

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**Juan José Arreola: de la palabra al acto**

**TESIS**

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE**

**DOCTOR EN LETRAS**

**PRESENTA**

**Daniel Domínguez Cuenca**

**Tutora titular**

**Dra. Eugenia Revueltas Acevedo**

**Comité tutorial**

**Dra. Carmen Leñero Elu**

**Dra. Georgina García Gutiérrez**

**Veracruz-Ciudad de México**

**Septiembre, 2009**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Índice

Introducción	09
Cap.1 Sobre el concepto de teatralidad y otros fundamentos teóricos	19
Cap.2 Teatralidad en Poesía en voz Alta	43
2.1 Primer programa	59
2.2 Segundo programa	70
Cap.3 Teatralidad en la dramaturgia de Arreola	93
3.1 <i>La hora de todos</i>	97
3.2 <i>Tercera llamada, Tercera o comenzamos sin usted</i>	169
Cap.4 Teatralidad en la palabra hablada Registros verbales varios	213
4.1 El juglar: acrobacias del artesano de la palabra	215
4.2 Del mundo sonoro: una muestra de “voz viva”	245
4.3 De los años en televisión	271
4.4 Arreola, ser de memoria y ser confesional	295
Cap.5 Teatralidad en la narrativa escrita de Arreola: Confabularios varios	311 313
Conclusiones	337
Fuentes	345
Anexo I: Observaciones de campo	357
Anexo II: Imágenes	371
Anexo III: Registro en DVD de la lectura dramatizada de “La hora de todos”	381

Reconocimiento:

Justo es reconocer a tres grandes instituciones:  
Al CONACYT, Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología,  
por otorgar becas para estudiantes de postgrado en humanidades;  
a la UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México,  
por ofrecer los espacios físicos y académicos para un desarrollo  
del estudiante en libertad;  
sus institutos, facultades y académicos del área de humanidades  
son un oasis en medio de la vorágine feroz de una era egoísta;  
a MVT, Mariana Vilchis Tarragó, mi compañera de vida,  
con quien he concebido dos realidades vivas -Diego y Miranda-  
durante los mismos años del doctorado.  
La ausencia de cualquiera de estas instituciones  
me habría hecho imposible realizar la investigación.

DDC

agosto, 2005-septiembre, 2009

*Otra de mis dichas, otra de mis felicidades es que  
yo nunca pasé por las horcas caudinas de la tesis doctoral,  
ni de la tesis de licenciatura, ni de maestría, ni nada.*

*AA*

## **Introducción**

## **Juglar escritural**

Literatura y Teatro son dimensiones de la creación artística que convergen, divergen, se contienen y se trascienden en un continuo fluir. Cuando pienso en sus fronteras imagino mundos en constante movimiento que por momentos confluyen, rotan y se distancian sin un destino preconcebido o impuesto. En la obra artística de Juan José Arreola, los ámbitos que llevan de la palabra hablada a la palabra escrita, de la memoria al acto, de la voz a la representación escénica encuentran cabida y unidad en su propia dimensión humana de vida: su amor por la palabra y más allá, su amor por la vida le permitieron experimentar como narrador, actor, dramaturgo, poeta, jugador, editor, conversador y comentarista radial o televisivo.

Las fronteras son instantes. Ahí donde termina el mar salado y comienza la arena, en ese constante devenir, la ola y la costa se hacen mutuamente sin líneas fijas, apenas fracciones de infinito los distinguen y conforman cada vez.

Concibo la literatura como mucho más que letras escritas o impresas: es también voz, pausa, silencio, gesto, convención, norma, trasgresión, alteridad, ritmo, frecuencia, ruptura y canto.

Concibo el teatro más allá del texto y de la palabra. Existe el teatro como representación aún y cuando no haya un previo texto escrito. Existe el teatro como representación aunque carezca de la palabra hablada. El teatro desborda a la literatura.

Los ámbitos de comunión son múltiples. La obra teatral en tanto que texto escrito es literatura. Teatro y literatura comparten el interactuar de voces, espacios y tiempos de ficción. La paradoja de lo efímero ante lo permanente. El acto vivo contra la memoria escrita, impresa o grabada. Lo épico, lo dramático

y lo lírico comparten un mismo manantial humano de voces. Los modos, los tonos, los géneros, subgéneros y la interminable lucha de la razón por asir lo fugitivo. Desconfío de las clasificaciones. El ensayo, el cuento, la novela y la poesía son literatura. Esos otros cursos de palabras pueden explorar mundos diversos a los del teatro. La literatura desborda al teatro.

Existe un amplio reconocimiento al teatro escrito y en su acepción más amplia: Shakespeare, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Beckett, por nombrar algunos de los más notos, son invitados imprescindibles en las antologías de la historia universal de la literatura, no obstante su obra medular haya sido propiamente teatral, es decir, destinada a la representación escénica. Las fronteras son amplias y ambiguas, son fronteras a veces tan paradójicas como el teatro mismo. Teatro y literatura se contienen y se desbordan mutuamente.

El teatro es un arte vivo. El teatro es río y ninguno de los dos, actor o espectador, se bañará dos veces en las mismas aguas del fluir escénico. El fenómeno teatral en tanto que representación escénica es efímero porque como todo lo vivo ocurre en un aquí y ahora único e irrepetible. Sin embargo el Teatro trasciende en la memoria y el texto es uno de los soportes que le confieren mayor permanencia. Leer el teatro es un punto de partida<sup>1</sup>.

Algunos de los grandes literatos mexicanos del siglo XX, han incursionado con distinta fortuna en el mundo de la dramaturgia: Alfonso Reyes, Carlos Fuentes, Octavio Paz y Juan José Arreola, son ejemplos de ello. Sin embargo, la obra teatral de estos escritores ha quedado marginada por los estudiosos del teatro en México. Esto obedece, tal vez, a que la incursión de estos reconocidos

---

<sup>1</sup> Condición ampliamente fundamentada por Anne Ubersfeld en *Lire le Théâtre*.

escritores mexicanos en el mundo de la escena teatral haya sido, la mayoría de las veces, circunstancial y esporádica, sin haber convertido al teatro en su principal actividad de vida. Existen otros autores, como Emilio Carballido, Sergio Magaña, Rodolfo Usigli, entre otros, que en efecto han dedicado su vida al teatro o bien el grueso de su producción artística se orienta al mundo del teatro. Sin embargo, los flujos de retroalimentación entre ambos universos son más profundos e inquietantes, así lo revela una mirada a la obra de Jorge Ibarguengoitia, Xavier Villaurrutia o Salvador Novo quienes compartieron con igual intensidad las letras para ser leídas y las letras para ser representadas.

La discusión de las fronteras entre el teatro y la literatura más allá de las clasificaciones genéricas nos habla de mundos que se visitan y comparten, territorios momentáneos que luego se fugan en su propia órbita como si fuesen parte de un sistema mayor en el universo de la creación artística.

Alfonso Reyes, Octavio Paz y Juan José Arreola se han ido. Sus muertes nos permiten tener esa distancia necesaria para mirar la obra toda en retrospectiva e iniciar la revaloración de su participación en el mundo del teatro.

En Alfonso Reyes (1889-1959), tenemos la sabiduría capaz de retomar a los grandes clásicos griegos y recrear veintidós siglos después la *Ifigenia en Táuride* de Eurípides para hacer con ella una nueva versión de la sacerdotisa, en su *Ifigenia Cruel* (escrita en 1923)<sup>2</sup>. Su obra es la de un maestro universal para quien la griega Ifigenia y la mexicana mestiza luchan con igual intensidad en la batalla por descubrir su origen e identidad; en su obra, la mujer aprende a decir “no quiero” y con ello traza el camino hacia su libertad.

---

<sup>2</sup> Cabe mencionar que además de la tragedia *Ifigenia Cruel* publicada años más tarde, también escribió una opereta llamada *Landrú*.

Octavio Paz (1914-1998) irrumpe en una sola ocasión en la escena teatral, lo hace al escribir *La hija de Rappaccini* (escrita en 1956)<sup>3</sup>, recreación del cuento homónimo del escritor norteamericano Nathaniel Hawthorne, escrito un siglo atrás en 1846<sup>4</sup>. Paz recrea esta obra para el segundo programa de un movimiento teatral *sui generis* en la historia del teatro en México, surgido en 1956, conocido como *Poesía en Voz Alta*. Los nombres de Arreola y Paz compartieron y disputaron créditos en esta empresa escénica.

Baste saber que en ese año el personaje protagónico de la única obra teatral de Paz, el célebre doctor Rappaccini, fue encarnado por Juan José Arreola. En este mismo programa se presentaron otras obras breves escritas en lengua francesa y traducidas al español por Paz para la ocasión: *Los apartes* de Jean Tardieu, *El canario* de George Neveux y *El salón del automóvil* de Eugène Ionesco, en dos de ellas también participó Arreola como actor.

En el mismo espacio, el teatro del Caballito, se había llevado a cabo un mes antes el primer programa de *Poesía en Voz Alta*, consagrado a la poesía clásica española en un recorrido que iba desde las *Églogas* de Juan del Encina, hasta el teatro breve de García Lorca. En aquella primera ocasión, el director artístico fue precisamente Juan José Arreola.

*Poesía en Voz Alta* ha sido uno de los movimientos de vanguardia de mayor frescura en la dinámica del teatro mexicano de los cincuenta. Un movimiento que gozó del apoyo Universitario, a través de Difusión Cultural de la UNAM, pero también una propuesta fundamental que llamó a recuperar el valor teatral

---

3 Me serviré de la Primera edición en Era de esta obra que data de 1990.

4 Publicado en A Norton Critical Edition (1987) Editado por James McIntosh.

de la palabra, invitando a disfrutar de una propuesta escénica para espectadores vivos, pensantes, críticos.<sup>5</sup>

Es notable el hecho que, en general, algunas de estas plumas privilegiadas de las letras mexicanas hayan sido marginadas como escritores de teatro. Es como si se les castigara por no haber dedicado su vida entera a la escena.

