

*XXV ANIVERSARIO
Casa Lamm*

Editorial

Nuestra dama vuelve la mirada a un espejo y reconoce en el reflejo la semilla que germinó sus orígenes: detrás de ella está el último juglar, el malabarista de la palabra hablada y escrita. Ahora, a su lado, constante e histriónico, camina un siglo de amor por las letras, por el arte, por el mundo. El extraordinario artífice la conduce por los entreverados senderos del lenguaje, planta en sus ojos coloridas imágenes que poco a poco se revelan como mundos mágicos e inaprehensibles. De su pecho, un susurro: ¿llegaremos mañana a la ciudad de T?

Lammadame agradece a todos sus colaboradores, creadores y creyentes. Sobre todo, le agradece infinitamente a Juan José Arreola por hacerla posible, por mantener el amor a la literatura intacto después de un siglo.

Arantza de Bergia

Editora

Andrea Grain Hayton

Coeditores

Tabatha Castellano

Arantza de Bergia

Alan Loera

Corrección

Yair Fragoso

Emma del Carmen

Sebastián Jiménez Galindo

Diseño editorial

Andrea Grain Hayton

Fotografías

Enrique Villaseñor

Contacto

✉ lammadamecl@gmail.com

📘 [Lammadame](#)

📷 [@Lammadame](#)

📄 issuu.com/lammadame

👉 medium.com/lammadame





La estética de la caída en *Los cantos de mal dolor*

Irma Sabina Orozco Sandoval

Universidad Autónoma Metropolitana

La obra de Isidore Ducasse, mejor conocido como el conde de Lautréamont, obtuvo el rechazo y la aprobación del público desde sus primeros tirajes. El grupo surrealista, encabezado por André Breton, releyó *Los cantos de Maldoror* con el entusiasmo de quien hace de un lienzo olvidado una bandera: aquellas escenas, construidas alrededor de 1868 bajo la estética demoníaca surgida de la pluma del autor montevideano, influyeron de manera contundente en la producción artística del siglo XX. Salvador Dalí, por ejemplo, realizó una serie de ilustraciones basadas en la lectura de aquel libro. Además, en sus primeros textos, privan las imágenes de canibalismo entre los amantes, reminiscencias de la prosa lóbrega y genial del literato franco-uruguayo: “Adornaré mi cuerpo con guirnalda perfumada para este holocausto expiatorio y los dos sufriremos, yo por ser desgarrado, tú por desgarrarme... con mi boca unida a tu boca”¹ rezan las primeras páginas de *Los cantos de Maldoror*, mientras que en “Me como a Gala”, de Dalí, se enuncia: “Gala / te beberé / porque no eres otra / que esta mesa y esta bragueta carnales / de mi sed”².

Entre los hombres marcados por Lautréamont se encuentra una figura soterrada: Juan José Arreola. *Los cantos de mal dolor*, conjunto de textos publicados a partir de 1959 y modificados en número y orden hasta 1972³, evidencian desde el título la presencia de Ducasse en la creación del jalisciense. Judith Buenfil Morales ofrece un panorama general del libro:

conformado por veintiocho relatos breves, es un ejercicio memorial del autor, en el que varias voces de textos anteriores instituyen el coro que va tejiendo la totalidad de la obra y que desde el título exige una competencia especial del lector para adentrarse en el juego intertextual de homenajes, citas y alusiones que se reconstruyen. Los textos recorren historias de varios amorosos: Adán, Leonardo da Vinci, un melancólico romántico, un león viejo y desprestigiado, un Quijote, entre otros personajes.⁴

¿Qué asunto vincula a Lautréamont y Arreola, pertenecientes a tiempos y geografías tan diferentes? Existen numerosas respuestas a tal interrogante, sin embargo, habrá que elegir una entre ellas: la gravedad.

1. Lautréamont, “Canto primero” en *Obra completa*, trad. Manuel Álvarez Ortega, Akal, Madrid, 1988, p. 57.

2. Salvador Dalí, “Me como a Gala”, trad. Joan Hernández en *Obra completa*, v. III, Ediciones Destino-Fundación Gala-Salvador Dalí, Barcelona, 2004, p. 245.

3. Vid. Judith Buenfil Morales, *Cantos de mal dolor: El juego de ausencia y disolución en los relatos breves de Juan José Arreola*, Tesis de maestría, Universidad Veracruzana, 2011, p. 30-31.

4. *Ibid.*, p. 31.

El “Canto primero” del poeta francés relata lo siguiente:

Cuando [Maldoror] besaba a un niño de rostro rosado hubiera querido rebañarle las mejillas [...], y muy a menudo lo hubiera hecho, si la Justicia, con su largo cortejo de castigos, no lo hubiera impedido cada vez. No era mentiroso, confesaba la verdad, y se decía cruel. Humanos, ¿habéis oído? ¿Se atreve a repetirlo con esta pluma que tiembla! Así, pues, existe un poder más fuerte que la voluntad... ¡Maldición! ¿Querría la piedra sustraerse a las leyes de la gravedad?⁵

Las líneas referidas hacen de la maldad una fuerza pesada e inexorable. Párrafos adelante, se interpela a la grandeza del mar:

Viejo océano de olas de cristal [...] eres un inmenso azul aplicado al cuerpo de la tierra [...]. Así [...] un soplo prolongado de tristeza, que se creería el murmullo de tu brisa suave, pasa, dejando inefables huellas, sobre el alma profundamente conmovida, y, sin que siempre se advierta, evocas el recuerdo de tus amantes, los duros comienzos del hombre en los cuales tiene conocimiento del dolor, que no le abandona jamás.⁶

La presencia del océano, gigantesca y milenaria, genera en el hombre la conciencia de su naturaleza efímera e insignificante, lo orilla a abismarse en su condición, en su propensión al dolor. Cioran apunta, con respecto a la finitud humana:

Inútil intentar asirme a los segundos [...]. Sólo podemos actuar si nos sentimos llevados y protegidos por ellos. Cuando nos abandonan, nos falta el resorte indispensable para llevar a cabo cualquier acción [...]. Indefensos, sin apoyo, afrontamos así una inusitada desgracia: la de no tener derecho al tiempo. [...] Lo que distingo en cada instante es un jadeo, y su exterior, no la transición hacia otro instante. Elaboro tiempo muerto, me revuelvo en la asfixia del devenir. Los otros se precipitan en el tiempo: yo he caído en el tiempo.⁷

Acudo al filósofo rumano porque, a pesar de haber vivido en una época posterior a Lautréamont, la sombra del belicismo siempre subraya la fragilidad de la existencia. La obra de ambos está determinada por París y las guerras.⁸

5 Lautréamont, *op. cit.*, 1988, p. 47.

6 *Ibid.*, p. 71.

7 Émile Cioran, *La caída en el tiempo*, trad. Esther Seligson, Monte Ávila Editores, Caracas, 1977, p. 139-140.

8 Lautréamont sufrió la invasión de los prusianos a París en 1870. Vid. Maurice Saillet, “Cronología” en Lautréamont, *op. cit.*, p. 5-6.

Resulta importante añadir que *Los cantos de Maldoror* relacionan continuamente a la figura femenina con el engaño y la perfidia:

Las lágrimas están buenas, ¿no es cierto?, pues tienen el sabor del vinagre. Se diría las lágrimas de aquella que ama mucho; pero las lágrimas del niño son mejores para el paladar. El niño no traiciona nunca, no conoce todavía el mal: aquella que ama mucho traiciona antes o después...⁹

El presentimiento angustioso de la caída descrito por Cioran y patente en el estilo de Ducasse es reformulado por Arreola. Sin embargo, esta vez, el motivo de la precipitación hacia el vacío no es la idea del término de la vida, sino el efecto de imán ejercido por los personajes femeninos sobre el hombre: el deseo reviste la pesadez de un yunque y la mujer se sitúa, cual origen del sufrimiento, en el ámbito del Mal: su intención radica en dirigir a su víctima hacia una suerte de acantilado sentimental:

En vez de acogerlas con la benevolencia de antaño, música de laúd y otras zalamerías, el Comité se propone llevar a los tribunales por el delito de suplantación de persona a todas las mentirosas, y pone en entredicho desde ahora a los psiquiatras, cirujanos plásticos y demás profesionistas que intervengan en la superchería [reza la advertencia de “Loco dolente” con respecto al peligro de los artilugios femeninos].¹⁰

El nacimiento del dolor ocasionado por el desboque se sitúa en tiempos míticos. El autor de *La caída en el tiempo* comenta:

Si todo lo que se ha concebido y emprendido desde Adán es o sospechoso o peligroso o inútil, ¿qué hacer? ¿Desolidarizarse de la especie? Sería olvidar que nunca se es tan hombre como cuando duele serlo. Y cuando ese pesar se apodera de uno, no hay modo de eludirlo: se vuelve tan inevitable y tan gravoso como el aire...¹¹

Cioran designa a Adán y Eva protagonistas del principio de la tragedia de la consciencia existencial; Arreola también lo hace pero en el ámbito del conocimiento amoroso, catastrófico siempre: “Alguien me ofrece al pie de un árbol la fruta envenenada”¹², se declara en “La noticia”. “Pero el habitante y la deshabitada no pudieron vivir separados. Poco a poco, idearon un ceremonial lleno de nostalgia prenatales, un rito íntimo y obscuro que debía comenzar con la humillación consciente de Adán”¹³ se expone en “Tú y yo”. De acuerdo con Felipe Vázquez, lo trágico en la obra arreolina implica

una *hybris*, un destino que, poseído por la desmesura, transgrede sus propios límites; y al desatar potencias que lo obseden, lucha por salvarse sin saber que en él opera la fuerza que lo abisma. Es un fatum soberbio cuyo desenlace es la muerte violenta, el castigo eterno o, en un plano espiritual, una desgarradura metafísica por cuya hendidura nos despeñamos.¹⁴

Cuando se habla de asuntos graves se entiende que quien los experimenta se halla devastado a causa de un peso por lo común intangible pero rotundo. Newton establece que la gravedad se explica por “la fuerza centrípeta, [...] aquella en virtud de la cual los cuerpos son atraídos, empujados, o de algún modo tienden hacia un punto como a un centro”¹⁵. Gracias a este principio los planetas giran alrededor del sol y las galaxias perviven hasta la fecha. Por tanto, la gravedad es vital e inevitable. El amor, en *Los cantos de mal dolor*, también cumple con ambas cualidades: la especie no podría perpetuarse sin el vínculo entre el hombre y la mujer. Empero, el yo lírico suele lamentarlo, pues al impulso amoroso corresponde el vértigo engendrado por la atracción. Naufragar, ahogar, hundir y sepultar son términos que abundan en el libro de Arreola. En todos los textos, sin excepción, se recurre al campo semántico de la caída: “El golpe fue tan terrible que para no caer, tuve que apoyarme en la historia”¹⁶, “Amor mío: todas las carnicerías y las pescaderías del mundo me han enviado hoy en tu carta sus reservas de materiales podridos. Naufrago en una masa de gusanos aplastados”¹⁷, o “Ella siempre encontró la manera de perder el equilibrio, arrastrándome otra vez en su caída al piélagos atrayente”¹⁸, escribió el jalisciense en las veintiocho creaciones que componen esta suerte de homenaje y planto al mismo tiempo. La celebración de la felicidad pasajera propia del encuentro y el terror hacia el despeñadero de la pasión se alienan en una obra donde el autor magnetiza a los lectores conduciéndolos al precipicio. El creador deja caer parte de sí en la obra; el lector, permite que las historias lo cimbren y lancen a la experiencia estética con la fuerza de un objeto soltado desde las alturas. ●

9 *Ibid.*, p. 53.

