un espectáculo en el que los hombres representamos un papel. Ésta funciona en la medida en que se refleja un sujeto que es el objeto de la enunciación y que no muestra su entidad completa como personaje, sino que más bien oculta y a partir de ese encubrimiento, es otro el que debe revelar su carga real.

3. El *absurdo* existencial, que, junto con la especularización, determina lo que de existencialista tiene la obra y la perspectiva personal de Arreola, esencialmente escéptica y no humanista como el planteamiento de Sartre.

4. Los modelos actanciales que sirvieron de método para acceder a la estructura profunda de la obra y poder identificar claramente la acción dramática de *La hora de todos*. A partir de los modelos de Harras y Harrison fue posible detenerse en las

motivaciones que configuran la acción y, por tanto, llegar a una interpretación.

Con el análisis previamente descrito, fue posible llegar al cumplimiento de la hipótesis que dio pie a este trabajo: Juan José Arreola, en su obra *La hora de todos: juguete cómico en un acto*, realiza una re-escritura de los principios de la filosofía existencialista, lo que revela una apropiación y una reformulación de éstos, afirmando una conciencia que diverge a la vez que se identifica con tales premisas y que dialoga con sus antecedentes históricos y contemporáneos. A esta divergencia de Arreola con el existencialismo humanista de Sartre, se le denomina existencialismo escéptico, ya decididamente pesimista, que parte de la situación de producción del autor como sujeto hispanoamericano y mexicano.

La escritura de Arreola presenta como una constante la temática existencialista tanto en la obra que motiva este trabajo como en su cuentística, pero desde mi perspectiva, es posible afirmar que no es casual que el autor elija a la dramaturgia para hacerla más explícita. Por medio de la obra dramática, Arreola expresa claramente y profundiza ciertos elementos que son centrales en su obra, en virtud de la complejidad que ésta manifiesta. Las particularidades del drama son, finalmente, las que permiten que la cosmovisión del autor sea captada íntegramente.

Lo dramático adquiere una importancia primordial a la hora de comprender por qué se revela de manera tan latente el sentir vital del autor. Sartre también recurre al drama para plasmar su filosofía en la literatura, lo que habla de algo específico que éste posee y que logra una comunión con la ideología que se pretende mostrar. Ambos autores recurren al mismo género para expresarse, pero llegan a diferentes conclusiones, a distintas visiones de la existencia.

Pero, ¿qué es lo que tiene el drama que funciona tan bien en los autores existencialistas? Se ha dicho que en la obra dramática conviven dos tipos de lenguaje, el literario y el acotacional, que funcionan en pos de la virtualidad teatral de ésta. Más, lo que determina antes que nada su particularidad, tiene que ver con la función apelativa que ésta tiene, que logra remecer directamente al lector-espectador. Así, la denuncia se hace más evidente, en tanto los microrrelatos son subrepticios, irónicos, pero no directos.

Las ideas de Arreola en *La hora de todos* se potencian porque la obra dramática le permite esa espectacularidad al escenificarse. La denuncia del mundo como espectáculo ridículo de roles vacíos de sentido, absurdos, no puede ser mejor planteada que desde lo teatral, desde la puesta en abismo.

Finalmente, uno de los objetivos de este trabajo es poner en boga el estudio y la investigación sobre las obras dramáticas que han sido desplazadas e ignoradas por los estudios literarios hace ya bastante tiempo. Creo fundamental tener en cuenta el carácter específico que lo dramático posee y su riquísima complejidad, en tanto es literaria y teatral. Desde este humilde trabajo propongo una proyección investigativa que considere a la dramaturgia como un género literario vigente y con múltiples posibilidades interpretativas, para incentivar la lectura y la crítica.

BIBLIOGRAFÍA

Textos del autor

Arreola, Juan José: *Confabulario*, México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1961.
Prólogo de Seymour Menton.

Textos sobre el autor

Ostria, Mauricio: "La función de la intertextualidad en la obra de Juan José Arreola" En:
Boletín de Filología. N°XXXVII, 1998-1999.

Noguerol, Francisca: "La literatura en estado de gracia" En:
<http://cvc.cervantes.es/actcult/arreola/acerca/Noguerol1.htm>

Vázquez, M. Ángeles: "Homo videns, homo studens, homo ludens, homo sapiens"
En:<http://cvc.cervantes.es/actcult/arreola/acerca/vazquez1.htm>

Vázquez, Felipe: "Juan José Arreola: el poeta en prosa" En:
www.anssouri.edu/andes/especiales/FV/_Arreola.htm

Wong, Óscar: "Arreola, un fulgor vivo" En:
www.cajondeletras.com/colaboradores/cajon_4/arreola_wong.htm

Textos sobre teatro

De Ita, Fernando: *Teatro mexicano contemporáneo*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1991.