Son escasos los estudios a profundidad sobre la dramaturgia mexicana del siglo XX. Hacen falta más investigaciones que permitan abrir nuevos caminos de exploración sobre las obras teatrales contemporáneas, estudios especializados en un autor o trabajos comparativos, investigaciones que ubiquen nuestra dramaturgia en su contexto, deslindando sus propias tradiciones así como la forma en que se ve nutrida por corrientes e influencias de otras latitudes y de otras disciplinas.

De todas estas figuras consagradas de las letras mexicanas del siglo XX, un caso aparte es Juan José Arreola (1918-2001)<sup>6</sup> quien a pesar de ser reconocido como “gente de teatro” tiene ganado su prestigio de escritor en el territorio de la narrativa, dejando para un plano muy secundario su aportación como dramaturgo y hombre de escena.

En una de esas obras generalmente estudiadas dentro de la narrativa, Arreola juega con esa ambigüedad en las fronteras y nombra a su trabajo *Varia invención* (1949)<sup>7</sup>, arte no clasificable, escritos varios ajenos a la pretensión de

---

5 He tenido ocasión de acercarme al estudio de este movimiento teatral, en particular al segundo programa, pues he dedicado mi tesis de maestría al estudio de la única obra teatral de Paz. De aquí nace, en un plano personal, mi interés por continuar con esta línea de investigación que pretende cuestionar y revalorar la incidencia de estos grandes escritores en el teatro nacional.

<sup>6</sup> Nace en Zapotlán el Grande, Jalisco, el sábado 21 de septiembre de 1918; fallece en Guadalajara, Jalisco el lunes 03 de diciembre de 2001.

<sup>7</sup> Edición original (Tezontle), 1949. Primera edición en *Obras de Juan José Arreola*, noviembre de 1971, Joaquín Mortiz, México. Cuarta edición, marzo de 1980, primera reimpresión, diciembre de 1983. Cuando no advierta lo

género<sup>8</sup>. Más tarde (1971), incorpora en esta selección de invenciones varias una pieza teatral escrita en 1954 a la que el propio autor nombra “juguete cómico en un acto”, su título: *La hora de todos*. Por otra parte, en el año de 1971 publica *Palindroma*, donde incluye una obra de teatro a la que él considera como “farsa de circo, en un acto”: *Tercera llamada ¡tercera! o empezamos sin usted*.

Arreola es ampliamente reconocido como narrador, como gran conversador, como figura pública, no así como dramaturgo. ¿Por qué escribir una tesis que tenga como núcleo su teatralidad siendo que él fundamentalmente parece haberse dedicado a la narrativa? ¿Podemos pensar a Arreola como un tardío juglar escritural? Arreola mismo se confiesa como el último juglar, se asume como poeta de los abismos, se identifica como la involuntaria representación de sí mismo. ¿Cómo se amalgaman en Arreola la obra, el autor y el personaje? En el centro de la presente investigación gravita la noción de teatralidad. Tal vez la clave de mi búsqueda sea no tanto el teatro de Arreola sino el Arreola teatral, o mejor, la teatralidad en la obra de Arreola, personaje de sí mismo.

Su obra proviene de una fuente tanto escrita como oral. Se cuenta con trabajos publicados que registran diversos momentos de ese ejercicio verbal. La hipótesis medular es que existe una teatralidad intrínseca en la obra de Arreola, cuyos vasos comunicantes llevan de la narrativa al teatro y viceversa; de la persona al personaje de ida y vuelta. Explorar esos sentidos de teatralidad, hacer explícitos sus recursos y modos, recoger un perfil del creador con base

---

contrario estaré haciendo referencia a esta última. Es muy importante en el caso de Arreola tomar en consideración que algunos de sus textos cambiaron de ubicación en distintas publicaciones, ya que el propio autor solía moverlos de lugar. Las *Obras...* publicadas en Joaquín Mortiz vinieron a conferir cierta estabilidad.

8 Felipe Vázquez sostiene que la “Varia invención” de Arreola se ha convertido en un género. No considero que se pueda hablar de un género que sea la suma de textos diversos, pero sí me parece una sugerencia lúdica.

en su palabra hablada y contada (memoriosa) en función de su teatralidad, de su ser espectacular (juglar), de su ser confesional (todo presente en sus obras y registros) constituye la búsqueda del presente trabajo.

Hay en la obra de Arreola hallazgos y contradicciones ejemplares. Vive Arreola entre el estruendo y el silencio. Es un escritor que deja de escribir. Es un narrador que abandona la pluma sin renunciar a la lengua, al ejercicio lúdico de su competencia oral. Es un hombre espectáculo. Es un artista que experimenta en su vida varia invención y es capaz de explorar entre lo universal y lo local, entre la parodia culta y la cultura regional, entre el barroco afrancesado y la raíz cruda de la lengua autóctona. Arreola es un creador que cuestiona y genera identidad. Es un mexicano universal y un mexicano de pueblo grande. Es un irónico consumado, un ser lúdico, y un cultivado preciosista. Es la sorna agazapada que descubre a la garza morena. Es un espectáculo sonoro al filo del abismo de sí mismo. La discusión entre teatro y literatura encuentra una respuesta propia en la obra y persona de Juan José Arreola.

**Capítulo 1**  
**Sobre el concepto de teatralidad**  
**y otros fundamentos teóricos**

## **Texto y representación**

A partir de los principios enunciados en el *Curso de Lingüística General* de Ferdinand de Saussure en 1916, durante el resto del siglo pasado se lograron notorios avances en el desarrollo de cuerpos teóricos especializados que permiten profundizar los análisis de los discursos literarios comprendiendo –tanto más ampliamente como en detalle– los complejos procesos que se establecen entre el autor-emisor y el lector-receptor, de acuerdo con los diversos códigos a los que dan lugar los procesos de comunicación, en general, y los distintos textos literarios, en particular.

El campo de influencia de la lingüística va mucho más allá del universo literario, es un elemento teórico fundamental para aprehender los objetos de estudio de otras ciencias sociales.

Estos sustentos teóricos de análisis han posibilitado el desarrollo de categorías de pensamiento que son útiles para dar cuenta de algunas de las principales características de ciertas disciplinas artísticas específicas, incluso de aquellas que escapan a la dimensión meramente literaria como son los casos del Cine y del Teatro.

La obra teatral, en tanto que texto escrito, encierra en su interior una “intencionalidad” que la distingue de otras obras: su confeso deseo de ser *puesta en escena*. Un texto escrito para ser representado es distinto a un texto escrito para ser leído, ya que su destino final no es el lector, sino la escena viva que acontece ante el espectador.

De acuerdo con Anne Ubersfeld existen en todo texto teatral “matrices textuales de representatividad”, una especie de potencias que moran en el texto y hacen posible el acontecer escénico. El teatro es desdoblamiento. El personaje es el doble de otro. La ley de la doble enunciación implica que a la pareja “autor-lector” del texto le corresponda en la representación la pareja “personaje-espectador”. Esta lógica de análisis le permite a Ubersfeld obtener la siguiente conclusión a la que me sumo:

Corolario: todo discurso en teatro tiene dos sujetos de enunciación –el personaje y el yo-autor– y dos receptores –el otro y el público-. La ley de la doble enunciación es un elemento capital del texto de teatro; ahí se sitúa la falla inevitable que separa al personaje de su discurso y le impide constituirse en verdadero sujeto de la palabra. Cada vez que un personaje habla, no habla él solo; el autor habla simultáneamente por su boca; *de ahí el dialogismo constitutivo del texto de teatro.* (Ubersfeld, 1989:101)

El teatro es paradoja. No es la finalidad del teatro ser leído, pero en principio, cuando el texto existe, podemos partir de la lectura del texto teatral a condición de no olvidar su intención expresa de convertirse en representación.

Para hacer el análisis del texto teatral es mi decisión concentrarme en tres categorías fundamentales: personajes, espacio y tiempo como una estrategia básicas a seguir. Considero que la revisión del texto a partir de los paratextos y de la guía en código marcada por las didascalias<sup>9</sup> constituye una ruta alterna fundamental para el análisis. De acuerdo con mi experiencia, el estudio de las series discursivas y sus tejidos, la construcción de la red de relaciones entre los

---

<sup>9</sup> Didascalias (Del griego didasalia, enseñanza) Instrucciones dadas por el autor a sus actores (en el teatro griego, por ejemplo) para interpretar el texto dramático. Por extensión, en el uso moderno del término, indicaciones escénicas. (Pavis,1998:130) Las didascalias son acotaciones que acompañan al texto dramático las cuales indican cambio o peripecia en la acción, o bien, indicaciones que pretenden orientar específicamente sobre ciertos elementos de la escena o, en otras ocasiones, sugieren posibles respuestas emotivas de los personajes.

personajes, la revisión del tono y estructura de la obra son otros caminos útiles en la exploración del texto teatral.

Anne Ubersfeld en su obra *Lire le Théâtre*, traducida al español como *Semiótica teatral*, hace un esfuerzo por ordenar y sistematizar el complejo cosmos en el que habitan los personajes, para ello distingue dos tiempos y espacios diversos de análisis: el universo textual y el universo escénico. Desde luego que las relaciones entre estos dos universos no son lineales, ni esquemáticas. Pero conviene recordar que en este punto nuestra esfera de estudio en común la constituye el texto, no la representación concreta, aunque asumiendo siempre que el texto teatral lleva en sí mismo una intencionalidad que trasciende al ámbito textual.

El teatro es un arte paradójico. O lo que es más: el teatro es el arte de la paradoja; a un tiempo producción literaria y representación concreta (...) (Ubersfeld, 1989:11)

De acuerdo con la autora, en el texto de teatro habitan “núcleos de teatralidad” susceptibles de representación. El análisis del texto –cuando existe- es sólo un punto de partida, del otro lado queda la escena viva, la representación concreta como punto de llegada.

Toda reflexión sobre el texto teatral se encontrará obligatoriamente con la problemática de la representación; un estudio del texto sólo puede constituir el prolegómeno, el punto de partida obligado, pero no suficiente, de esa práctica totalizadora que es la práctica del teatro concreto. (Ubersfeld, 1989:10)

En el núcleo de estos entrecruzamientos complejos, como una esfera atravesada por mil haces luminosos, se encuentra el personaje: ser imaginado que se transforma en ser de carne y hueso, encarnación de lo creado en movimiento, voz propia y siempre de otro, el personaje se presenta como

paradoja viva, núcleo de encuentro del acontecer teatral: “oxímoron viviente”.<sup>10</sup>

Anne Ubersfeld pone el énfasis en una cuestión fundamental: El personaje es una construcción compleja. El personaje es un punto de encuentro, un lugar geométrico en el que se cruzan varios ejes. El personaje es un centro de confluencia multifuncional.