10 Juan José Arreola, “Loco dolente” en *Narrativa Completa*, Alfaguara, México, 2002, p.109.

11 Émile Cioran, *op. cit.*, 1977, p. 26.

12 Juan José Arreola, *op. cit.*, 2002, p. 116.

13 Juan José Arreola, “Tú y yo” en *op. cit.*, 2002, p. 131.

14 Felipe Vázquez, “El arte de sonreír al filo del abismo” en *Juan José Arreola, la tragedia de lo imposible*, Conaculta-Verdehalago, México, 2003, p. 31.

15 Isaac Newton, “Definición V” en *Principios matemáticos de la filosofía natural*, v. I, trad. Eloy Rada, Alianza, Madrid, 2004, p. 123.

16 Juan José Arreola, “La noticia” en *op. cit.*, 2002, p. 116.

17 Juan José Arreola, “Balada” en *op. cit.*, 2002, p. 129.

18 Juan José Arreola, “Luna de miel” en *op. cit.*, 2002, p. 138.

“El maestro debe ser simplemente un vaso comunicante y un medio de transporte que no enturbie la luz que trata de transmitir.”

-Juan José Arreola

“Pablo” o el silencio total del arte

Nihetelle E. Rivera Yáñez

Universidad Autónoma Metropolitana

Algo en el artista toma siempre por sorpresa al espíritu atento. Si alguien no es agitado por emociones o sensaciones a lo largo de una obra entonces muy probablemente aquel espectador no se haya permitido realmente ver; salvando claro que en principio la obra en cuestión tiene eso que puede discutirse como “lo artístico”. No paso por alto que esto último es amplia problemática para trabajos de extensión mucho mayor que la que pretendo; sencillamente quiero situar la posibilidad en un artista específico: Juan José Arreola.

¿Qué es ese “algo” que en Arreola podría existir? ¿Qué haría de este escritor un artista con la palabra? Y, para ceñir aún más el ensayo, ¿qué haría de “Pablo” un texto suficiente para demostrar lo primero? En principio, creo encontrar en ciertos postulados del psicoanalista alemán Carl Gustav Jung algunas pistas que, aunque no establecerán lo que es o no es arte, sí dan explicación a ese “algo” que surge de la obra y a consecuencia nos vemos abatidos por circunstancias mayormente intuitivas.

“Pablo” sería ese puente de semejanza en el que lo dicho por Jung hallaría su afirmación en la obra de este escritor jalisciense. En el conflicto central surge este paralelismo y como exposición inicial explicaré brevemente algunos puntos de las teorías jungianas. La idea no es tan extraña pues durante el tiempo que Arreola trabajó como editor en el Fondo de Cultura Económica pudo tener algún contacto con teorías de la psicología o algún acercamiento a las obras de Sigmund Freud; teorías que el propio Jung habría de discutir y en algunos casos contrariar.

Tras mi lectura de *Símbolos de transformación* de G. Jung algunas ideas conectaron en la obra de Arreola. La primera fue cuando en la UEA “Temas selectos de literatura 3: Juan José Arreola” se expuso *Varia Invención*; se mencionó la procedencia del título, un verso del soneto de Góngora; luego se cuestionó ¿qué sucedería si existiera una relación entre lo onírico y los textos contenidos ahí? Entonces se habló de lo irreal, el desorden, el caos; algo en aquella clase no se explicitó: el lenguaje. Éste origina la imagen, o bien sucede a la par.

Jung (1993) nos explica que el pensamiento se construye necesariamente con el lenguaje. “[...] pensamos en palabras [...] tan pronto como el pensamiento es muy intenso nos ponemos a hablar con nosotros mismos [...]”¹ Después propone dos tipos de pensamiento: el lógico o dirigido (el cual seguiría los paradigmas comunicativos de lo social), y el ilógico o no dirigido, al cual ya no imponemos “[...] un itinerario determinado, sino que lo dejamos flotar, hundirse o

subir por su propia densidad.”² El sueño (así también la fantasía) se distingue por ese lenguaje no dirigido, es decir no verbal, no estrictamente comunicativo.

Encontré después que entre J. J. Arreola y Jung puede formarse una perspectiva afin sobre lo consciente y lo inconsciente en la creación artística: Arreola expresa en diferentes momentos entender esa existencia mental colectiva que se mantiene en una zona oscura; así también, la “idea primigenia” que llega a surgir por medio de lo literario (expresión cercana a la fantasía y el mito). Me refiero a obras como *Memoria y olvido, vida de Juan José Arreola (1920 – 1947) contada a Fernando del Paso, o Arreola en voz alta*, específicamente las entrevistas con Carballo.

¿Cómo poner en movimiento la cercanía entre Jung y Arreola, respecto al fenómeno artístico? El primero expone en *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia* que un artista cuyo proceso de creación es “visionario” no toma consciencia intencionada de las representaciones primigenias que suceden en su obra, y no puede ser consciente en primera porque eso dejaría a la obra en un propósito, y eso es propio del proceso contrario: el “psicológico”. Un tipo de arte “[...] eternamente repetida [...] Es destino humano, revivido en millones de ocasiones hasta la atroz monotonía de los tribunales y el código penal.”³

Según platica Arreola a Carballo:

Todo lo que he hecho es manifestación [...] del ser mediante anécdotas que ponen en evidencia lo mismo cualidades que defectos. La anécdota viene a ser solamente el pretexto para capturar una partícula del ser humano [...] yo sitúo mi obra en el polo opuesto al de la literatura tipo ‘comedia humana’ [...] este tipo de literatura es una repetición inútil de la vida. [...]⁴

Para Juan José Arreola el lenguaje tiene la importancia de llevar en sí un significado estético (artístico) más grande:

[...] el lenguaje es una materia, y hay que trabajar con ella; [...] para mí el lenguaje, aunque esté estampado en el papel, no es silencioso; de él y desde él se propagan sucesivas sonoridades. Sé que cuando uno construye una bella frase [...], un pensamiento todavía más bello viene a habitarla, no porque la frase esté originalmente vacía, sino porque es una nostalgia del espíritu que aspira a la concreción en belleza.⁵

2. *Ibid.*, p. 41-42.

3. Carl Gustav Jung, *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y la ciencia*, TROTTA, Madrid, 2007, p. 82.

4. Efrén Rodríguez [compilador], *Arreola en voz alta*, CONACULTA, México, 2002, p. 51-52.

5. Felipe Vázquez, *Juan José Arreola. La tragedia de lo imposible*, CONACULTA, México, 2002, p. 16.

1. Carl Gustav Jung, *Símbolos de la Transformación*, Paidós, España, 1993, p. 96.

A lo cual más adelante agrega que todo producto artístico es más una aproximación estética que una representación completa de la belleza: “aproximación nostálgica” lo llama él. Esa “aproximación” resuena en los estudios de Jung sobre la incidencia del arte en el inconsciente colectivo, el papel del arte en la sociedad. La obra así termina siendo apenas una imposibilidad, un casi incidente en el cual el artista puede evidenciar un pasado; éste sucede desde otra nostalgia, sembrada en el propio nacimiento. Una nostalgia individual que puede subsanar la angustia colectiva.

La literatura le sirvió a Arreola para comunicarse con nosotros. Éste siempre vio su actividad como una confesión o un traductor de vivencias. En “La desnudez: la máscara” Felipe Vázquez nos recuerda que en esa personalidad surgió un conflicto entre el yo-autor y el yo-textual; esto convergió en un extrañamiento personal. Arreola supo su escritura al servicio de vivencias ajenas; un filtro de experiencias procedentes de la otredad y no entender por qué aquello sucedía en y durante su escritura. Esto es precisamente el proceso “visionario” que expone Jung.

De un proceso así es que surge una obra de arte que permite a la época, a la sociedad leer su propio espíritu. Y en la obra de Arreola podría contenerse lo que Jung defiende del arte:

[...] Aquí radica la relevancia del arte: siempre trabaja en la educación del espíritu de la época, pues convoca a esas figuras que más faltan al espíritu de la época. De la insatisfacción del presente, el anhelo del artista se retrae hasta alcanzar en lo inconsciente la imagen primigenia propicia para compensar del modo más eficaz las carencias y la unilateralidad del espíritu de la época. Este anhelo toma posesión de la imagen y [...] trastoca su forma para que pueda ser recibida por el hombre del presente de acuerdo a sus facultades. [...] el arte constituye un proceso de autorregulación espiritual en la vida de las naciones y las épocas.⁶

Paso pues al cuento “Pablo”. Si por una parte parece un beneficio, una redención social la participación del arte en ella, para el artista podría representar la colisión de la persona, lo fatídico. ¿Cómo entiendo esto? La noción resulta del diálogo con las ideas de lo trágico de Felipe Vázquez en la obra ya citada. Para el escritor jalisciense mostrarse “desnudo” en la palabra resulta al final en un proceso de despersonalización.