De Toro, Alfonso y Porlt, Klaus: *Variaciones sobre el teatro latinoamericano: tendencias y perspectivas*. Madrid, Iberoamérica, 1996.

De Toro, Alfonso: Elementos para una articulación del teatro moderno: teatralidad, deconstrucción, postmodernidad. En: Pereira, Sergio: *Quinientos años de teatro latinoamericano: Del rito a la modernidad*. Santiago, Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano, 1994. P.27-37.

Olson, Elder: "El análisis del drama" En: *Teoría de la Comedia*. Barcelona, Ariel, 1978.

Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona, Paidós, 1998.

Thomas, Eduardo: "Representación y trascendencia de lo absurdo en el teatro chileno contemporáneo" En: *Revista Chilena de Literatura*, N° 54, 1999.

Ubersfeld, Anne: *Semiótica Teatral*. Madrid, Cátedra, 1998.

Villegas, Juan: *La interpretación de la obra dramática*. Santiago, Universitaria, 1971.

Vaisman, Luis: "La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación del texto" En: *Revista chilena de literatura*. N°14, 1979.

Textos sobre existencialismo

Pollmann, Leo: *Sartre y Camus: literatura de la existencia*. Madrid, Gredos, 1973.

Sábato, Ernesto: *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*. Santiago, Universitaria, 1972.

Sartre, Jean Paul: *El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires, Sur, 1947.

-----: *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Lozada, 1991.

-----: *Teatro*. Buenos Aires, Lozada, 1948.

Textos de consulta general

Bajtín, Mijael: *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1989.

-----: *Problema de la poética de Dostoievski*. Colombia, FCE, 1993.

Dallenbach, Lucien: *El relato especular*, Madrid, Visor Distribuciones, 1991.

Genette, Gerard: *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001.

Goic, Cedomil: *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso, Universitaria, 1980.

Kristeva, Julia: *Semiótica*. Madrid, Fundamentos, 1978.

Kafka, Franz: *La muralla china y otros relatos*. Buenos Aires, Emecei, 1967.

ANEXO I

1. Muertos sin sepultura: modelos actanciales

Tal como se presentaron los modelos actanciales de *La hora de todos*, no está demás fijarse en aquellos que articulan la obra dramática de Sartre, para no dejar vacíos en relación a las divergencias y similitudes que tiene el existencialismo humanista de este autor, con el propuesto existencialismo escéptico de Arreola. Es por esto que a continuación se revisarán las funciones de los personajes de *Muertos sin sepultura*, lo que profundizará y dejará sin espacios la relación dialógica entre estos autores.

La obra de Jean Paul Sartre ostenta desde el título una existencia que ya no corresponde tal, es decir, estamos ante personajes que tienen una muerte en vida, pero que aun no se concreta al no estar enterrados. Los sujetos en cuestión –Canoris, Sorbier, Francois, Lucie y Henri- forman parte del grupo de la Resistencia, pero han sido detenidos por sus enemigos y solo esperan el momento en que lleguen los soldados a torturarlos y finalmente ejecutarlos. La acción dramática, entonces, se configura en torno a la espera de su propia muerte por parte de los personajes, pero tienen miedo de ser débiles y no soportar la tortura dignamente. Así, uno a uno, van pasando a la sala de tortura, donde son agredidos hasta en lo más íntimo, especialmente Lucie, que es violada y ultrajada por los alemanes.

Es justamente este momento en que el miedo los corroe el que marca la crisis al sentir que sus existencias ya no tienen ningún sentido al haber sido atrapados. Cada minuto que pasas el miedo se va convirtiendo en desesperanza, en vacío, en sinsentido: “Esta prórroga les da tiempo, dentro del ritmo dramático de los llamamientos, para

reflexionar sobre su existencia, haciendo el balance de una vida que se acerca ya a la suma total. Son éstos unos instantes en los que la actividad sensible queda reducida al mínimo, y se gana la libertad para la intuición de lo esencial”⁵⁰. Estamos, al igual que en el caso de *La hora de todos*, ante una situación límite, la proximidad de la muerte, y es visiblemente este momento cúlmine de la existencia el que provoca la crisis. Aquí ya no se puede pensar en un futuro, en el proyecto de vida que quisieron concretar, porque ya están muertos.

Pero las cosas no se quedan en este punto, ya que aparece de pronto Jean, su jefe, el más buscado y el más protegido por los miembros de la Resistencia, pero ha logrado salir del paso y los alemanes no han notado su verdadera identidad. En ese momento, entonces, finalmente encuentran algo por lo que resistir: deben soportar las torturas para no confesar que Jean se encuentra justamente en la misma pieza que ellos. Todo vuelve, así, a tener sentido.