La red de interrelaciones que configuran al personaje da lugar, en la perspectiva semiótica de esta autora, a un cuadro conceptual global del personaje que distingue en el eje vertical (paradigmático) entre el universo textual y el universo escénico. Mientras que el eje horizontal (sintagmático) atiende a las sucesivas relaciones que se establecen entre los rasgos de su funcionamiento sintáctico, los rasgos de su funcionamiento semiótico y los rasgos propios que lo caracterizan como sujeto de un discurso.

En la medida en que el texto teatral es esencialmente no lineal sino “tabular”, el personaje es un elemento decisivo de la verticalidad del texto; el personaje permite unificar la dispersión de los signos simultáneos. El personaje representa así, en el espacio textual, el punto de cruce o, más exactamente de incidencia del paradigma sobre el sintagma; “se trata de un lugar propiamente poético”. En el ámbito de la representación viene a ser como el punto de amarre que anuda la diversidad de los signos. (Ubersfeld, 1989: 88-89)

Algunos de esos “instrumentos (relativamente) específicos” de análisis del texto teatral, de acuerdo con Ubersfeld, son tomados de las categorías utilizadas por la lingüística para el análisis de los textos literarios, pero repensados y replanteados conforme a la peculiaridad del universo teatral que conjuga texto y representación.

---

<sup>10</sup> El oxímoron, fundamento de la teatralidad, es una figura esencial y esencialmente “dialógica”. El personaje puede ser una especie de oxímoron viviente, el lugar de la tensión dramática por excelencia, precisamente por darse en él la unión metafórica de dos órdenes de realidades opuestas:(...) (Ubersfeld, 1989: 95)

Los avances teóricos en materia de lingüística son adaptados y conceptualizados por otras disciplinas artísticas generando nuevas categorías de análisis. Así retoma Ubersfeld las seis funciones propuestas por Jakobson en sus *Ensayos de Lingüística General (1966)* y las propone adecuadas al universo teatral. Recordemos que estas funciones son: emotiva, conativa, referencial, fáctica, metalingüística y poética. De particular interés para el texto teatral es la última de las funciones mencionadas:

(...) lejos de ser sólo un modo de análisis del discurso teatral (y particularmente del texto dialogado), el conjunto del proceso de comunicación puede explicar la representación como práctica concreta; la función "poética", que permite el mensaje propiamente dicho, puede aclarar las relaciones entre las redes sémicas textuales y las de la representación. El funcionamiento teatral es, con mayor razón que cualquier otro, de naturaleza poética (entendido el trabajo poético según Jakobson, como proyección del paradigma sobre el sintagma, de los signos textuales representados sobre el conjunto diacrónico de la representación). (Ubersfeld, 1989: 32)

Proyección del paradigma sobre el sintagma. ¿Qué significa? ¿Qué sucede con la palabra, la voz, el gesto y el silencio en el acto de la representación teatral? En escena opera la verticalidad, la simultaneidad de las voces, los gestos y los silencios. Un sutil juego de subtextos, actitudes, múltiples expresiones corporales, propuestas escenográficas, iluminación y vestuario que son todos elementos que significan algo en escena. El teatro experimenta la dimensión ficcional viva, ante los ojos del espectador, en el fluir del espacio y del tiempo escénico, acontece un acto de vida merced a la presencia del personaje.

Los signos textuales se vuelven voz, acto, gesto, pausa, transformación: las didascalías se cristalizan en el escenario donde fluye incesante la representación viva.

En un mismo instante confluyen ante el espectador la voz y la pausa, el gesto y la mirada, el objeto y el sujeto, la luz y la oscuridad, el tiempo y el espacio

teatral, todo condensado en la intensidad del instante que acontece. El eje vertical del personaje, por ejemplo “la dama nocturna”<sup>11</sup> implica toda una serie: mujer, hija, doncella, ser ponzoñoso, virgen enamorada... la cual se proyecta a la vez sobre el eje horizontal manifiesto en el discurso del personaje, que para Ubersfeld constituye una doble enunciación: del personaje y del actor (doble emisor), del lector y del espectador (doble receptor).

La magia del texto no puede, ni pretende, suplir la magia de la representación. Entre los personajes se establece una diversidad de relaciones que son de naturaleza muy variada. Los personajes interactúan, validan funciones y códigos tácitos o explícitos. La propuesta textual dramática permite al lector el acceso a los diálogos, monólogos y didascalias que alimentarán la propuesta escénica. El lector, por su parte, tiene ante sí un texto. Leer el teatro, en un sentido más amplio, implica hacer una serie de consideraciones que tienen que ver con la escena misma, con la credibilidad de la representación y sus múltiples interpretaciones.

Estos cruces de ejes simultáneos y sucesivos están presentes en el personaje:

El personaje es el “elemento que enuncia, que dice un discurso” (por lo general este discurso se pronuncia efectivamente, toma realidad fónica, o se hace mimo; el mimo es en su gestualidad, un equivalente de la palabra), un discurso que es como la extensión de la palabra regulada y, que, como veremos, puede ser estudiado: a) desde un punto de vista lingüístico, como extensión de la palabra, b) desde un punto de vista semiológico, como un sistema de signos. El discurso de un personaje es, pues, una parte determinada de un conjunto más amplio constituido por el texto total de la obra con sus diálogos y didascalias. Pero es también, y sobre todo, un mensaje con un emisor personaje y un receptor (interlocutor, público), en relación con las otras funciones de todo mensaje, particularmente con el contexto y el código. Como hemos visto el mensaje sólo cobra sentido al relacionarlo con lo que el receptor sabe del

---

11 Así se describe El Mensajero a Beatriz, la hija de Rappaccini, en la obra teatral de Paz. Un personaje, es utilizado para introducir mediante símbolos a otros personajes. Una sucesión de características son enunciadas, sin embargo ellas aparecen instantáneamente en la presencia del personaje.

emisor y con las condiciones de emisión. De ahí la ambigüedad de la lectura de todo texto de teatro, pues se trata de un texto literario y de un mensaje de otra naturaleza. (Ubersfeld, 1989: 101)

Cuando en esta investigación me ocupe del análisis de un texto teatral lo haré desde esta doble perspectiva, la que partiendo del texto tiene en el horizonte de estudio la realización del mismo en escena.

¿En qué reside lo específicamente teatral? ¿Es la teatralidad algo que pertenece exclusivamente al ámbito teatral o podemos hablar de teatralidad en otras disciplinas o esferas? ¿Qué se entiende por teatralidad?

### **Sobre el concepto de teatralidad**

Luis de Tavira, tras un inusitado ciclo reflexivo de pensamiento que conjuga la práctica escénica con la meditación filosófica, ha insistido en recuperar un sentido primigenio al señalar que *Teatro es mirador*<sup>12</sup>.

Por su parte, la investigadora Josette Féral ha realizado un ejercicio que le lleva a plantear la teatralidad no como un conjunto de propiedades dadas sino como un *processus*, un proceso activo vivo, dinámico.<sup>13</sup>

Féral ensaya una respuesta que propongo retomar desde el planteamiento inicial de Luis de Tavira. Si el Teatro es mirador, la teatralidad es un *proceso*

---

12 Me refiero particularmente a la paradoja 3 en *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. Sin embargo, en muchos otros escritos suyos, esta formulación es una constante y un punto de partida para pensar el teatro. Luis de Tavira menciona que de acuerdo con su raíz griega la palabra teatro (theatron) significa lugar desde donde se mira, es decir, mirador.

13 Para la presente investigación me he basado en dos versiones: la traducción directa del francés del paper La teatralidad. Investigación sobre la especificidad del lenguaje teatral. realizada por Francisco Beverido Duhalt, para el Seminario de Teatro de la maestría en Literatura Mexicana, del Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias de la Universidad Veracruzana en el año 1998, sin publicar. Y el texto *Teatro más allá de las fronteras* que incluye en el capítulo II *Del Texto a la escena. La teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral* (pp. 87-105) publicado por Editorial Galerna, Buenos Aires en 2004, la traducción es de Armida María Córdoba. Al menos que se indique lo contrario, las citas del mencionado texto referirán a la edición publicada.

activo entre interpretado e interpretante (*mirado y mirante*)<sup>14</sup> que acontece en un escenario “otro” estableciendo un circuito de energía que transita por el juego, la convención, y la trasgresión. Habría que añadir a estos tránsitos: la intención y la paradoja. El fenómeno de esa mutua acción interpretativa entre “personaje interpretado por un actor intérprete” y “espectador que interpreta” en un tiempo y espacio de coincidencia que distingue lo real de lo ficticio, es el fundamento de lo teatral.

Doy por supuesto que entre el personaje y el espectador hay una intensa conexión de relaciones múltiples que pone cara a cara otras categorías sensoriales y cognitivas en una compleja red dicotómica, la cual, lejos de indicar un mero acto reflejo, involucra como proceso una doble acción de interpretar.

El hemisferio de quien se da a ver corresponde al *performer*: intérprete/ actor/ personaje/ emisor activo/ ser expuesto; en tanto que en el hemisferio de quien mira se ubica el espectador: interpretante/ persona/ receptor activo/ ser sensible que percibe con todos los sentidos y desde su propia experiencia asiste al encuentro escénico.