“La palabra tiende a la totalidad en la literatura, se erige victoriosa y henchida de poesía, pero su triunfo conlleva una verdad terrible. Destruye a su autor, lo despoja de sí y lo condena al silencio. ¿No es éste un límite trágico?”⁷ Y sin duda lo es. Aristóteles advertía que el genio del artista tiende a la melancolía; Nietzsche concibe ya que el artista requiere de un trance neurótico; Jung nos explica que los artistas tienden a fragmentarse, a separarse de su conjunto que es la sociedad (a quien representan). Hay algo de este desencanto y este agotamiento en el cuento “Pablo”.

Este cuento directamente trata sobre recrear en la ficción una tragedia gnóstica; el protagonista repentinamente es capaz de concebir la partícula de dios en cada una de sus representaciones. Partículas que en algún momento fueron el todo y ahora tras la muerte serán capaces de reintegrarse a ese gran conjunto. El drama sucede tras la pregunta ¿y si no?; de acuerdo con Vázquez, será necesaria “[...] una sustracción radical de sí mismo [...]”⁸ para regresar a ese punto unificado, del cual surgirá un temor a la imposibilidad.

Pero no es la agonía católica lo que me llama la atención. De hecho, pido neutralizar ese rasgo teológico e intentar transponerlo al ámbito meramente psíquico. Entonces quedarían transparentes esos ecos de lo que Jung dice respecto al fenómeno del espíritu en el arte. La narración inicia ambientando un espacio de monotonía, de recurrencia: “Una mañana igual a todas, en que las cosas tenían el aspecto de siempre [...]”⁹

En un específico individuo, destacado por su nombre, sucede un hecho íntimo. “Le pareció que el mundo estaba habitado por Pablos innumerables y que en ese momento todos convergían en su corazón.”¹⁰ De pronto Pablo ha tenido una intuición del colectivo y toda esa energía converge en un punto visceral, emocional. Esa intuición deviene un instante después en una experiencia que le permite ver tiempos ancestrales del hombre: al antes y después del surgimiento.

Este individuo-Pablo surge “Perdido en la corriente del tiempo, gota de agua en un mar de siglos [...] recibiendo las palabras de un mensaje extraordinario [...]”¹¹, al igual que el artista en Jung se distingue por su soledad, por ser el único en su tipo con la sensibilidad necesaria para ser receptor de ese mensaje primigenio; no nos es narrado el nacimiento de Pablo como una fecha sino como un conjunto de circunstancias a través del tiempo: “El presente está lleno de Pablos imperfectos [...] Inconscientemente, todas las madres trataron de tenerlo como hijo, todas delegaron esa tarea en sus descendientes [...]”¹² un individuo dado a luz por el deseo de una época en carencias.

Aquella soledad es denotada en el cuento describiendo la circunstancia en la que transmitirá su mensaje: el silencio, y remito aquí al lector al apartado “La imposibilidad de la escritura”, de Vázquez, en el que bastante cercanía hay con las ideas jungianas sobre el proceso de creación ya descrito. Entonces se nos dice que Pablo “Vio a la humanidad que buceaba, que buscaba infatigablemente al arquetipo perdido. Cada hombre que nacía era un probable salvador; cada muerto era una fórmula fallida [...]”¹³. Para este momento es ya más claro el paralelismo que busco demostrar: existe una intuición o un conocimiento de “lo visionario” en Juan José Arreola.

No obstante, bien puede preguntarse ¿todo esto para qué?, ¿de qué nos sirve esta lectura para revalorar el cuento,

8. *Ibid.* p. 39.

9. Juan José Arreola, *Confabulario*, Joaquín Mortíz, México, 2003, p. 105.

10. *Ibidem.*

11. *Ibid.* p. 106.

12. *Ibid.* p. 107.

13. *Ibid.* p. 108.

6. Carl Gustav Jung, *op.cit.*, 2007, p. 74-75.

7. Felipe Vázquez, *op. cit.*, 2002, p. 29.

o qué mensaje último aún queda en “Pablo”? Este cuento cumple (y pienso también en todo *Bestiario*, “Eva”, o “El guardagujas”) con ese alejamiento a la repetición convencional del molde psicológico en el arte. Juan José Arreola, como Borges o Kafka, fueron artistas con el símbolo al permitirse codificar sus propios intereses y dejar espacio aun a que el lector reconfigure los propios.

En “Pablo” la sorpresa sucede en el cambio de tono: pasa de una narrativa que expresa la esperanza dada por la reintegración al todo, y es sustituida por el desencanto de la imposibilidad. Todo esto el propio texto lo entrega; sin embargo, dado que dejó fuera el carácter divino del todo y le transpuse la noción del inconsciente colectivo, la desesperanza entonces adquiere un matiz interesante. El significado posible que resultaría de la obra podría discutir la circunstancia social del arte.

Pablo no es el individuo poseído por Dios, sería el individuo-artista que en un momento atisba y autoreconoce su sensibilidad: intuye esa “palabra primigenia”, ese contacto con el pasado no propio sino de su especie. Así también conci-

be su propia soledad, dado que el resto de sus semejantes no tiene esa capacidad. Pero tras años de producción constante y silenciosa se da cuenta también de que la comunicación con sus semejantes es imposible; por el contrario, en cada obra se van apelmazando años de “escoria” e “iniquidad”. En cada obra concibe que no hay salida de ese silencio y que muy posiblemente él muera dentro de esa afonía.

“Pablo”, como un cuento para pensar el arte y su silencio actual dentro de nuestra sociedad, me parece importante. Estamos dejando morir a cada artista en esa incomunicación; ésta es la parte nociva del silencio, siendo que el poeta, como expone Vázquez, ya tuvo esa “batalla con el ángel” y nos trajo desde el silencio sacro un canto con el cual intimar. Pero el arte cada vez vincula menos al hombre con su mito interior o con ese pasado psíquico; la gente a su vez no establece ese diálogo necesario para leer nuestra época en la obra. Y un día podría suceder que será imposible reducir esas barreras, hasta que el arte quede completamente en silencio. ●



Juan José Arreola y las matemáticas: la generación del espacio grotesco en “Botella de Klein”

Imelda Estefanía Sevilla Espejel

Resumen

Publicado en 1971, en la revista *El rehilete*¹, “Botella de Klein” supone un encuentro de elementos disímiles, incluso contrarios, que oscilan alrededor del arte, la alquimia y las matemáticas². En esta breve ponencia nos proponemos demostrar que la naturaleza de ese encuentro obedece, de hecho, a un mecanismo exacto: las irregularidades espacio-temporales manifiestas en la diégesis y la mezcla entre sueño/vigilia, ciencia/alquimia y humor/miedo, se encuentran enlazadas a lo largo del relato porque nos hallamos ante la generación de un espacio grotesco. Para su consecución, la no orientabilidad matemática y la desorientación grotesca juegan un papel primordial: logran, salvando las casi imposibles distancias, hermanarse. Nuestra lectura sobre el encuentro entre el grotesco y las matemáticas a partir de espacios topológicos pretende aproximar el análisis temático de la obra arreolina hacia una veta menos ortodoxa y un poco más interdisciplinaria. Supone otra muestra del alcance que poseía el genio de Juan José Arreola: capaz de disparar, incluso, esta clase de exégesis.

I. La estructura kayseriana: la desorientación y el cuento

Ante el problema de la libertad y una existencia contingente, Wolfgang Kayser propuso una categoría estética: la del grotesco. Esta —ya desde su recepción, implementada en su creación o dentro de sus elementos adyacentes— se caracteriza por la presencia irruptora de una fuerza enajenante y abismal, un “algo” maligno que se apodera del universo y del individuo, pero que principalmente actúa sobre el espacio aboliendo los límites físicos o perceptibles que le dan orientación a la vida: lo biológico/mecánico, la vida/muerte, el sueño/vigilia, se mezclan e invaden este nuevo espacio, lo

trastornan y nos presentan un mundo enrarecido³. Esa fuerza disruptiva puede verse depositada en un objeto; en nuestro caso, en la botella⁴.

El choque entre contrarios con su posterior abolición de límites se encuentra caracterizado dentro del relato por los binomios sueño/vigilia, masculino/femenino, sacro/profano y dentro/fuera. Nosotros únicamente focalizaremos en los parámetros físicos que permitan describir la concepción del espacio subvertido.

II. “Botella de Klein”: el tiempo y espacio enrarecidos

En este cuento el grotesco tiende a ser latente, ya que desde un inicio “el mundo nos resulta extraño. En ningún momento se nos arrebatara el asidero, porque en ningún momento lo tuvimos; sólo que ni siquiera lo habíamos notado”⁵. El relato comienza in media res, dentro de una conversación sobre superficies topológicas. El marco temporal parece estable, pero transcurrirá disforme, saltará en un giro rápido con la pregunta: “¿Quería una botella de Klein?”; entonces lo que parecía una charla de minutos, en la que se le presentó al narrador el objeto, se convertirá, repentinamente, en el paso de veinte años⁶.

El carácter vertiginoso del cambio de tiempo lo vinculará con el cambio de espacio. Este, a diferencia del primero, se encuentra en una indefinición casi absoluta, se nos presenta como un lugar abierto que precisamente al definirse se vuelve aún más extraño; en un momento el personaje comentará: “mis tres doctores en física, topología y lógica matemática me acorralaron en una superficie collado sin pies ni cabeza”⁷; resulta, evidentemente, un recurso humorístico⁸ para hacer notar su confusión frente a ellos, pero consigue enrarecer aún más el espacio: la superficie “collado” a la que se refiere es la que se conoce generalmente como “silla de montar”.

1. Tercera época, núm. 35-36, abril de 1971, p. 37-38.

2. La focalización matemática del tema hace del texto una pieza extraña pero no ajena para el zapotense; el ansia de conocimiento, que Arreola heredara de Papini —uno de los fundadores de su estilo, junto con Schwob y Kafka—, llevó al autodidacta no sólo a campos del razonamiento lógico, como el ajedrez, la física y la astronomía, o aquellos relacionados con las humanidades (es legendario su acervo sobre cultura medieval, literatura áurea, teología y filosofía), sino a la posesión de un vasto inventario de cultura popular: teatro vernáculo y litúrgico, narraciones tradicionales, dichos, refranes, albures; guardaba en su memoria, además, la confección de algunas artesanías y oficios; herrería y forja, mecánica, carpintería, encuadernación, elaboración de dulces y panes mexicanos tradicionales, siembra y labores del campo. Si miramos, además, la pluralidad de la varia invención arreolina, el texto se integra perfectamente al corpus de la obra.