El primer modelo actancial será el de Canoris:

| | | |
|-------------|---------|---------|
| Ideal | Canoris | Canoris |
| Resistencia | | |

| | | |
|------------|---------------------|------|
| Compañeros | Razón por que morir | Jean |
| Jean | | |

Canoris representa al auténtico hombre. Él es quien tiene una actitud más pragmática que los demás al ser realista y tratar de salir airoso de la situación buscando un sentido para su muerte: “Yo personalmente creo que estamos muertos hace tiempo: justo desde el momento en que dejamos de ser útiles”⁵¹. Es el más experimentado de todos los compañeros, ya que ha pasado por la tortura y ha salido invicto. Contiene a los demás compañeros explicándoles que no hay razón por la que temer, ya que no tienen ninguna información que ellos no conozcan, no saben nada. Lo que motiva a Canoris, su destinador, corresponde a un ideal superior que no pasa por defender un país simplemente, ya que es griego, sino que hay un sentido superior, una visión del mundo que pretende concretar a través de la resistencia. Su motivación nada tiene que ver con un sueño, con una utopía, sino que más bien se constituye como una elección concreta en plena libertad, en tanto así otorga sentido a su vida.

⁵⁰ Pollmann, Leo: *Sartre y Camus: literatura de la existencia*. Madrid, Gredos, 1973. p. 92.

⁵¹ Sartre, Jean Paul: *Teatro*. Buenos Aires, Lozada, 1948. P. 130.

Su objeto, entonces, se centrará en no perder el sentido, en encontrar entre las cenizas la razón última que valide su propia muerte, por lo que sin duda el destinatario del objeto no será la humanidad completa, al saberse un hombre común y corriente, sino él mismo que como sujeto arrojado al mundo solo, debe encontrar cómo fundamentarse.

Pero las cosas nunca son tan simples, porque los opositores no tardan en llegar. Es Jean, en este caso, al aparecer en el medio de la crisis y plantearse como una amenaza ante la posibilidad de no resistir las torturas. Sin embargo, Jean actúa a la vez como un ayudante, ya que su aparición y el hecho de que no lo hayan descubierto favorece el objeto de Canoris, en tanto una razón por la cual morir. Jean podrá decirle a su familia que no lo esperen, que murió por la causa, como un héroe y, además, continuará con la misión.

De este modo, Canoris sólo intentará buscar un sentido, una razón para el final que se acerca y lo encuentra sin duda. Es el que actúa con más frialdad y toma la decisión final de darles a los alemanes una pista falsa luego del ofrecimiento de éstos de dejarlos vivos. Pero ya no es necesario porque la muerte ha llegado para quedarse.

Luego tenemos a Henri, el idealista que se equivoca justamente por aquel sentir:

| | | | |
|-------------|-------|-------|--------------|
| Ideal | Henri | Henri | |
| Resistencia | | | La humanidad |

| | | |
|----------|---------------------------|------------|
| Lucie | Razón por qué vivir | Milicianos |
| Canoris | Cumplimiento de la misión | |
| Francois | | |
| Sorbier | | |
| Jean | | |

Henri es de todos los personajes el que vive más intensamente su situación vital, en tanto tiene la edad que es para Sartre típicamente existencialista: entre los treinta y los cuarenta años. Es el que sufre vivamente la pérdida de la misión, y del sentido de su existencia al no tener ya una tarea que cumplir con el mundo: "Para él la resistencia no fue simplemente una necesidad del momento, un encuadramiento lógico, sino una búsqueda"⁵². Es por esta búsqueda que Henri no tiene por objeto el encontrar una razón para vivir, sino que se afana por descubrir las causas que le quedan para seguir con vida,

⁵² Pollman, P. 92.

para resistir. El siente el fracaso de la misión como un peso que no puede llevarse a la muerte y que debe resolver, por lo que cree no poder soportar el sin sentido de no tener nada que ocultar en el momento de la tortura. Pero la llegada de Jean cambia las cosas, por lo que el resistir se configura como lo que puede refrendar el sentido individual y colectivo de la existencia. Incluso es capaz de estrangular a Francois, el más pequeño y débil de todos, para poder lograr su cometido y concretar su misión.

Desde el asesinato de Francois en adelante, Henri cambia de actitud y espera con ansias el momento de su muerte heroica, fiel a los ideales hasta el último momento, ya que fueron los que fundamentaron su existencia. Siente que ha cumplido la misión protegiendo la identidad de Jean con el asesinato de Francois y soportando las torturas, por lo que ya está listo para morir. La tortura es la prueba final que tiene que soportar para lograr su cometido, su oponente mayor en la figura de los milicianos. Pero Henri yerra el camino, porque cae en la decadencia más feroz al asesinar al pequeño hermano de Lucie, con la complicidad de todos sus compañeros.