De acuerdo con Féral la teatralidad no es una propiedad que pertenezca exclusivamente al teatro. La teatralidad puede estar dada por ambos polos del binomio: por el *performer* (referido en un sentido amplio como intérprete, actor, director, vestuarista, escenógrafo, arquitecto, mirado, emisor activo) en un acto que puede acontecer dentro o fuera de un espacio destinado para hacer teatro; tanto como por el espectador (interpretante, observador, ser sensible, receptor

---

14 En un sentido figurado, poético, recurro a la pareja “mirado y mirante” porque desde luego la experiencia teatral involucra a todos los sentidos. De ninguna manera se pretende dar el sentido de un acto reflejo, sino de un acto de compleja interpretación.

activo) quien le puede conferir teatralidad a un acto ordinario que de suyo no persigue una búsqueda estética o de ficción; siempre y cuando con su interpretación (perspectiva, enfoque, lectura, intención) lo convierta en un “espacio otro” distinto a su cotidiano en el que participa. La teatralidad en tanto que proceso activo que establece una convención entre el *performer* y el espectador puede acontecer en otras artes, espacios y espectáculos públicos; pero de todas las artes, nos dice Féral, es en el teatro donde mejor se experimenta<sup>15</sup>.

La condición de la teatralidad sería, entonces, la identificación (cuando ella fue deseada por el otro) o la creación (cuando el sujeto la proyecta sobre las cosas) de un “espacio otro” del cotidiano, un espacio que crea la mirada del espectador, pero fuera del cual él permanece. Esta división del espacio que crea un afuera y un adentro de la teatralidad es el espacio del otro. Es el fundador de la alteridad de la teatralidad. (Féral, 2004: 91)

Señala que el siglo XX se encargó de poner en tela de juicio la especificidad de lo teatral no sólo en las fronteras con otras áreas artísticas y cotidianas, sino en primer término, al interior de las propias artes del espectáculo. Por ello, a falta de certezas, cuestionarse por la teatralidad hoy, es una tarea necesaria.

Desde luego, la cuestión no es nueva, ya en los tratados sobre el arte de la actuación de Diderot o en la misma *Poética* de Aristóteles, se esboza esta pregunta. Pero, afirma Féral, las prácticas más recientes han llevado a cuestionar las fronteras de manera distinta al pasado; así como los enfoques teóricos desarrollados en tiempos más contemporáneos han llevado a dar otro peso a la noción de teatralidad.

---

15 Textualmente dice: “De todas las artes el teatro es el lugar en el que mejor se efectúa esta experimentación.” (Féral, 2004:101)

Patrice Pavis en su *Diccionario del Teatro* encuentra que la teatralidad “vendría a ser aquello que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral (o escénico)...” (Pavis, 1998:434). Retoma la multicitada noción de Roland Barthes quien expresara:

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro menos el texto, es una espesura de signos y de sensaciones que se edifica sobre el escenario a partir del argumento escrito, es una especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. (Barthes, 1967: 50)

Aunque útil para el debate, esta formulación exhibe sus flaquezas. Existe teatro sin texto. El centro de su meditación no está ubicado en la práctica escénica, no es un proceso activo, no involucra ampliamente al imprescindible espectador interpretante.

Anne Ubersfeld, a su vez, incluye el término teatralidad en su diccionario del teatro<sup>16</sup> pero señala que la noción por referirse a tantas cosas se vuelve confusa y termina por no definir lo específico del teatro. “Si todo es teatro – cuestiona Luis de Tavira- nada es teatro”.<sup>17</sup>

La mayoría de los elementos de análisis esbozados por Barthes y tratados por Ubersfeld alcanzan un desarrollo sistemático y detallado en la amplia investigación realizada por Erika Fisher-Lichte en su *Semiótica del Teatro*.<sup>18</sup>

---

16 “La teatralidad de un texto es el hecho de que puede ser representado en la escena. La teatralidad de un espectáculo es que puede ser considerado como teatro.” (Ubersfeld, 2002:105)

17 “ En efecto, si todo es teatro, nada es teatro.” (Tavira, 2006:108)

18 Fisher-Lichte divide su extenso estudio en tres grandes apartados: 1) El sistema de los signos teatrales, en él se ocupa del código teatral como sistema; 2) El código teatral como norma, en dónde analiza el paso del signo artificial al signo natural, referidos al teatro del Barroco y al teatro de la Ilustración, y; 3) el código teatral como habla, en el que se ocupa de la representación escénica concreta, aplicando el análisis a un caso específico: el texto teatral Enrique IV de Pirandello escenificado por A. Fernandes, entendiendo como texto teatral la representación misma.

El trabajo es un meticuloso ejercicio de ordenamiento, clasificación y definición de los signos en un todo coherente que permite el análisis de la obra teatral atendiendo a la representación desde una perspectiva semiótica, aunque en mi opinión su exhuberancia taxonómica le resta profundidad al discurso.

Una perspectiva muy distinta es la planteada por Peter Brook, propuesta elemental, fundacional y sustantiva de la que toma título su obra:

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por el espacio vacío mientras otro le observa, y es todo lo que se necesita para hacer un acto teatral. (Brook, 2002: 11)

Un espacio vacío pero delimitado como escénico, “atrás de la raya que estoy trabajando” tal y como trazan su círculo mágico los artistas callejeros en las plazas. Es un llamado a lo imprescindible: un actor-intérprete, como condición fundamental, ligado a la comparecencia del otro, el que mira, el espectador-interpretante<sup>19</sup>.

Este ejercicio deja muy de lado la noción de texto y se centra en el acto humano casi desnudo, desprovisto de escenografía, iluminación, vestuario, incluso parlamentos. Pero el propio Brook habría de reconocer que, además de lo enunciado, se requiere una especial “intencionalidad” sin la cual, tampoco ocurre el acto escénico. ¿De quién: del intérprete, del interpretante, de ambos? ¿Hay tantas teatralidades como teatristas? ¿Hay tantas poéticas como poetas? Octavio Paz en *El arco y la lira* (1956) al intentar definir la poesía hace un recorrido por una multitud de posibilidades -no por contradictorias menos válidas- de distintas exploraciones, recupera en pocas líneas muchas de las poéticas que dan sello propio a sus autores. Para decir poesía se inventa el poema. El hacer define su arte. Su creación los hace artistas. Tal vez existan tantas poéticas como poetas, cada una define una búsqueda singular plasmada

---

19 Erika Fisher señala: “El teatro tiene lugar, como ya hemos comprobado, cuando existe la persona A que encarna a X, mientras S lo presencia. Queremos deducir de esta rudimentaria clasificación de la esencia del teatro, el repertorio de signos, tanto máximo como mínimo. (Fisher, 1999:37)

en el ejercicio de su propia escritura. El poeta suele reflexionar sobre su hacer en el hacer mismo.<sup>20</sup>

En el teatro los caminos son distintos. Un gran actor puede ser perfectamente incapaz de poner en palabras una noción de teatralidad, tarea de la que queda exento en tanto siga siendo capaz de dar vida al personaje en escena. Su centro de gravedad está en otra parte.

¿Qué sería la teatralidad para Artaud?: el teatro de la crueldad. Un grito desgarrador que hace volver la mirada a lo descarnadamente humano en tanto que verdadero e imprescindible. Una crítica mordaz a la palabra dicha sin substancia vital.

El teatro, arte independiente y autónomo, para *resucitar o simplemente para vivir*, debe marcar bien lo que lo diferencia del texto, de la palabra pura, de la literatura, y todos los demás medios escritos y fijados. (Carta a B. Crémieux, 1931)<sup>21</sup>

El teatro es paradoja, en ello concuerdan la mayoría de los pensadores del fenómeno teatral. La paradoja del actor: *ser y no ser* en escena, diversa a la paradoja del personaje: *ser o no ser* en escena, como señala Luis de Tavira en clara alusión al clásico dilema explorado por Hamlet<sup>22</sup>. Este círculo reflexivo pone su centro de gravedad en el arte de la actuación. No necesita decirlo de otro modo, en ello reside la teatralidad para de Tavira: en la paradójica relación que se establece entre el actor, el personaje y el espectador.<sup>23</sup>

Paradoja doble. Doble abismo: primero entre el actor y el personaje, el que hace posible la aparición en el escenario de un ser distinto al actor, que sólo

---

20 Ver:(Paz, 1956:13)

21 Citado por Derrida, Jaques, en *La escritura y la diferencia*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1989:324.

22 "He aquí el dilema clásico del personaje: ser o no ser. He aquí la conjunción que hace al actor: ser y no ser." (Tavira, 2003: paradoja 60).

23 En este punto el énfasis está puesto en la dramaturgia del actor por encima de la dramaturgia del autor.

existe gracias a la negación de la “persona” del actor que lo posibilita<sup>24</sup>; y otro abismo, entre el personaje y el espectador, en la interpretación que el espectador hace del arte del intérprete.<sup>25</sup> Mundo adentro del actor, diría Tavira, acontece el espectáculo invisible.<sup>26</sup> Otro tanto acontece mundo adentro del espectador:

“... por eso frente al mismo escenario cada quien contempla un espectáculo distinto. Nadie contempla el mismo paisaje desde el mismo mirador.” (Tavira, 2003: paradoja 234)

Si teatro es *mirador*<sup>27</sup>, la teatralidad consiste en el proceso vivo que pone en interacción compleja, lúdica, paradójica, al binomio (*intérprete-interpretante*) en un juego abismal (*personaje/mirado/interpretado por un actor intérprete*)-*persona/mirante/espectador/interpretante*). La puesta en escena es una puesta en abismo. Entre el intérprete y el interpretante, el círculo de tiza traza un precipicio desde donde se mira el hombre al borde de sí mismo. Se trata de un proceso lúdico, en tanto que consiste en un juego activo y dialéctico, un juego profundamente humano que a la vez cuestiona y fundamenta nuestra propia condición y la posibilidad de transformación del ser.

En este juego escénico, juego verdadero que involucra un compromiso de vida, se establecen convenciones, especies de pactos tácitos entre intérpretes e interpretantes; otras veces, la trasgresión es el signo, con lo que se instaura

---

24 Negación no total pues el actor utiliza su cuerpo, inteligencia, memoria y sensibilidad para lograr la personificación del “otro”.