3. Vid. Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Machado, Madrid, 2010.

4. Marta Macho Stadler observa que la botella “representa al mismo tiempo la perfección absoluta, el mal, la muerte...”, “Botella de Klein: geometría palindrómica”, en *Cultura científica*, blog de Euskal Herriko Unibersitatea, publicado el 9 de diciembre de 2015. Consultado por última vez el 5/03/2018, en la dirección <http://culturacientifica.com/2015/12/09/la-botella-de-klein-geometria-palindrómica/>

5. Wolfgang Kayser. *op. cit.*, 2010, p. 244.

6. Esto, al igual que el asunto del collado, representa un recurso satírico para introducir, ante los cambios grotescos que destruyen el espacio diegético, el humor.

7. Juan José Arreola, *Confabulario personal*, Bruguera, Barcelona, 1980, p. 135.

III. La abolición de los parámetros físicos: la generación del espacio grotesco

Al comenzar focalizando en el toro y la botella —luego la silla de montar— es como si se indicara que el espacio del cuento en principio es una especie de metaespacio; pareciera que el verdadero sitio donde transcurre la narración fueran los modelos de superficies que se presentan en ella.

El hecho tiene un trasfondo significativo: a medida que avanza el cuento la diferencia entre el objeto (la botella de Klein, el toro, el collado) y la realidad que lo circunda (y esta incluye al sujeto/narrador) traspasa todos los límites y queda abolida; esto cobra sentido al final del relato cuando las superficies y su diferenciación con “el mundo” dejan de existir para dar paso a un continuum: al terminar el cuento el narrador se convierte en la botella misma⁹; en esta, debido a su no orientabilidad, no se puede diferenciar un adentro de afuera ni viceversa: entre el sujeto y la realidad (el mundo) las barreras dejan de ser infranqueables y uno pasa a integrarse en el otro; esta prolongación con el mundo desaparece al sujeto en la realidad y a la realidad en el sujeto¹⁰.

Ese es el espacio grotesco por excelencia: el lugar del no ser y el ser, la abolición de todo límite físico, incluido el individual. Su construcción supone la coincidencia entre dos conceptos: la destrucción de todo límite físico y la imposibilidad de situar vectores normales en la superficie.

III. La no orientabilidad de la botella y la desorientación grotesca: una explicación final

La desorientación en el grotesco kayseriano era la abolición de los parámetros físicos en los que el individuo cimentaba las dicotomías que le daban sentido a su vida. Esta concepción encuentra una analogía que, salvando todas las diferencias de ambos campos, podemos hallar en el concepto de no orientabilidad matemática.

Si en el grotesco la orientación se daba a través de la oposición entre conceptos para situar el universo equilibrando

8. En su proceso de recepción, el grotesco funciona como una suerte de exorcismo; al conjurar el vacío oscuro y ponerle nombre toda su capacidad de aterrar desaparece. La risa que desata el grotesco satírico se relaciona directamente con la desorientación que sobre él rige; se trata de la carcajada como reacción absurda ante la extrañeza y el miedo, la risa histérica como respuesta exorcizante ante el enigma amenazante del espacio subvertido. *Vid.* Kayser, *op. cit.*, 2010, p. 315.

9. Al menos esta es nuestra interpretación, no disiente de la de Martha Macho, salvo que no creemos que el personaje entre en la botella; es más bien que el universo-grotesco se ha tornado una especie de botella y el narrador se encuentra ahora incluido/inmerso en este. Recuerda un poco el cuento “Interview”, *Vid.* Imelda Estefanía Sevilla Espejel, “Botella de Klein”: la deformidad del niño en Juan José Arreola, tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Autónoma de México, 2018.

10. En otras palabras: la botella, deforme en el espacio vectorial R^3 , se encuentra en el mundo; no se puede diferenciar lo que está dentro de lo que está afuera de ella, si seguimos la superficie en R^3 el interior se vuelve exterior y viceversa: entonces, de hecho, el interior de la botella es el exterior, el exterior es el interior. Hay una clase de continuidad entre el objeto y el espacio que lo rodea. La botella es por tanto, metafóricamente, el mundo mismo; y yo, decide el narrador, soy la botella.

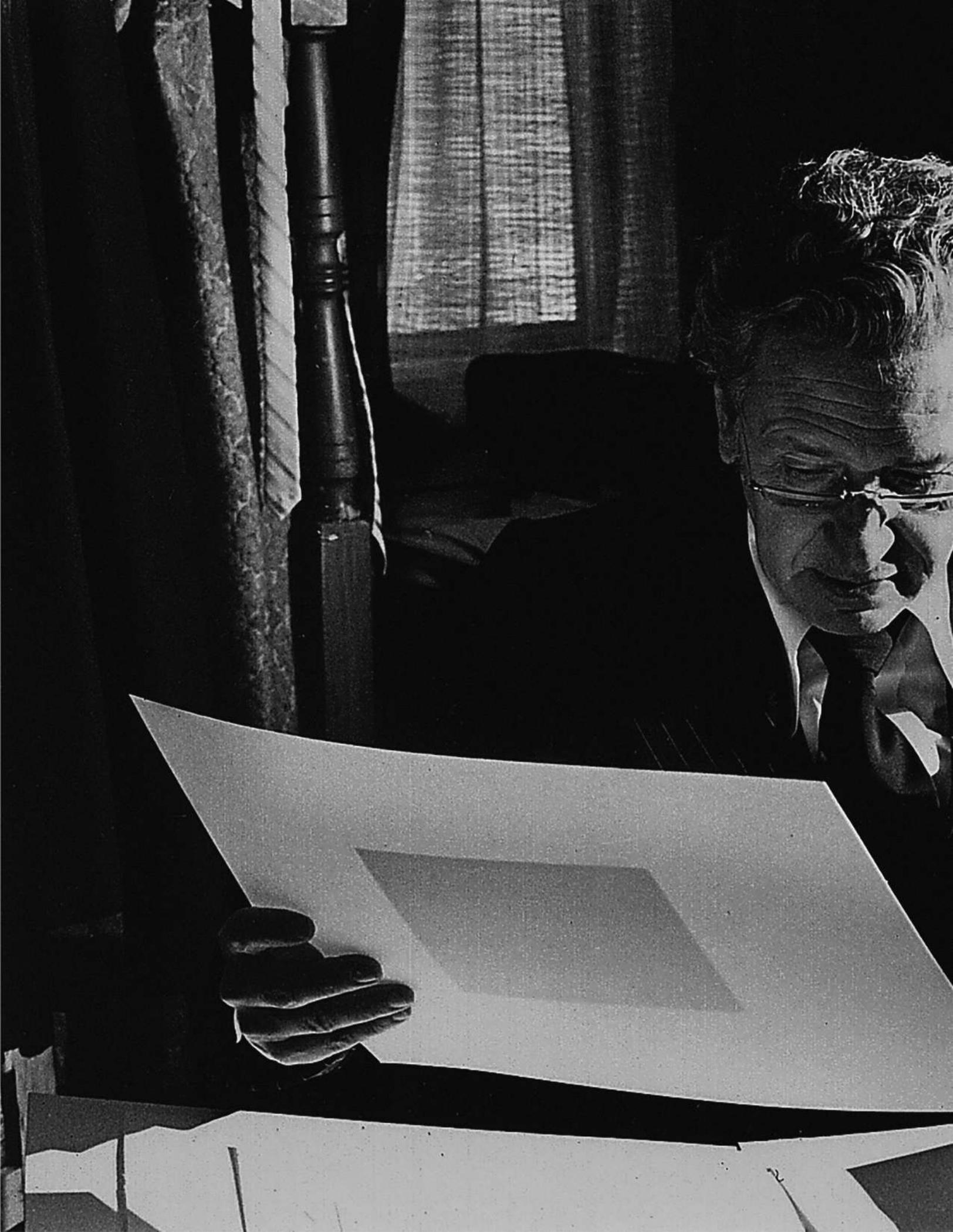
ambos, como en un sistema de coordenadas, la orientación matemática se basa en la instrumentalización de vectores a través del campo de los números reales (R). Asignándole un valor de este conjunto a cada punto del espacio que habitamos podemos darle orientación a una recta y emplearla con el fin de representar el lugar físico¹¹. Al cruzar este eje R (X) con otro eje R (Y) establecemos el sistema de coordenadas que hallamos en el plano cartesiano, la representación del espacio vectorial R^2 que supone el cruce de dos magnitudes, como la longitud y la amplitud. Si cruzamos otro eje Z , el volumen, tendríamos: $RXR = R^3$: la representación del espacio que habitamos, la tercera dimensión. Si cruzamos otro eje T , tiempo, como lo hacen los físicos, tendríamos el espacio vectorial R^4 , al que pertenece la botella de Klein.

Este objeto posee algunas singularidades entre las cuales destaca que, como una especie de metáfora del universo grotesco kayseriano, en ella los parámetros que condicionan la orientación en otros objetos se abolen y no se pueden aplicar¹². En su no orientabilidad estriba su analogía con el mundo enrarecido, desorientado, del grotesco de Kayser. Lo que hallamos al final del cuento nos refiere a eso mismo: el universo se ha subvertido, se han mezclado sueño/vigilia, vida/muerte, masculino/femenino, sacro/profano: es como si, en un misterioso eco, la forma de este lugar—y del personaje que ahora se encuentra incluido en él— fuese la de una botella de Klein.

La lectura que hemos hecho sobre la construcción del espacio grotesco en “Botella de Klein” a través de algunas particularidades matemáticas de esta superficie obedece a la necesidad de emplear criterios un poco menos ortodoxos para aproximarnos a la inventiva arreolina; el carácter de erudición interdisciplinaria del jalisciense incide en su obra y constituye una atenta invitación al conocimiento. ●

11. Darío Sánchez Hernández, *Elementos de geometría diferencial en R^3* , notas de un curso para el Departamento de Matemáticas y Estadística de la Universidad Nacional de Colombia, 2004, p. 58.