Sorbier es la figura que no resiste y que prefiere terminar con su vida antes que traicionar a sus hermanos. Es el que más temor siente de sí mismo y ve como única salida el suicidio para resistir y mantener el silencio:

Resistencia

Sorbier

Sus compañeros

Sorbier

Compañeros

Resistir

Jean

Silencio

Tortura

El único objeto de Sorbier en el momento en que cae detenido será el de resistir a las torturas y no caer en la traición. Más que la misión de la resistencia, él tiene como elemento central en su existencia la fidelidad y el compromiso con sus compañeros. Nada puede ser peor para él que hablar, lo que se hace más difícil aún con la aparición de Jean –opositor- en la prisión. Quiere soportar como sea para sus compañeros y demostrarles que pudo superar la prueba final de su existencia, de manera que ellos serían sus primeros destinatarios, junto con él mismo. Incluso cuando se siente susceptible su elección final será el suicidio, de modo que el silencio será su triunfo. Sus últimas palabras son significativas en este sentido porque se siente vencedor y no cobarde:

Sorbier: Soltadme, no puedo seguir más en este sillón. ¡No puedo más! ¡No puedo más! Señal de Landrieu. Los milicianos lo sueltan. Se levanta vacilando y

*se dirige hacia la mesa) Un cigarrillo. Landrieu: Después. Sorbier: (¿Qué es lo que queréis saber? Donde está el jefe. Yo lo sé. Los otros no lo saben; yo lo sé. Yo conocía sus secretos. Está (señalando bruscamente un punto detrás de ellos)... ¡ahí! (Todo el mundo se vuelve. Salta a la ventana y se encarama sobre el alfeizar) ¡Gané! No os acerquéis o salto. ¡Gané! ¡Gané! Cl ochet: No te hagas el idiota. Si hablas quedas libre. Sorbier: ¡Cuentos! (Gritando) ¡Eh, los de arriba! ¡Henri, Canoris, no hablé! (los milicianos se arrojan sobre él. Salta al vacío) ¡Buenas noches!*⁵³

Lucie actúa justamente de la manera contraria que Sorbier, al enfrentar la situación más difícil como heroína y sin siquiera lamentarse. Es sin duda la más consecuente y la que tiene más comprometido sus sentimientos, en tanto es la pareja de Jean. Es tan tenaz en su objeto, que es capaz de estar de acuerdo en el asesinato de su hermano Francois cuando se da cuenta que hablará. Es la figura trágica por excelencia, de modo que en ella queda manifiesta la divergencia de Sartre con Arreola en cuanto a sus personajes:

| | | |
|-------------|-------|----------|
| Amor | Lucie | Jean |
| Resistencia | | Francois |
| | | Lucie |
| | | Misión |

| | | |
|--------------------|-------------|---------|
| Muerte de Francois | Resistencia | Tortura |
| Aparición de Jean | Muerte | |

El primer y más importante destinador de Lucie es su amor por Jean y por todos sus compañeros, lo que la hará, sin duda, tener una actitud diferente en relación a los demás personajes. Toda su fuerza proviene de ese amor, que tiene como matiz el ideal de la resistencia, pero que se fundamenta únicamente desde el sentimiento. Así, el resistir será el objetivo para lograr la salvación de su amor y no únicamente el ser fiel a un ideal. Pero llega como segundo objetivo el de su muerte. Ya no quiere más que morir desde el minuto en que es ultrajada brutalmente por los milicianos y luego de la muerte de su joven hermano. Para ella la vida dejó de tener sentido en el minuto en que logró resistir y sufrió las torturas y las violaciones, por lo que ahora solo aspira a morir.

Los destinatarios del objeto de Lucie serán por tanto y en orden de preferencia, Jean, en cuanto lo va a salvar por el enorme amor que le tiene; Francois, que ha muerto en

⁵³ Teatro, p. 148.

manos de sus compañeros por no haber podido resistir; ella misma, al sentirse fuerte y con las riendas de su vida; y, finalmente, la misión, que continuará en manos de Jean.

Muertos sin sepultura, a pesar de presentar a personajes en el umbral entre la muerte y la vida, al igual que en *La hora de todos*, presenta una diferencia sustancial con ella, al plantear dos visiones distintas en relación a la existencia misma. Sartre opta por un existencialismo trágico, con figuras heroicas que eligen su destino a partir de valores y un ideal superior que ellos mismos han formulado. Los personajes fracasan y desde el fracaso logran vislumbrar un sentido que se les revela como un valor supremo. Es un existencialismo optimista, humanista, en el que el hombre encuentra su sentido a partir de sus elecciones y de la relación con el otro.

Arreola, en cambio, plantea una nueva concepción del existencialismo que nace de una percepción distinta de la realidad en tanto sujeto mexicano, que dice relación con la decadencia y el pesimismo. La visión de Arreola no supone a sujetos que accedan al sentido en el momento del fracaso, sino que es escéptico y cree que no hay posibilidad de salida.