25 Me refiero a la actuación, el arte del intérprete que es el actor.

26 Para sobrevivir a la orgía visual de la era fotográfica que lo ha condenado al cerco de lo mismo, el teatro debe saltar a lo invisible: el espectáculo que está en la mente del actor. (Tavira, 2003: paradoja 29)

27 El origen griego de la palabra teatro, el *theatron*, pone de manifiesto una propiedad fundamental, aunque olvidada, de este arte: es el lugar donde el público contempla una acción que le es presentada en otro sitio. En efecto, el teatro es un punto de vista sobre un acontecimiento: una mirada, un ángulo de visión y de rayos ópticos lo constituyen. Sólo en la medida en que desplaza la relación entre mirada y objeto mirado se convierte en el edificio donde tiene lugar la representación. (Pavis, 1998:435)

una tradición de rupturas. Una y otra vez las vanguardias artísticas llevan a reconsiderar los pactos establecidos. Entre el convenio y la trasgresión, se teje una ruta histórica en el arte de la paradoja.

El juego teatral, juego de presencias, establece una tensión energética por la que se transita de la realidad a la ficción y viceversa; en dicha ruta doble intervienen varios ámbitos exteriores e interiores del ser. La teatralidad es un proceso que acontece entre la realidad y la ficción, entre el ser y el no ser, en el doble abismo que surge entre el actor, el personaje y el espectador.

La teatralidad en escena acontece en la lucha cuerpo a cuerpo de los sentidos, en la conjunción del espíritu y la carne, fusión de la cosa física y la cosa imaginada, en la magia que revela en la actuación aquello que el personaje no dice, en ese espacio-tiempo "otro", único e irrepetible donde los deseos son realizaciones, en un lugar limítrofe entre lo visible y lo invisible acontece lo específicamente teatral.

Si el teatro está inexorablemente ligado al espacio de "lo otro", la teatralidad está indisolublemente ligada a la alteridad. A partir de los diferentes acercamientos teóricos sobre ella, encuentro que lo teatral es múltiple y pluridimensional. El acto, el juego y la paradoja, son algunas de estas dimensiones orientadas por la relación dinámica entre personaje intérprete y espectador interpretante.

En la escena corre una corriente energética generadora de mundos, transformadora de seres y de espacios, ahí donde se zanja el abismo entre el actor intérprete que crea un personaje y el espectador interpretante que lo vive como persona, ahí donde fluye el continuo presente efímero de la

representación, mora la teatralidad como proceso de un acto doblemente transformador.<sup>28</sup>

Admite Féral que la teatralidad trasciende al ámbito teatral, no es meramente exclusiva del teatro, sin embargo afirma que es posible ubicar tres vértices de una relación que hace factible el proceso de teatralidad circunscrito al ámbito teatral: el actor, el juego, y la ficción.

“El actor es a la vez productor y portador de teatralidad”. (Féral, 2004:94) En la práctica escénica el actor establece diversas aproximaciones, técnicas y fundamentos que le permiten transformarse en personaje.<sup>29</sup>

La teatralidad del comediante se sitúa, de ese modo, en ese desplazamiento que el actor opera entre él como yo y él como otro, en esta dinámica que él fija. (...) Según las estéticas, esta tensión entre las estructuras simbólicas de lo teatral y los ataques violentos de lo pulsional está más o menos valorada. En un extremo se encuentra Artaud, en el otro el teatro oriental. De uno a otro se ubican toda una diversidad de escuelas y prácticas individuales. (Féral, 2004:94-95)

Si el actor en su relación con un “no yo” es el punto de partida, o bien en su relación con un “yo en otra situación que no es la mía”, en la formulación de ese “posible ser otro” está explícita el segundo elemento clave en el proceso de teatralidad, la relación entre realidad y ficción. La realidad entendida no como algo dado, sino como algo problemático, como un “constructo” que surge en un proceso interactivo entre el yo interpretante y un mundo posible interpretado. En este sentido, la ficción escénica es construida desde la alteración del espacio y tiempo cotidianos, es un mundo alterado, un mundo otro. El personaje es en un espacio y tiempo “otros”.

---

28 Doble emisor, doble receptor, doble espacio.

29 El lugar privilegiado de ese enfrentamiento de la alteridad es el cuerpo del actor, un cuerpo en representación, en escena, cuerpo pulsional y simbólico, (...) (Féral, Josette:2004,95)

Tenemos dos vértices del proceso de teatralidad propiamente teatral, el actor-personaje y la ficción escénica. Entre estos dos elementos se establece el juego escénico. Féral recurre al *Homo ludens* de Johan Huizinga para definir la noción de juego.<sup>30</sup>

Advierte Féral que el actor tiene un grado de conciencia sobre el juego que establece en escena con ese “espacio otro” al que convierte en ficción. Se establecen distintas variantes de la tensión energética en la que participan tanto el actor-personaje como la persona-espectador. Las convenciones cambian según las épocas, los géneros y las búsquedas.<sup>31</sup>

La teatralidad emerge de allí no como pasividad, como mirada que registra el conjunto de los objetos teatrales (de los cuales sería posible enumerar las propiedades), sino como “dinámica”, como resultado de un hacer que pertenece, sin duda, de manera privilegiada, a quien hace teatro; pero también puede pertenecer a aquél que toma posesión por la mirada, es decir, el espectador. (Féral, 2004: 96)

Si bien Josette Féral pone el énfasis de su enfoque sobre la teatralidad en su calidad de proceso activo, “dinámico”; reconoce en el párrafo anterior la posibilidad de enumerar ciertas características:

Una lista de características de la teatralidad y de sus propiedades da los siguientes elementos: La teatralidad es: 1) un acto de transformación de lo real, del sujeto, del cuerpo, del espacio, del tiempo, por lo tanto, un trabajo a nivel de la representación; 2) un acto de transgresión de lo cotidiano por el mismo acto de la creación; 3) un acto que implica la ostensión del cuerpo, una semiotización de los signos; 4) la presencia de un sujeto que pone en su lugar las estructuras de lo imaginario a través del cuerpo. (Féral, 2004:104)

---

30 “(..) una acción libre, sentida como ficticia y situada fuera de la vida corriente, capaz sin embargo de absorber totalmente al jugador; una acción despojada de todo interés material y de toda utilidad; que se realiza en un tiempo y un espacio expresamente circunscriptos, que evoluciona con orden y según reglas dadas.” Citado en (Féral, 2004:95)

31 El autor del texto teatral aparece en escena a través de un desdoblamiento múltiple, el de las voces y cuerpos de los personajes que cobran vida ante el espectador.

La transgresión de lo cotidiano que genera un espacio de ficción, guarda también ciertos límites que la propia convención teatral se ve precisada a respetar, a lo cual llama “la ley de exclusión del no retorno”, con ello refiere a un límite tácito a la libertad en escena, el respeto a la vida plena. Por ello considera que prácticas como la mutilación de cuerpos en escena, el sacrificio de seres vivos, y otras experiencias similares en las que se vieron tentados los *performers* de los años setenta, quedarían fuera de este ámbito de la teatralidad por quebrantar el encuadre del juego escénico.

En esta lista que privilegia cuatro características, la autora pone el énfasis en la teatralidad como “acto”, sobre todo, valora el cuerpo del actor en su capacidad transformadora, en su potencia creativa, en su poder de crear redes de sentidos de los signos en el escenario y en su posibilidad de llevar a la realización concreta el mundo de lo imaginario. La idea, el sueño, el deseo del autor se materializa en el cuerpo del actor que se transforma en personaje y en los elementos físicos con los que interactúa en escena ese personaje.

Desde una perspectiva de búsqueda distinta, la investigadora mexicana Carmen Leñero hace el aventurado ejercicio de llevar la palabra poética a los terrenos de la teatralidad. Para lo cual, establece una analogía entre texto escrito y escena, sirviéndose de la teatralidad como una estrategia de análisis, se vale del teatro como metáfora.<sup>32</sup>

En esta búsqueda *sui generis* que entrelaza textos de autores de distintas épocas como Heidegger, San Juan de La Cruz, San Agustín, Wittgenstein y Dürrenmatt, entre otros, encuentra rasgos de teatralidad en textos no

---

32 Me refiero al texto Palabra poética y teatralidad, publicado en Acta Poética, número 24. UNAM, 2003.

dramatúrgicos. Desde este enfoque, ella le confiere teatralidad a textos que si bien se demuestran como portadores de teatralidad, no tenían en su origen una intención así.

Para clarificar su estrategia, nombra “siete rasgos propios de la teatralidad” que a continuación cito de manera sintética:

1. Generar un espacio y un tiempo de excepción concretos (...) separados del espacio y tiempo reales. El tiempo y el espacio se comprimen y densifican formando un nuevo segmento de la realidad –al que llamamos ficción- que se sobrepone a la realidad cotidiana de los espectadores.
2. Hacer converger en un mismo ámbito elementos de distinta naturaleza o sustancia (palabras imágenes, cuerpos movimientos), con posibilidad de modificarse y transmutarse unos en otros, y que se conjugan para formar “el acto en situación”.
3. Provocar la comparecencia de tres instancias o sujetos de experiencia y percepción: el personaje, el actor y el espectador.
4. Actualizar y desplegar un antagonismo esencial entre dos poderes (personajes, principios o fuerzas) opuestos (...)
5. Negar (paradójicamente) el carácter de signos que se supone tienen los elementos que participan en la escena, al anular la supuesta dicotomía del signo: significante presente/ significado ausente. (El hecho teatral es un acontecimiento, de esta característica paradójica dependen las dinámicas de identificación y distanciamiento que se dan entre actores y público.)
6. Servir de mediación con esferas sobrenaturales o comúnmente inaccesibles.
7. Propiciar la metamorfosis de las sustancias que se ven involucradas en el hecho teatral. (Leñero, 2003: 232-234)

Los rasgos uno y tres coinciden fuertemente con los señalamientos expuestos previamente en Féral. El rasgo dos, pone el énfasis en la noción de acto, un punto en común para ambas investigaciones; sin embargo, “acto en situación” evade la noción de signo y privilegia las posibilidades de recepción interpretativa por parte del espectador. En este sentido, para Leñero, la relación que se establece entre actor, personaje y espectador es también dinámica, interactiva, viva.

Los rasgos cuatro, cinco y seis son aportaciones que ponen el acento en aspectos no privilegiados en el ensayo de Féral: la noción de antagonismo, la negación del signo y la posibilidad de establecer contacto efectivo con otras dimensiones de lo humano.