12. *Vid.* Marsden, J. E., Tromba, A. J., y Mateos, M. L., “Integrales sobre trayectorias y superficies”, en *Cálculo vectorial*, Addison-Wesley Longman, Nueva York, 1998, p. 450-451.





Juan José Arreola en Casa Lamm

Claudia Gómez Haro

El Centro de Cultura Casa Lamm se honra en ser parte de este merecido Homenaje al Maestro Juan José Arreola junto con la Universidad Metropolitana, la Universidad del Claustro de Sor Juana y la Universidad Nacional Autónoma de México.

Juan José Arreola, nacido el 21 de septiembre de 1918, pasó por los buenos y fructíferos ochenta años y, por desgracia, falleció el 3 de diciembre de 2001. Es tiempo de recompensas y ajustes. También lo es para presentar a las nuevas generaciones ese espléndido hombre que le entregó su vida a la literatura, que simplemente estuvo absorto ante la belleza, que tuvo una bondad extraña en un medio duro y egoísta, una generosidad inimitable y una exquisita capacidad para encontrar lo sublime fantástico en el mundo.

Entre los escritores mexicanos no existe otro más ligado a su propio tono de voz que Juan José Arreola; un tono que implica el uso histriónico de sus recursos. Todos sabemos de su vocación inicial por el teatro, que también exige una relación interior con el ritmo y las inflexiones, con la cadencia de las palabras. Su voz fue parte de su escritura, de sus trazos con la mano, de sus gestos de complicidad y del movimiento ágil de sus ojos posando la mirada en un recuerdo que cruza por la escena. Quien conoce primero a la persona que a los textos se siente fascinado por esa presencia, y quien lo lee primero y después lo conoce se encuentra con la encarnación perfecta de ese escritor.

Tuvimos el privilegio de ser primero alumnas en su taller literario y, posteriormente, de trabajar con él en el programa Arreola y su mundo. El maestro, de manera generosa y entusiasta, apoyó incondicionalmente el área de Literatura y Creación Literaria de Casa Lamm: diseñó los primeros programas académicos de lo que hoy son la licenciatura, la maestría y el doctorado en literatura y creación literaria.

Durante esos años ofreció múltiples conferencias y avaló el Centro de Escritores Juan José Arreola de Casa Lamm, que becó a jóvenes escritores que trabajaron sus novelas con los escritores Beatriz Espejo, René Avilés Fabila y Guillermo Samperio, los dos primeros alumnos del Maestro.

Así mismo, su pasión por los libros convocó a nuestra Casa a los Libreros de Viejo, quienes exhibían sus bellos y raros ejemplares todos los domingos en la plaza del jardín de nuestro Centro, bautizada desde ese momento con su nombre: Plaza Juan José Arreola.

Nos compartió su talento, su capacidad histriónica y su amor a la poesía en memorables veladas poéticas en el Bistrot Las Flores del Mal (que él mismo bautizó en homenaje a Baudelaire).

Hago este brevísimo pero intenso recorrido de Juan José Arreola en Casa Lamm para compartirles la importancia que tiene su presencia, su espíritu y su voz en nuestro Centro, donde semestre a semestre se estudia su valiosa y preciosista obra y se le recuerda con admiración y cariño. Nos enorgullece poder festejar nuestro 25 aniversario con este merecido homenaje a uno de los escritores más brillantes del siglo XX.

Borges solía decir que sólo los reyes y los escritores están predestinados. En el caso de Arreola tenía razón: nació escritor; nació artista. Arreola fue todo poesía y escritura: su vida, sus actos, sus prodigiosos textos y, en consecuencia, sus palabras. ●



El legado de un maestro

Cecilia Urbina

Como siempre menciona nuestra directora académica, la doctora Claudia Gómez Haro, Juan José Arreola fue el artífice intelectual del concepto original de los estudios de literatura y creación de Casa Lamm. Muy cercana al maestro —lo acompañó durante mucho tiempo en el programa *Arreola y su Mundo*—, la doctora Gómez Haro intuyó que Casa Lamm nacería al mundo de la literatura bajo los auspicios de una mente entusiasta y el signo del amor a las letras.

Ahora coinciden el centésimo aniversario del nacimiento de Arreola y el vigésimo quinto de la fundación de Casa Lamm; otra afortunada coincidencia es la oportunidad de encontrarme, de manera totalmente informal, en los pasillos de la escuela y en los breves intermedios entre clases, con la doctora Beatriz Espejo, a quien conozco y admiro desde el tiempo ya lejano en que colaboraba yo con el maestro Emmanuel Carballo en la revista Punto.

Beatriz Espejo fue alumna de Arreola; cuando una gran escritora estudió con un gran escritor, su visión de éste como mentor ilumina otra faceta de las muchas que se abordarán en este homenaje.

Me cuenta Beatriz que lo conoció en la facultad de Filosofía de la UNAM en una conferencia sobre Góngora: “lo escuché hablar a un salón en silencio absoluto y ahí supe que sería mi maestro para toda la vida”. A salir de la conferencia le pidió integrarse a su taller, abierto a todo el mundo y al que asistían,

además de ella, otras figuras de las letras mexicanas como Salvador Elizondo y José Emilio Pacheco: “Le llevé una obra de teatro que había escrito y la destrozó”. Una vocación como la de Beatriz no se desalienta con facilidad. “Me fui a Ciudad Victoria, en Tamaulipas, y me dediqué a escribir cuentos”, mismos que Arreola publicó en *Cuadernos del Unicornio*. Primeros pasos a los que seguirían otros cuentos, una biografía de Da Vinci y su libro *Muros de Azogue* como punto de partida de una larga lista de obras premiadas.

Cuál era el secreto de Arreola como maestro, a qué técnicas recurría para preparar escritores de la talla de Espejo, Elizondo, Pacheco, le pregunto. “Una absoluta exigencia en la redacción, el uso del lenguaje, el cuidado en los adverbios, los adjetivos”. Y entiendo que ese secreto radica más que nada en transmitir un profundo amor a la palabra. A la palabra escrita y hablada; me cuenta de la gran seducción de Arreola gracias a su inteligencia y su ingenio.

A punto de partir a nuestras respectivas clases, una expresión de mi curiosidad: ¿sus alumnos escriben como él? “Muy al principio sí, pero cada quien siguió su camino”. La impronta de un buen maestro; no enseñar imitadores sino creadores. Y una última confidencia: “la última vez que lo vi me dijo, Me traicionaste”. Una frase críptica que queda como un enigma en la conversación. ●



Pintar las vías de un tren

Federico Ballí

Hablaré aquí de Juan José Arreola; hablaré sobre todo de “El guardagujas”, pero antes hay que dibujar las vías por las que transitaremos para que no se nos descarrilen las ideas. Eso ya le ha pasado a varios escritores y aquí no queremos que suceda, porque la academia dice que un ensayo debe dirigirse sólo en una dirección, tener un destino ya preestablecido; aunque, a veces, la academia también festeja a escritores a los que les gusta desviarse, como Arreola, que en sus cuentos realiza un constante vagabundeo y rompe las líneas de los géneros: se desvía de lo anecdótico a lo ensayístico, del microrrelato a la observación. Arreola es uno de esos escritores para quienes el uso de la palabra es sinónimo de libertad; así, en “El guardagujas” —un cuento con sabor a ensayo— se va por aquí y por allá en una serie de rodeos que describen las precisas imprecisiones ferroviarias y a su pobre personaje lo deja varado sin que termine su conflicto, o quizá incluso se resuelva, pero “afirmarlo equivaldría a cometer una inexactitud”.

Quizá el Bestiario de Arreola debería ya de advertirnos la clase de escritor al que nos enfrentamos. Uno que al hablar de los felinos se concentra en Don Quijote, Doña Juana, Androcles y otros domadores de leones; al hablar de los topos, se enfoca en las medidas que los agricultores utilizan para deshacerse de ellos. Arreola es de esos escritores que destila digresiones; describe los objetos mediante el rodeo, la perifrasia, y así obtiene un Bestiario en el que se refleja la sociedad o la cultura o la literatura o la poesía o la bestia, pero sobre todo el hombre en la bestia o la bestia en el hombre o sólo el hombre, que es bien bestia. En fin, Arreola, al escribir, divaga, se pierde, se sale de tema como el niño que en medio del juego se aburre y cambia las reglas. Y en “El guardagujas”, no hay que olvidar el cuento, Arreola intenta hablar de trenes: aparatos con un destino fijo, adheridos a un sistema de vías.

Así como Cortázar dio las instrucciones para subir una escalera y olvidó las indispensables instrucciones para bajarla —algo que aún le reprochan los millares de hombres que una vez arriba no supieron cómo descender—, Arreola abandona su anécdota principal y la sustituye por un sin fin de descripciones: vías que no van a ningún lugar, puentes inconclusos que obligan a los pasajeros a desarmar el tren y llevarlo “en hombros al otro lado del abismo”, vagones cementerio para enterrar a quienes mueren en el viaje, aldeas que se fundan a partir de un tren varado. El guardagujas le relata al forastero todos estos acontecimien-

tos, inserta una historia dentro de la historia, o más bien múltiples historias que se relacionan con los trenes y las maravillas ferroviarias del país. Los desvíos de Arreola, sus digresiones, se transforman en vías alternas dentro de un cuento en el que la anécdota se bifurca; similar a la estructura de *Las mil y una noches*, la anécdota del forastero sirve de anclaje: un punto de partida para la producción de nuevas historias, cuentos dentro del cuento, microrrelatos que engendran más relatos.

El estilo de Arreola se opone a plantear una postura política clara y se aleja del realismo y costumbrismo; con esto, se enfrenta directamente a las piedras angulares que sustentaban la literatura mexicana de su época: desdeña la lógica y se

sumerge en un mundo de incertidumbres, un mundo en el que la realidad y el absurdo se entrelazan a tal grado que parecen inseparables. La idea de que el cuento, y la literatura general de Arreola, introduce el realismo mágico en México me parece errónea, un intento de reducir lo que se desconoce al unirlo a géneros bien cimentados en la literatura. Más que introducir elementos fantásticos en la realidad, Arreola se inclina por el uso del absurdo para describir su cotidianidad con ironía, ese surrealismo con el que

artistas como Breton y Dalí calificaban a México. El absurdo, en conjunto con la sensación de extrañamiento que despierta, sirve aquí como un método para criticar en forma irónica la realidad tanto del país como del mexicano.