La noción de antagonismo recupera una vieja consigna del arte teatral, el motor del movimiento en la escena es el conflicto, si la situación carece de él se diluye la tensión energética que mantiene al espectador al filo de la butaca, porque a cada momento, algo nuevo puede acontecer, porque las dos fuerzas enfrentadas son de potencias equiparables y, por tanto, generan una incertidumbre en cuanto al posible resultado. Ese conflicto que enfrenta dos potencias, es vivido también al interior del actor, como móvil que lo lleva a la acción.

La negación del signo es una aguda observación de Leñero que alerta y cuestiona las interpretaciones que privilegian la noción simplista de signo. Advierte que en escena el significado y el significante están ambos presentes.

Con relación al punto seis, la característica de mediación con esferas sobrenaturales, me parece un punto polémico pero no carente de fundamento. Muchas obras de teatro muestran esta característica. Es posible traer a la escena a seres ausentes o viajar en escena hacia otros mundos y submundos lejanos de la dimensión cotidiana. Los espejos son ventanas o portales que conectan con otras dimensiones<sup>33</sup>. Más allá de lo cotidiano existen espacios otros que alimentan la escena.

---

33 Al respecto, quisiera compartir una experiencia que abunda en esta línea. Durante un taller titulado "La visión del Clown" con Daniele Finzi del Grupo Sunil, al que personalmente asistí, se le preguntó sobre la finalidad última de su búsqueda teatral. Finzi contestó que su grupo hacía teatro para comunicarse con sus muertos. En un primer instante la respuesta me sorprendió, pero poco a poco fui reconociendo que gran cantidad de rituales y búsquedas artísticas están

En cuanto refiere al rasgo siete, “la metamorfosis de las sustancias” guarda relación con ciertas aproximaciones al arte de la actuación y búsquedas teatrales fundamentales referidas por Féral al privilegiar en el proceso de teatralidad la noción dinámica de transformación; aunque en Leñero, esa metamorfosis de sustancias comprende “elementos verbales, ideas, personajes, cuerpos, actos, puntos de vista, pasiones, objetos...”, factores todos que suelen transformarse en escena, sufrir cambios alquímicos. Se podría agregar que, ante una buena puesta en escena de una obra teatral el espectador sufrirá también una transformación profunda, será “sustancialmente otro” cuando abandone la sala.

El trabajo de Carmen Leñero nace desde un ejercicio fundado en la palabra viva, el texto vale como voz, ritual, ceremonia y representación. Parte desde una “noción de teatralidad, entendida en términos amplios como un modo de representación del mundo”.<sup>34</sup>

He iniciado este ejercicio trayendo a la mesa de discusión la noción de teatralidad porque en el centro de la presente investigación está la validez, pertinencia y fertilidad de revisar la palabra escrita, hablada, confesa y memorada de Juan José Arreola desde una óptica centrada en su especificidad teatral: Teatro y teatralidad en la obra de Arreola, tránsito que lleva de la palabra al acto en un escritor que hizo de su persona un personaje.

Considero que algunas de estas características expuestas por Carmen Leñero, aunadas a la noción de Teatralidad desarrollada por Féral me serán de gran utilidad como marco conceptual que oriente el recorrido de la presente

---

regidas por esferas que trascienden nuestra pedestre dimensión. (El taller tuvo lugar en el Teatro de la Reforma, Veracruz, en marzo de 1999).

34 (Leñero, 2003:225)

investigación. Conviene aclarar que las características de la teatralidad antes enunciadas son válidas en tanto no se pierda de vista el sentido profundo de proceso dinámico, de interacción viva expuesto al inicio de este apartado.

(...) la teatralidad no es ni una suma de propiedades ni una suma de características en las que se podría incursionar. (...) Es más bien el resultado de una dinámica perceptiva, la de la mirada que une a un observado (sujeto u objeto) y un observador. (Féral, 2004:100)

Desde esta perspectiva dinámica tomo licencia para revisar la obra de Juan José Arreola y dimensionar su condición de autor, actor y personaje. Los ámbitos por los cuales Juan José Arreola participa en el mundo del teatro son variados, tal vez se podrían organizar en torno a tres núcleos: como actor, como dramaturgo y como hombre espectáculo. Es interés de la presente investigación, analizar estos núcleos en función de su teatralidad y ampliarlos a la dimensión de la palabra: hablada, escrita, memorada, confesa.

En los meses de junio y julio de 1956, Arreola fue uno de los protagonistas principales de un movimiento teatral de excepción en la historia de la segunda mitad del siglo XX, su nombre evoca y revela una búsqueda compartida por un grupo de artistas aventureros que lograron hacer: *Poesía en Voz Alta*.

**Capítulo 2**  
**Teatralidad en *Poesía en Voz Alta***

## **El año de 1956, los inicios de *Poesía en Voz Alta***

Existe consenso en considerar a *Poesía en Voz Alta* como uno de los momentos más reveladores de las búsquedas teatrales emprendidas en el México de la segunda mitad del siglo XX. El movimiento, iniciado con los primeros dos programas del año de 1956, tuvo diversos episodios a lo largo de ocho años, hasta llegar al octavo programa, en el año de 1963, que resultó ser el último. Su trascendencia no viene dada solamente por el número de espectadores que asistieron a lo largo de estos años a las diversas escenificaciones, sino que radica en la búsqueda teatral que emprendieron sus primeros directores,<sup>35</sup> en su refrescante pretensión de aventura que procuró ir de vuelta a los orígenes de un teatro que le “jugara limpio” al espectador; así como en la inusitada mezcla de presencias artísticas que se conjuntaron en torno a dicha búsqueda, logrando renovar la escena teatral mexicana.

Mi horizonte de estudio en la presente investigación se limita exclusivamente a los dos primeros programas. El criterio de selección se rige por la participación en la escena de Juan José Arreola, ya sea como director artístico o como actor, sin duda, su figura fue fundacional para el movimiento.

¿Cómo surgió *Poesía en Voz Alta*? Su origen es motivo de controversia. Se dispone de documentos emanados de entrevistas directas realizadas a los protagonistas del mismo, versiones discordantes emitidas por las fuentes orales. Existen también escritos que recuperan el momento, ya sea desde la

---

35 En el capítulo anterior no hablé explícitamente del papel del director, pero señalé en acuerdo con Féral que el performer comprende en un sentido amplio al actor, al director, al vestuarista, al escenógrafo... En suma, a todos esos intérpretes que conjugan sus especialidades en un acto creativo que es propuesto y puesto en escena ante el espectador.

inmediatez de aquel presente o elaboradas años después, muchas de ellas son versiones que denotan la subjetividad de una vivencia intensa, compartida y rota. Las voces van cambiando y dejan adivinar las tensiones que se harían evidentes en la dirección artística de los primeros dos programas: el primero bajo la dirección de Juan José Arreola; el segundo, bajo la de Octavio Paz.

En general hay coincidencia en señalar que la persona que propuso hacer “poesía en voz alta”<sup>36</sup> fue Juan José Arreola. En un principio, desde un plano escénico que improvisaba a partir de la recitación, sin embargo, siempre sobre la marcha, el programa se fue afinando y pasó desde una dimensión más literaria hacia una dimensión cada vez más teatral.

Se cuenta con un texto en el que se analiza, documenta y registra cada uno de los programas que conformaron esta aventura teatral, el trabajo realizado por la investigadora norteamericana Roni Unger, en 1975, mismo que permaneció por largos años sin ser traducido al español, hasta que en el 2006, Silvia Peláez subsanó esta carencia con una edición acorde al estatus universitario del movimiento.<sup>37</sup>

Unger señala algunas de las condiciones sociales, históricas y económicas que posibilitaron el surgimiento de dicha vanguardia teatral. Entre ellas se destaca el desarrollo económico que llevó a la ciudad de México a convertirse en un sitio relativamente próspero, “moderno”, en el que se acogieron modas, influencias ideológicas y musicales venidas del extranjero; por otra parte, conviene recordar que la matrícula de estudiantes universitarios creció notoriamente en los años cincuenta, estas nuevas generaciones, a diferencia

---

36 Lo escribo con minúsculas como mero balbuceo de propuesta. Cuando me refiero al movimiento ya estudiado como un todo lo hago con mayúsculas: Poesía en Voz Alta. El título del libro de Unger llevará cursivas.

37 A lo largo del presente capítulo seguiré constantemente este texto.

de otras, encontraron eco en la determinante presencia de la Universidad Nacional Autónoma de México<sup>38</sup> como generadora de actividades artísticas y culturales.

De importancia fue el avance en la apertura democrática del país que ofreció un signo inequívoco al otorgar a la mujer derecho al voto en 1953. A la par, en diversos ámbitos universitarios existió una positiva disposición del gobierno del Presidente Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) y, desde luego, del entonces rector de la UNAM, Nabor Carrillo -así como de su secretario, Efrén del Pozo- para auspiciar nuevas propuestas.

Estos factores, entre otros, formaron parte de la cadena de condiciones causales que prepararon el marco en el que un grupo de nuestros intelectuales más destacados, varios de ellos con experiencia de vida en el extranjero, se concentraron en torno a un movimiento artístico de excepción, surgido bajo el cobijo de la máxima casa de estudios: Juan José Arreola, Octavio Paz, Juan Soriano, Leonora Carrington, entre otros, con el apoyo de funcionarios como Jaime García Terrés,<sup>39</sup> de las mencionadas autoridades universitarias, y de creadores más jóvenes, como Héctor Mendoza, Juan José Gurrola, José Luis Ibáñez, entre muchos más, dieron un nuevo giro a la escena teatral nacional.