El guardagujas sintetiza en unas cuantas páginas la propuesta poética de Arreola; se descarrila, cambia una y otra vez de vía para delinear, con un trazo apenas perceptible, múltiples temas. Las interpretaciones se abren unas a otras; en las anécdotas, un número de lecturas, a veces sólo sugeridas, se entrecruzan. El cuento es un viaje estático, sólo da la apariencia de moverse; pero en su inmovilidad, en ese ir y venir errático, pareceríamos encontrar una crítica al sistema ferroviario, un comentario social, una reflexión existencial, una alegoría de la vida e, incluso, una opinión política velada. Así, mientras desaparece el viejo, mientras el forastero espera el tren, Arreola pone un punto final al cuento cuando este apenas comienza. El final abierto, que la mayoría de las veces no deja adivinar las conclusiones, es un sello característico de este autor que hacía de su propia vida una obra literaria. Todo punto final abre una nueva historia. ●



Juan José Arreola y Alfonso Reyes: una relación de mecenazgo literario

Aurelio Herrera.

Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa.

Encuadernador, abonero, tepachero, cuidador fracasado de gallinas, vendedor de zapatos, recitador, traductor, impresor. Juan José Arreola se desempeñó en diversos oficios a lo largo de su vida y, como buen platicador, conoció a innumerables personas no sólo del ámbito literario sino también del ambiente popular y hasta de la esfera política mexicana. De todas estas personas hubo una que, como una sombra que permanece siempre junto a nosotros, acompañó a Juan José Arreola a partir de un momento decisivo en su vida: su tan anhelado viaje a París; una persona que entre los años 1924-1927 ya había desempeñado una vida diplomática y social en esa capital: Alfonso Reyes. Aunque no tan cercana como la entrañable amistad con Antonio Alatorre, la relación Reyes-Arreola fue principalmente de apoyo en el ambiente literario, ya para continuar estudios, ya para ser parte de un equipo editorial. Preocupado por los nuevos talentos en las letras, Alfonso Reyes tenía su propio talento: sabía perfectamente quién tenía el potencial necesario para destacar en el mundo de las letras, y apoyó a jóvenes creadores como el muy conocido Octavio Paz, por mencionar un nombre. Arreola fue sin duda uno de estos talentos con los que don Alfonso no escatimó en brindarle total apoyo siempre y cuando hubiera resultados. Trataré, pues, de rastrear el origen y seguir el recorrido de esta relación entre el hombre que “no perdonó nunca, ni ha perdonado, ni probablemente perdone jamás, el haber sido expulsado del vientre materno”¹ que fue Juan José Arreola y el “minero, el artífice, el peón, el jardinero, el amante y el sacerdote de las palabras”² que fue Alfonso Reyes.

Uno de los grandes sueños de Arreola era viajar a París. El primer rumor de esa palabra se remonta a una experiencia infantil en la que, con sólo cuatro años, se encontraba perdido junto con sus hermanos en la oscuridad de las montañas de Zapotlán. Juan Cameros, hijo del maestro peluquero Ramón Cameros y amigo del padre de Arreola, los encontró, y al entregarlos a su madre “dijo con una voz como inspirada: «Aquí le traigo a los niños perdidos de París». Ésa fue la primera vez que yo escuché a una persona pronunciar la palabra París”³. Pero su conocimiento no se limitó tan sólo a la palabra; posteriormente, gracias a la suscripción de su

padre a *Revista de Revistas*, Arreola tuvo su primer contacto con la capital de Francia a través de las fotografías impresas en ese suplemento y de los artículos que escribían los corresponsales mexicanos que estaban en dicha ciudad en ese entonces, como José Juan Tablada y Arqueles Vela.

Ese gusto por París, y su posterior idea de estudiar teatro en esa capital, se reafirmó con el conocimiento de uno de los hombres que más admiró Juan José Arreola: Louis Jouvet. “Un día me enteró que desde 1943 Jouvet había salido de Francia con una compañía improvisada por actores que se la jugaron con él”⁴. En efecto, debido a la ocupación alemana, Jouvet se vio forzado a cerrar su teatro. Sin embargo, gracias a sus buenas relaciones con las autoridades de París, recibió apoyo tramitando un salvoconducto a favor de él y su compañía, y se embarcó en un viaje rumbo América Latina donde recorrió Brasil, Buenos Aires, Santiago y, por supuesto, México: “Cuando la colonia francesa de Guadalajara se enteró de la inminencia de su viaje a México, empezó a solicitarle a Educación Pública y a Relaciones Exteriores su intervención para que viniera. Jouvet acepta la invitación de Guadalajara, y viaja en tren desde México”⁵. La Comedia Francesa de Jouvet llega en junio de 1944 a Guadalajara para presentar en el Teatro Degollado varias obras de su repertorio, “de tan magno acontecimiento –nos dice Arreola– me enteré de manera inesperada a través de los anuncios colocados en algunas paredes de las calles más céntricas de la ciudad y en los aparadores de las tiendas más concurridas. Mi sorpresa fue mayúscula cuando vi el rostro de Louis Jouvet pegado en el escaparate”⁶. Con ramo de rosas en mano, Arreola recibe a Jouvet en la estación de trenes. Posteriormente lo intercepta en el Teatro Degollado y le habla en un francés débil pero entendible: “En esa breve charla, Jouvet se dio cuenta de que yo conocía demasiado su vida y sus amores”⁷. Arreola consigue una cita para hablar formalmente con Jouvet en el Hotel del Parque, “le dije que una de mis mayores ilusiones era estudiar teatro en París”⁸ a lo que Jouvet le contesta: “En cuanto termine la guerra, que ya está por terminar, yo te apoyo para que te vayas a París a estudiar teatro”⁹.

Lo único que necesitaba Arreola era una carta formal de Jouvet para solicitar su beca a la embajada francesa, “presenté al embajador de Francia en México la solicitud de beca,

1. Fernando del Paso, *Memoria y olvido, Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso*, 2a. ed., CONACULTA, México, 1996, p. 15.

2. Anthony Stanton ed., *Alfonso Reyes/Octavio Paz. Correspondencia (1939-1959)*, Fondo de Cultura Económica-Fundación Octavio Paz, México, 1998, p. 104.

3. Orso Arreola, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, Diana, México, 1998, p. 221.

4. Fernando del Paso. *op. cit.*, 1996, p. 29.

5. *Ibid.*, p. 30.

6. Orso Arreola. *op.cit.*, 1998, p. 226.

7. Orso Arreola. *op.cit.*, 1998, p. 229.

8. *Ibidem.*

9. *Ibidem.*

acompañada con algunas cartas de recomendación de algunos de los más notables escritores de México”¹⁰. Uno de esos “notables escritores” era Alfonso Reyes. Éste último concedió la carta con una condición: Arreola tendría que escribirle continuamente para mantenerlo al tanto de sus proyectos y adelantos.

Preciso transcribir la carta, hoy poco conocida, debido a su valor en nuestro trabajo:

México, D.F., a 26 de septiembre de 1945.

Excmo. Sr Maurice Garreau-Dombasle,

Me es grato apadrinar ante V.E., en nombre propio y de El Colegio de México, cuya Junta de Gobierno presido, la solicitud del señor don Juan José Arreola para obtener una beca francesa destinada a los jóvenes mexicanos que desean perfeccionar alguna especialidad en París. Nos constan las virtudes y merecimientos del interesado.

Alfonso Reyes.¹¹

Este fue uno de los primeros contactos que Arreola tuvo con Alfonso Reyes. Sin embargo, al igual que muchos de los personajes que conocería posteriormente en persona, el primer acercamiento y conocimiento de Alfonso Reyes fue gracias a la lectura de un suplemento semanal:

Ahora que menciono a Reyes, me acuerdo que fue gracias a Revista de Revistas que lo conocí. Leíamos, junto con esta publicación que era excelente en los años veinte y treinta, El Universal Ilustrado y Jueves de Excelsior. En Revista de Revistas, don Alfonso venía retratado, junto a la “Elegía de Ítaca”, con traje de golfista, cachimba y gorra deportiva. Estaba muy gallardo, en el campo, de cuerpo entero, con un pie puesto sobre una piedra. El pie de grabado decía: “Alfonso Reyes en Roncesvalles”.¹²

A su regreso de París, y ya instalado en México, Arreola ingresó al Departamento Técnico del Fondo de Cultura Económica el 2 de mayo de 1946. Tres meses antes había entrado el primer mexicano: Antonio Alatorre, cuya amistad fue de vital importancia para convencer a Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas del ingreso de Arreola. En palabras de nuestro autor:

“Los miembros del famoso Departamento Técnico eran: Joaquín Díez Canedo, Julián Calvo, don Sindulfo de la Fuente, Eugenio Ímaz y Luis Alaminos, todos ellos españoles, mexicanos nada más estábamos Antonio Alatorre y yo que acababa de entrar.”¹³

Y no era gratuito que la mayoría fueran españoles. Durante los meses de julio y agosto de 1936 Alfonso Reyes fungía como embajador en Argentina y observaba el avance de la

Guerra Civil Española. Reyes, con ayuda de Cosío, concibió la idea de invitar a México a algunos de los más eminentes españoles que, como consecuencia del triunfo militar, no podrían hacer su vida literaria en su país. Así comenzó la historia de una inmigración masiva. Dentro de estas eminencias se encontraban José Ortega y Gasset, Enrique Díez-Canedo y Juan Ramón Jiménez. A partir de mediados de 1938, los primeros refugiados comenzaron a colaborar con el FCE de manera indirecta e informal.

Pero Arreola no sólo formó parte del Departamento Técnico de lo que sería la editorial con mayor presencia en América Latina, sino que fue ahí donde publicó su primer libro; después de tres años de corregir pruebas de imprenta, traducciones y originales, pasó a figurar en el catálogo de autores:

Desde 1946 don Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas fundan la colección Tezontle¹⁴. Precisamente en esta colección publiqué mi primer libro: *Varia invención*, en 1949, cuya portada lleva una viñeta de Juan Soriano. Alfonso Reyes y Joaquín Díez-Canedo apoyaron su publicación.¹⁵

En la capilla Alfonsina de la UANL, se puede encontrar un volumen con clasificación PQ7297/A773/V3 dedicado a Alfonso Reyes, firmado a puño y letra por Arreola.

14. Alfonso Reyes había creado esa colección con el objetivo de publicar nuevos autores que vislumbraban talento para la creación literaria. Ese mismo año de la publicación de *Varia invención*, 1949, Reyes ayudó a la publicación del primer libro de Paz, *Libertad bajo palabra*. En la correspondencia que mantienen estos dos autores se puede ver todo el proceso de gestación. Por la importancia de este texto, hoy poco conocido, reproduzco aquí una carta que me parece de alto valor literario:

México, D.F., febrero 11 de 1949.

Sr. don Octavio Paz,
Embajada de México,
9 Rue LongChamp,
París, Francia.

Mi querido Octavio:

Espero el poema en prosa que ha de ir al frente de su libro y que me anuncia usted en su carta del 18 de enero. Entretanto, creo haber encontrado lo más práctico y conveniente para la publicación de su obra. Llevará el pie editorial “Tezontle”, nombre ficticio que hemos usado Cosío Villegas y yo para los libros total o parcialmente pagados por el autor y que no caben en las series didácticas del Colegio de México. Así he publicado yo 2 o 3 volúmenes. Pronto le remitiré el presupuesto de la Gráfica Panamericana, sobre el cual si usted lo aprueba sólo pagará usted el 50%. Después, si le parece, la obra se dejará en venta a comisión por nuestro mejor distribuidor de libros que es el Fondo de Cultura. Me ayudarán Paco y Canedo a cuidar el libro. Venga, pues, el poema en prosa ofrecido, y reciba usted un abrazo afectuoso, no sin oírme antes decir que *Libertad bajo palabra* cada vez me seduce más. Me enorgullecerá verlo nacer en los tórculos. Muy suyo.

Alfonso Reyes.
Av. Industria 122.

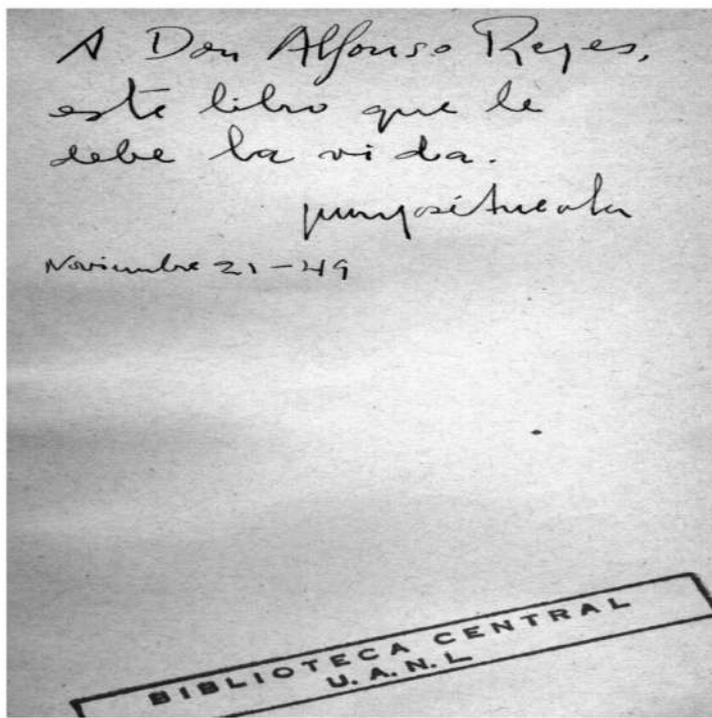
10. Orso Arreola, *op.cit.*, 1998, p. 234.

11. Orso Arreola, *op.cit.*, 1998, p. 236.

12. Fernando del Paso, *op. cit.*, 1996, p. 66.

13. Orso Arreola, *op.cit.*, 1998, p. 265.

15. Orso Arreola, *op.cit.*, 1998, p.270.



A Don Alfonso Reyes, este libro que le debe la vida.
Juan José Arreola
Noviembre 21-49.

Hay que recordar que a partir de 1948 Cosío abandonó la dirección del FCE y pasó a manos del argentino Arnaldo Orfila Reynal, quien no sólo mantuvo los buenos lazos con el Colegio de México sino que dio nuevo impulso a la editorial al crear otras colecciones importantes, como los famosos *Breviarios*¹⁶. La colección ya había sido ideada y proyectada por Alfonso Reyes y Cosío, sin embargo, carecía de nombre; gracias a un concurso lanzado por esos años entre los miembros tanto del Fondo como del Colegio para nombrar la colección, salió un ganador: Juan José Arreola. Es oportuno decir que, junto con el cambio de administración, y siendo jefe Orfila, Arreola sale del Fondo:

Salí del Fondo de Cultura, entre otras causas, por ser acusado de parlanchín y alborotador. Orfila Reynal, sucesor de Cosío Villegas, nos puso a todos a trabajar, y como nos puso a trabajar en serio, pues a los pocos días, semanas o meses yo salí del Fondo, disparatado. Me llamó una vez a la dirección y me dijo: “Usted dirá lo que quiera, que aquí todos flojean, pero su voz es la única que se oye desde aquí donde estamos; si los demás platican yo no sé.”¹⁷

16. La presentación de la colección era elocuente: “La nueva iniciativa del FCE responde a una idea ya antigua en esta Editorial de crear una biblioteca de la cultura general dirigida al vasto público de todos aquellos que desean adquirir –o ampliar– los conocimientos esenciales a nuestro tiempo, sin pasar necesariamente por el camino de una especialización universitaria. El propósito de los *Breviarios* es, precisamente, llevar la universidad al hogar mismo de quienes, por diferentes razones, no pueden asistir a las aulas”. *Vit.* Víctor Díaz Arciniega. *Historia de la casa: Fondo de Cultura Económica, 1934-1994*, 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. p. 110

17. Víctor Díaz Arciniega, *op. cit.*, 1996, p. 95.

Un año antes, a finales de 1947, don Alfonso Reyes había dado una beca¹⁸ a Juan José, sin ser universitario ni académico, para ingresar al Colegio de México con el fin de realizar un proyecto de investigación: un vocabulario agrícola, ganadero y artesanal del sur de Jalisco, teniendo a Zapotlán el Grande como capital lingüística. Arreola diría acerca de esa etapa de su vida: “entre las gentes que recuerdo con afecto y admiración, y que fueron compañeros de todos los días en El Colegio, está Ernesto Mejía Sánchez, José Durán, Alfredo Sancho y Augusto Monterroso”¹⁹.

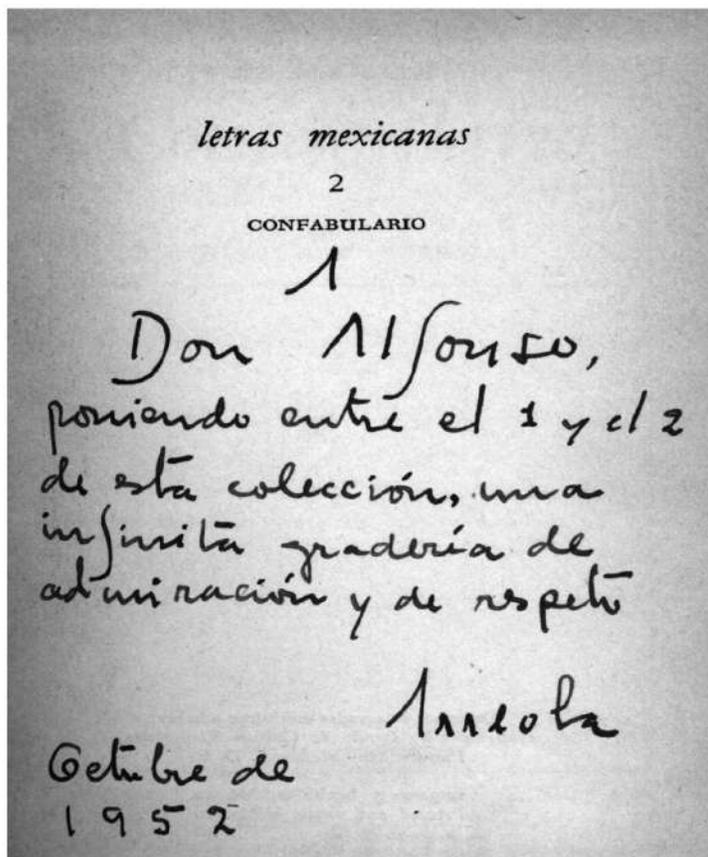
Finalmente, es preciso mencionar dos sucesos clave en la vida de Arreola en donde se encuentra la sombra de Alfonso Reyes. El primero es la publicación de *Confabulario* dentro de la colección Letras Mexicanas. Durante más de dos años se estuvo elaborando el plan de la colección, ideada por Alfonso Reyes, que originalmente se llamaría Biblioteca de Autores Mexicanos; devino sólo en Letras Mexicanas, cuyos primeros títulos aparecieron entre abril y noviembre de 1952. Los tres primeros títulos fueron los siguientes: *Obra poética* de Alfonso Reyes, *Confabulario* de Juan José Arreola y el *Nuevo Narciso y otros poemas* de Enrique González Martínez. Para exponer la importancia de este punto, transcribo el testimonio de Díez-Canedo respecto al libro de Arreola:

Arreola, tiene usted suerte, su libro se programó originalmente para editarse dentro de un año, pero los responsables de la colección acordaron que los primeros números de la colección, y de manera general toda la colección, se alternara en la medida de lo posible publicando una obra de un escritor consagrado y otra de un autor joven o no conocido. Usted reúne dos características que nos resultan apropiadas: es joven y es poco conocido para el gran público, por eso me es grato comunicarle que *Confabulario* será el número dos de la nueva colección de Letras Mexicanas, puesto que el primer título será de nuestro ilustre Alfonso Reyes, así que usted irá publicado nada menos que entre Alfonso Reyes y su paisano Enrique González Martínez, ¿qué le parece?

En la capilla Alfonsina de la UANL, se puede encontrar un volumen de *Confabulario* con clasificación PQ7297/.A773/C6 dedicado a Alfonso Reyes por Juan José Arreola.