Si bien los años cuarenta marcaron en general un cierto estancamiento en las prácticas teatrales de México, afectadas por la copia de modelos españoles

---

38 Algunos datos mencionados por Unger son contundentes: "De 1940 a 1954, la población estudiantil de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) se había duplicado, y en 1953, al celebrar su aniversario número cuatrocientos, la universidad se trasladó a la espaciosa Ciudad Universitaria, al sur de la ciudad de México." (...) Existe un creciente interés por las autoridades en el teatro y la cultura: en 1955 es inaugurada la Unidad Artística y Cultural del Bosque de Chapultepec con sus tres teatros: El Granero, del Bosque y Orientación, así como la Escuela de Arte teatral del INBA. (Unger, 2006:20-21)

39 Jaime García Terrés, poeta y ensayista asumió la dirección del Departamento de Difusión Cultural de la UNAM en 1953.

caducos, basados en viciadas fórmulas de solución escénica cuyo mayor rasgo de identidad era la carencia de imaginación, los años cincuenta, en cambio, fueron un parte aguas en la práctica de lo que se convertiría en un “teatro de puesta en escena”, así también, del ejercicio de un teatro de equipo, por oposición al teatro de estrellas. Se trató, en suma, del surgimiento de un teatro imaginativo con voz y sello propios.<sup>40</sup>

La llegada de Seki Sano a México a finales de los años cuarenta, su legendario montaje de la obra *Un tranvía llamado deseo*, con las actuaciones de María Douglas, Wolf Ruvinskis e Ignacio Retes; el trabajo actoral realizado a partir de las técnicas de Stanislavski y Meyerhold apenas introducidas a nuestro país, son otros antecedentes de consideración; asimismo el estreno de la obra *Rosalba y los llaveros* de Emilio Carballido, bajo la dirección de Salvador Novo, en el Teatro de Bellas Artes, en 1950; y en el ámbito de la narrativa, las publicaciones de los textos de Juan Rulfo *El llano en llamas*, en 1953, y *Pedro Páramo*, en 1955, forman parte del contexto cultural:

Y entonces surgió Poesía en Voz Alta. En palabras de Gurrola, “para aquietar el escenario y dejar que surgiera la palabra”; para utilizar sencillos e imaginativos espacios, así como lujosas telas para un vestuario de diseño elemental; para llevar a escena tanto obras sin estrenar como obras poco conocidas, y para rebelarse contra el realismo, la tradición, el *star system*, la música grabada y, en general, contra las prácticas teatrales del México de entonces. (Unger, 2006:28)

He aquí una clave que define a Poesía en Voz Alta: la palabra -hablada, recitada, teatralizada-, cada uno de estos matices definen búsquedas distintas al interior del movimiento. El mismo se fue conformando sobre la marcha, las

---

40 El párrafo anterior no hace del todo justicia a la realidad del Teatro mexicano, a veces solemos meter todas las cosas en un cajón para hacer juicios contundentes, pero durante el transcurso de estos años de investigación Eugenia Revueltas me enseñó que valdría la pena revisar más a fondo las propuestas teatrales de los años cuarenta, pues en la dimensión de los dramaturgos hubo algunos más experimentales de lo que solemos suponer.

voces dominantes entraron en debate, la propuesta se volvió un organismo vivo, cambiante, que dio diversos frutos en cada uno de los programas. La dimensión de su alcance fue más allá de la propuesta inicial que partía de un trabajo desde lo poético. Así lo valora Luis de Tavira en un número especial de Biblioteca de México dedicado a nuestro teatro:

Poesía en voz alta se enfrentó a la moda de un realismo y de un nacionalismo teatrales que no iba más allá de un deformador costumbrismo melodramático. Asumir la confrontación con los textos de la tradición hispánica clásica implicó un propósito teatral que trascendió muy pronto el propósito poético fundacional. (Tavira, 2002:30)

En este sentido, se convirtió en un movimiento de ruptura, en una vanguardia teatral mexicana que planteó un uso diferente de los espacios físicos e imaginativos; interpeló a otros públicos, se dirigió a otras inteligencias y a otras sensibilidades, logró fundar y establecer un convivio<sup>41</sup> distinto desde el ámbito universitario con la sociedad pensante.

El propio Luis de Tavira especifica ese otro aspecto teatral en el que el movimiento fue más allá de su propuesta fundacional. Con mayor o menor claridad, sus fundadores dejaron el mando de la escena en manos de un joven director, Héctor Mendoza, quien junto con su equipo de actores profesionales y universitarios fincaron las bases de algo que cambiaría la práctica escénica en el país: el ejercicio de la puesta en escena.

De la experiencia de Poesía en voz alta y de su controvertido rompimiento con el canon clásico, se rescata justamente lo novedoso, el acceso del teatro mexicano al concepto de la modernidad teatral: la puesta en escena. Su ejercicio provocó el movimiento que transformó de modo irreversible la teatralidad mexicana. (Tavira, 2006:200)

---

41 En el sentido en que Jorge Dubatti ha definido el "convivio teatral", el teatro como reunión, como encuentro de presencias.

El movimiento aportó otro sentido de teatralidad, es decir, la práctica de un modo de hacer teatro que implica el ejercicio de la puesta en escena, la puesta en acuerdo entre el director y los actores que lleva desde la interpretación colectiva a la presentación de un producto artístico que sólo existe al cerrarse el circuito interpretativo con el espectador real, lo cual ocurre siempre en un tiempo y espacio único, histórico.<sup>42</sup> En los meses de junio y julio de 1956, en el teatro del Caballito, se dieron las coordenadas espacio-temporales donde actores, directores y público experimentaron ese encuentro vital.

Para el año del 56, Arreola había acumulado diversas experiencias en el mundo del teatro: Estudió actuación en el INBA con los maestros Wagner y Usigli, en los años de 1937 y 1938, recién llegado a la ciudad de México de su natal Zapotlán; un año después realizó algunas temporadas teatrales con el propio Usigli. Asimismo, durante breve lapso pisó las tablas de la Comedia francesa, a invitación expresa de Louis Jouvet, en el crucial año de 1945. Diez años más tarde, se daría a conocer como dramaturgo con *La hora de todos*, obra que, en 1955, ganó un premio nacional de teatro, con la puesta lograda por una compañía universitaria de Puebla.<sup>43</sup>

Sin embargo, Roni Unger, a pesar de conocer tales antecedentes teatrales, no titubea en señalar que Juan José Arreola “veía el teatro como un pasatiempo, no como una actividad profesional”.<sup>44</sup> Dicha sentencia es algo más que una simple apreciación de una investigadora extranjera, se trata de un

---

42 Y más aún, ya del lado del receptor, el ciclo se completa en la personal experiencia que ocurre mirada adentro del espectador, en la significación del acto artístico al que se asiste y que se traduce en experiencia de vida.

43 Los actores del Teatro Universitario de Puebla dirigidos por Ignacio Ibarra Mazari resultaron ganadores del Festival del INBA, en 1955, con la obra de Juan José Arreola “La hora de todos”. Ver anexo de imágenes: F2 y F3.

44 “Para Arreola, Poesía en Voz Alta era una oportunidad de divertirse por medio del teatro, nada más.” (Unger, 2006:37)

reconocimiento generalizado que privilegia el compromiso de aquellos que dedican su vida entera al teatro a diferencia de quienes viven la escena como una aventura efímera o intermitente.

Cuando Arreola participó en *Poesía en Voz Alta* tenía 37 años cumplidos, quince años después, en 1971, publicaría su segunda obra dramática incluida en *Palindroma*.<sup>45</sup> Unger publica su investigación en el año de 1975, cuando Arreola cumplía 57 años de edad, tiempo suficiente para evaluar la ruta de este creador.

En algo tiene razón Unger, Juan José era un hombre disperso entre una variedad de gustos, disciplinas e indisciplinas. Tal vez por ello, pocos reclaman su inclusión en las antologías de los dramaturgos imprescindibles del teatro mexicano. No obstante, su caso es *sui generis* por tratarse de un hombre espectáculo; alguien cuya presencia resulta fundamental para que ocurriese este movimiento fundacional del teatro mexicano de la segunda mitad del siglo XX. Desde esta otra perspectiva, el juicio de Unger no es del todo certero, considero que Arreola, pese a su intermitencia, tiene un lugar ganado en la historia moderna del teatro mexicano, un lugar que no se le ha dado.

Octavio Paz, por su parte, no contaba con experiencia escénica cuando en 1956 se sumó al proyecto, siendo *La hija de Rappaccini* su primera y última incursión como dramaturgo. El horizonte de Paz fue siempre el del escritor: ensayista y, sobre todo, poeta. Las participaciones de Soriano y Carrington en la escenografía fueron también ocasionales, no así las presencias de Héctor

---

45 *Tercera llamada ¡Tercera! o empezamos sin usted*, publicada en 1971 como parte de *Palindroma*, aunque se cree que fue escrita años atrás.

Mendoza, José Luis Ibáñez y Juan José Gurrola quienes, a la postre, consagrarían su vida al teatro.

Es pertinente tomar en consideración los diferentes grados de compromiso de los protagonistas de este movimiento ante el teatro, pues en distinta medida repercuten sobre la intención con la cual se asume la escena, así como sobre los propósitos fundamentales que dieron rumbo a *Poesía en Voz Alta*.

¿Cómo surge, entonces, el movimiento? De los testimonios reunidos por Roni Unger podemos extraer algunas conclusiones elementales:

En algún lugar, durante un convivio no claramente identificado, uno de estos dos funcionarios, Del Pozo o García Terrés, escuchó a Arreola dar un recital de poesía acompañado de música en vivo. De alguien (artista o funcionario) surgió la idea de llevar estos recitales al público.<sup>46</sup>

Para ello se programó una primera reunión formal convocada por García Terrés en el teatro Trianón. Se invitó a muchos, pero al llamado acudieron unos cuantos. Esos cuantos fueron suficientes.<sup>47</sup>

Lo más probable es que la idea básica original haya sido de Arreola: consistía en realizar una serie de recitales poéticos acompañados de música en vivo, el proyecto estaría financiado por la UNAM, en principio, serían recitales de poesía española, presentados en el teatro Trianón, en un día fijo a la semana que no interfiriera con la programación del mismo.

A la primera reunión siguieron otras en las oficinas de Difusión cultural de la UNAM, en las que “espontáneamente” fue tomando forma el proyecto. Un

---

46 Arreola da otra versión en sus memorias, según la cual fue Marilú Elizaga, actriz y dueña del Teatro del Caballito quien formuló a las autoridades universitarias la propuesta de hacer una compañía teatral. Según Arreola fue Rubén Vasconcelos el funcionario responsable de atender la petición. (Arreola, Orso, 1998: 314-315)

47 En otras partes se mencionan a Benjamín Orozco, subdirector de Difusión Cultural y al escritor Emmanuel Carballo como figuras claves en la formulación del proyecto. (Unger, 2006:33)

grupo de amigos fue invitando a otros amigos, entre quienes, además de los artistas, se encontraban algunas personas colocadas en puestos clave para la toma de decisiones y la obtención del auspicio.