18. “La beca se consideraba una pensión que debía cubrir las necesidades y evitar así que el estudiante se viera obligado a trabajar para mantenerse. Las becas se daban a cuentagotas, sopesando cuidadosamente quiénes eran los candidatos más aventajados, quiénes prometían mayor calidad y mayor rendimiento, quiénes mostraban una voluntad fuerte y decidida. Esto sin contar que el estudiante advertido de que a la menor falla en el esfuerzo o en el talento, perdería la beca. Por lo demás, las propias autoridades de El Colegio se encargaron siempre de vigilar de cerca que todos los becarios estuvieran verdaderamente dedicados de tiempo completo y de modo exclusivo a las labores encomendadas, al estudio y la investigación. Se quería evitar la dispersión, la escisión en actividades no armónicas entre sí. Estaba, pues, estrictamente prohibido dedicarse a ninguna otra labor, renumerada o no, fuera de las prescritas por El Colegio”. *Vit.* Lida, Clara E. y Matesanz, José Antonio. *El Colegio de México: una hazaña cultural 1940-1962*. CDMX: El Colegio de México, 1990. p. 92-93.

19. Orso Arreola, *op. cit.*, 1998, p. 269.



A Don Alfonso, poniendo entre el 1 y el 2 de esta colección, una infinita gradería de admiración y de respeto

Arreola
Octubre de 1952

El segundo suceso se trata de la beca que Arreola recibe del Centro Mexicano de Escritores, liderado por Margaret Shedd. En el Diario de Alfonso Reyes hay una entrada al respecto:

México, viernes 30 de junio 1950

Mañana: despacho en casa y entrevista con la novelista norteamericana Margaret Shedd, que ha fundado una ¿escuela de escritores? en México, y quiere tres becarios mexicanos.²⁰

Poco más de un año después Alfonso escribiría:

México, martes 17 de julio 1951

Despacho en Colegio de México. Almuerzo con los cinco becarios vencedores casa Margarita Shedd, delicioso sitio (Arreola, Bonifaz, Carballido, Chávez Guerrero y Magaña)...²¹

Por la información que proporcionan ambas entradas, se puede ver cómo Margaret Shedd se acercó a don Alfonso con el objetivo de becar a tres alumnos de El Colegio de México. Alfonso no duda en elegir a Juan José Arreola. Respecto al Centro él mismo diría:

20. Alfonso Reyes, *Diario VI*, Víctor Díaz Arciniega (ed. crítica, introd., notas, fichas bibliográficas, cronología e índice), Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, México, 2013, p. 377.

21. *Ibid.*, p.465.

La fundación del Centro Mexicano de Escritores por parte de la señora Margaret Shedd, vino a enriquecer notablemente mi vida y mi trabajo de escritor. Por invitación de ella, firmé como testigo el acta notarial de creación del Centro, luego pertencí al primer grupo de becarios en 1952; mis compañeros de beca fueron Rubén Bonifaz Nuño, Alí Chumacero, Emmanuel Carballo, Sergio Magaña y Herminio Guerrero.²²

Además de escribir y publicar sus libros, Alfonso Reyes apoyó a otros para que escribieran y publicaran los suyos, y, en ciertos casos, para que se tradujeran libros extranjeros en los que El Colegio tenía algún interés. Reyes se complacía en el papel de mecenas de la cultura literaria mexicana, en ayudar a quienes se iniciaban en el oficio de escritor e, incluso, a algunos ya consagrados. El éxito de Reyes como mecenas de la vida literaria mexicana consistió también, y sobre todo, en su buen ojo para detectar talento donde lo había: tal es el caso de Juan José Arreola, quien apreciaba a don Alfonso más allá del hombre que había apoyado la publicación de sus dos libros más importantes; más allá de dedicar el mayor elogio que escritor alguno le haya enviado acerca de su obra: “no me canso de mirarme en su espejo”²³; más allá del hombre que le escribía en momentos de complicados problemas sentimentales: “Yo no quiero que su vida de escritor acabe entre las piernas de las mujeres”²⁴. Alfonso Reyes fue el hombre que, en palabras de Arreola, “más que un maestro, él se convirtió en un padre para mí”²⁵. ●

22. Orso Arreola, *op.cit.*, 1998, p. 279.

23. Orso Arreola, *op.cit.*, 1998, p. 287.

24. Orso Arreola, *op.cit.*, 1998, p. 288.

25. Orso Arreola, *op.cit.*, 1998, p. 287.

VARIA ARREOLA / Las invenciones de

OCTUBRE 2018

LUNES 15
UAM-Iztapalapa

9:00 horas

Inauguración

Rodrigo Díaz Cruz
Rector de la Unidad Iztapalapa
Mónica Bernal
*Coordinadora de la Licenciatura en
Letras Hispánicas*
Luz Elena Zamudio
Directora del Comité Organizador
Orso Arreola
Director de la Casa Taller Literario
Juan José Arreola

10:00 horas

Conversatorio 1 “Interview”

Orso Arreola
Claudia Gómez Haro
Javier Aranda Luna
Rafael Rodríguez Castañeda
Coordina: Beatriz Espejo

11:30 horas

**Mesa magistral 1
“La hora de todos”**

Norma E. García
Daniel Domínguez
Carlos Eduardo Azar
Alejandra Herrera
Vida Valero
Modera: Antonio Martínez

13:30 a 14:20 horas

RECESO

14:30 horas

Interpretación de “Soneto”

Composición de Hermilio
Hernández
con texto de Juan José Arreola
Piano: Jesús Herrera
Voz: Carlos Aguilar

15:00 horas

**Lectura dramatizada:
Tercera llamada ¡tercera!,
o comenzamos sin usted**

Dir. Felipe Nájera

MARTES 16
UAM-Iztapalapa

9:30 horas

Recepción

Juan Manuel Herrera Caballero
*Director de la División de Ciencias
Sociales y Humanidades*
Georgina López
Jefa del Departamento de Filosofía

10:00 horas

**Mesa de estudiantes 1
“Parábola del trueque”**

Nihetelle Rivera
Federico Ballí
Johann Romero
Modera: Alfonso Macedo

11:00 horas

**Mesa magistral 2
“En verdad os digo”**

Rafael Olea Franco
Alejandra Amatto
Daniel Santillana
Modera: Tzara Vargas

13:00 a 13:50 horas

RECESO

14:00 horas

**Mesa de diálogo y proyección del
cortometraje *Cayunda***

Bosco Arochi
Guadalupe Ferrer
Vicente Silva
Coordina: Hugo Villa

15:00 horas

**Mesa magistral 3
“La feria”**

Carlomagno Sol Tlachi
Álvaro Ruiz Abreu
Aralia López
Modera: Marcela Mora

17:00 horas

Conferencia magistral 1

Gonzalo Celorio
Presenta: Ana Rosa Domenella

Juan José a 100 años de su nacimiento

MIÉRCOLES 17

Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada

9:30 horas

Recepción

Juan Manuel Herrera Huerta
Director de la Biblioteca
Miguel Lerdo de Tejada

10:00 horas

Mesa magistral 4

“Un texto inédito”

Oscar Mata
Freja Cervantes
Adolfo Castañón
Modera: José María Espinasa

12:00 horas

Mesa de estudiantes 2

“Insectiada”

Imelda Sevilla
Sabina Orozco
Arely Hurtado
Ameyalli Negrete
Modera: Luz Elena Zamudio

13:00 a 13:50 horas

RECESO

14:00 horas

Mesa magistral 5

“Teoría de Dulcinea”

Regina Cardoso
Alfredo Pavón
Luz Elena Zamudio
Modera: Laura Cázares

16:00 horas

Conferencia magistral 2

Alfonso Macedo
Presenta: Mónica Bernal

18:30 horas

Cuarteto de cuerdas Arcano

Interpretación de “La migala”
de Mauricio García de la Torre,
obra inspirada en el cuento
homónimo de Juan José Arreola
Presenta: Federico Bañuelos

JUEVES 18

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

10:00 horas

Recepción

Jorge E. Linares
Director de la FFyL
Nair Anaya
Secretaria Académica de la FFyL
Bernardo Ibarrola
Jefe de la División de Estudios
Profesionales
Mariana Ozuna
Coordinadora del Colegio de Letras
Hispánicas

10:30 horas

Mesa magistral 6

“El prodigioso miligramo”

Guillermo Schmidhuber
Felipe Vázquez
Evodio Escalante
Modera: Edith Negrín

12:00 horas

Conversatorio 2

“La palabra educación”

Elsa Cross
Arturo Trejo
Gerardo de la Torre
Willebaldo López
Coordina: Jorge Luis Herrera

13:30 horas

Mesa magistral 7

“Post scriptum”

Ana Rosa Domenella
Nelly Palafox
Liliana Weinberg
Modera: Edder Tapia

15:30 a 17:20 horas

RECESO

17:30 horas

Mesa de estudiantes 3

“Autrui”

Aurelio Herrera
Antonio Martínez
Edder Tapia
Tzara Vargas
Modera: Vania Carmona

18:30 horas

Conferencia magistral 3

Hernán Lara Zavala
Presenta: Luz Elena Zamudio

VIERNES 19

Centro Cultural Casa Lamm

10:00 horas

Recepción

Claudia Gómez Haro
Dirección Académica
Cecilia Urbina
Coordinadora del Departamento de
Letras

10:30 horas

Conferencia magistral 4

Juan Villoro
Presenta: Luz Elena Zamudio

12:00 horas

Conferencia magistral 5

Felipe Garrido
Presenta: Milagros Huerta

13:30 a 14:20 horas

RECESO

14:30 horas

Conferencia magistral 6

Sara Poot
Presenta: Luz Elena Gutiérrez
de Velasco

16:00 horas

Conversatorio 3

“De memoria y olvido”

José María Arreola
Sara Fernanda Arreola
Juan José Arreola Cuenca
Coordina: Héctor Ortega

17:30 horas

Conferencia magistral 7

Margo Glantz
Presenta: Sara Poot

18:30 horas

Inauguración de Metáforas de plata

Exposición fotográfica de
Enrique Villaseñor

Premiación del concurso de cuento breve Varia Arreola

CLAUSURA

Eduardo A. Peñalosa
Rector General de la UAM
Claudia Gómez Haro
Dirección Académica
Luz Elena Zamudio
Directora del Comité Organizador
Alfonso Macedo
Comité Organizador



Анна