García Terrés invitó a Juan Soriano. Arreola invitó al músico Joaquín Gutiérrez Heras, se sumaron al grupo Emmanuel Carballo, Antonio Alatorre, quien con su esposa Margit Frenk y otros miembros de la familia Alatorre formaron un coro.<sup>48</sup>

El interés fue creciente y se aunaron algunos escritores jóvenes al proyecto, como Juan García Ponce y Carlos Fuentes.

Conviene señalar que todos los acuerdos de la reunión inicial fueron cambiando sesión a sesión. El proyecto ya no se llevaría al cabo en el teatro Trianón sino en el teatro del Caballito, el cual debía su nombre a un mural realizado precisamente por Juan Soriano.<sup>49</sup> La idea original contemplaba invitar a actores profesionales de renombre; pero ante la negativa de Ignacio López Tarso de participar, a Héctor Mendoza se le encomendó la tarea de reclutar actores jóvenes y talentosos venidos del mundo universitario. El asistente de Mendoza fue otro joven, José Luis Ibáñez, quien –nos dice Unger- mucho tuvo que ver con la selección del elenco.<sup>50</sup>

Nancy Cárdenas, Rosenda Monteros, Tara Parra, Carlos Fernández, Enrique Stopen y, desde luego, el propio Juan José Arreola pasaron a formar el grupo de actores.

La llegada de Octavio Paz al proyecto cambió la orientación del mismo. En compañía de Leonora Carrington, criticaba la idea de decir poesía con actores,

---

48 Otros miembros de la familia Alatorre como su hermano Enrique y su cuñada Iris.

49 Ver en anexo de imágenes el mural del Caballito de Juan Soriano: F12. Tomado de (Unger, 2006:18)

50 En el mes de agosto de 2008, cuando escribo estas líneas, los maestros Héctor Mendoza y José Luis Ibáñez se siguen brindando a la docencia teatral en su *alma mater*, la UNAM.

la encontraba “académica y aburrida” en cambio proponía “encarnar la palabra”, hacer piezas cortas de teatro surrealista de autores franceses, no traducidos, portadores de un lenguaje imaginativo.

Había entonces dos líderes en el proyecto, ambos coincidían en romper con un “teatro de corte realista que se servía de un lenguaje cotidiano, la habitual habla de todos los días”. Ambos proponían experimentar con algo innovador, jugar con la imaginación: “la sustancia de Poesía en Voz Alta sería un lenguaje pleno de imaginación”, concordaban en hacer un teatro que privilegiara “la palabra”, pero entre ambos había diferencias insalvables: Arreola buscaba hacer un teatro basado en la palabra sonora mientras que Paz proponía como búsqueda la palabra encarnada. (Unger, 2006:36)

Las posiciones irreconciliables de Arreola y Paz llevaron a proponer no uno sino dos programas iniciales, ambos se presentarían en el Teatro del Caballito, los dos con duración de un mes, el segundo programado justo cuatro semanas después del primero.

Un grupo de vanguardia se embarcó en una aventura lúdica, en un auténtico “experimento”, un proyecto artístico de ruptura que no perseguía éxito alguno en taquilla, además de no depender de ésta para sobrevivir. Estaban dadas las condiciones para explotar la libertad creativa de este grupo de artistas que, en su mayoría, eran ya exitosos en el ámbito profesional, aunque casi ninguno de ellos se dedicaba profesionalmente al teatro.

Juan José Arreola director artístico del primer programa transitó de la propuesta espontánea del recital poético en voz de actores consagrados con acompañamiento musical, a la teatralización de textos con actores universitarios, bajo el cuidado de un director de escena, acompañados con

música original en vivo y coros. Abandonó la idea inicial del star system para vivir la experiencia del trabajo en equipo. El resultado fue un colectivo actoral carente de luminarias.

En efecto, la propuesta de Arreola lo llevó a jugar plenamente con la imaginación poética en escena, a crear música propia, vestuarios y escenografías originales, a contar con dirección de actores y trazo escénico, a entrar en la dimensión de la puesta en escena, por oposición a la velada poética de una recitación improvisada.<sup>51</sup>

Arreola fue modificando los alcances de su propuesta sobre el camino, pero en el fondo, su enfoque es el de un “director literario”. El joven Mendoza, en cambio, es un “director teatral”. La mirada y la voz están puestas en dos dimensiones distintas de la escena. Entre ambos ocurre una amalgama virtuosa de trabajo colectivo. Lo curioso del caso es que, para el primer programa, el director literario -sea o no su voluntad- es un hombre espectáculo, un personaje de sí mismo, un cuentista recitador que tiene tablas en escena. Es un menudo arlequín dispuesto a exponerse al ridículo sin miramientos.<sup>52</sup>

En efecto, la teatralidad implícita en su propuesta reside primordialmente en el poder de la palabra hablada, en la calidad de su emisión sonora. La voz es palabra viva que deja huella acústica en el espectador, en el oyente. Pero la experiencia de la palabra dicha en escena trasciende la pura dimensión

---

51 Como ya he mencionado, de acuerdo con Luis de Tavira, esa dimensión de la puesta en escena como práctica teatral es una aportación trascendente a la escena mexicana de entonces. El ejercicio de la puesta en escena que llevó a modernizar el teatro mexicano no fue uno de los objetivos explícitos del movimiento, pero sin duda, fue uno de los legados que le confieren un estatus de privilegio como vanguardia del teatro mexicano de ese momento histórico. El concepto de puesta en escena, se experimentó en los dos programas, el de Arreola y el de Paz, además de tener en común a un mismo director de escena: Héctor Mendoza. Sin embargo, las distintas direcciones artísticas de cada uno de estos dos primeros programas pesaron en los resultados, por encima del peso del joven director de escena.

52 Ver anexo de imágenes: F4.

acústica. Para Arreola, las palabras son “criaturas vivas”, el emisor cuenta en toda su corporeidad, el gesto del juglar que comunica deja otras huellas en la experiencia de quien recibe la palabra. Voz y gesto en movimiento hacen al juglar.

El primer programa alterna la poesía antigua española, dicha en voz alta, con la música renacentista y el teatro poético de Federico García Lorca, todo puesto en un orden escénico que responde a una intención espectacular. La clave secreta que hizo funcionar teatralmente al primer programa fue la presencia del juglar que era Juan José Arreola, y como tal llevó la palabra en voz alta a la escena.

Dos búsquedas distintas dieron lugar a dos programas que en el fondo anidan dos nociones diversas de teatralidad. Octavio Paz quiso ir más allá en su búsqueda, se propuso “encarnar la palabra” y para ello, el poeta se aventura fuera de su dominio escritural, en la dimensión de la obra escénica, en una experiencia que a la postre sería su única incursión como dramaturgo.

Conviene destacar dos aspectos en la orientación del segundo programa que percibo relacionados con el concepto implícito de teatralidad en la propuesta de Paz: a) pretender ir más allá de la palabra dicha en escena, buscar la encarnación de la palabra; b) Intentar ir más allá del texto existente, aventurarse en la realización de un texto propio escrito explícitamente para el programa. En esta segunda vía acepta Paz el reto de traducir obras teatrales breves del francés al español y, más insólito aún, acepta reescribir o recrear un cuento breve directo del inglés para hacer su propia versión teatral de *La hija de Rappaccini*. Transita Paz de la experiencia del escritor para ser leído en la

intimidad del lector, a la experiencia del dramaturgo cuya palabra es escrita para ser representada bajo la luz de la escena ante un público.

Es pertinente hacer una anotación en este punto: la de Paz es una teatralidad que imagina la encarnación de la palabra, pero no hace énfasis en la corporeidad de la ficción, en la realización del personaje en escena; Paz, literato al fin, persiste en la dimensión de la palabra. Su teatro se funda en la palabra escrita que es llevada a la escena por mediación del personaje.

Aunque distintas, las teatralidades de Paz y de Arreola lo son ambas de la palabra.

En 1956, Arreola se permitió experimentar ambas propuestas, pues además de ser director literario y “juglar” del primer programa, participó como actor en el segundo, más singular aún, se convirtió en uno de los personajes protagónicos de la única obra teatral escrita por Paz, encarnó al doctor Rappaccini.<sup>53</sup>

Este rango de espectacularidad dibuja de cuerpo entero a Juan José Arreola, como promotor cultural que diseña y anima un proyecto, como literato erudito en la poesía clásica española, como recitador espontáneo, como juglar, como actor y como personaje de sí mismo.

Una cosa es ser escritor, ensayista, crítico literario, protagonista de la escena cultural mexicana y otra muy distinta es vestirse de Arlequín y saltar al escenario a confrontar a un público. Arreola era capaz de ello, Paz es impensable vestido de Arlequín en el escenario.

En este sentido, la diferencia de posturas entre ambos es abismal. Son dos monstruos de especie distinta, sus posibilidades de interacción con el entorno

---

<sup>53</sup> *La hija de Rappaccini* es el título de la obra. Como se observa, todo gira en torno al apellido del padre, el doctor Rappaccini, el científico loco que experimenta con su propia hija, alimentándola con ponzoña desde su más tierna infancia. Ver en anexo de imágenes F7 y F15.

comprenden competencias de diverso orden y, sobre todo, posturas disímiles para asumir la ficción en el escenario. El juego es diferente, la imaginación opera en diversos órdenes o dimensiones, el grado de exposición cambia. Paz propone encarnar la palabra, Arreola propone hacer poesía en voz alta. Paz se aventura en la dramaturgia para llevar adelante el segundo programa. Arreola trasciende en el primer programa la dimensión poética y entra en una dimensión espectacular que funciona con el público. Paz propone encarnar la palabra, Arreola, como actor que interpreta un personaje, encarna la palabra.<sup>54</sup>

Si la teatralidad es un proceso vivo, interactivo, que pone en juego frente a frente al binomio interpretado-interpretante, o mejor, personaje expuesto *versus* persona expectante, entonces, además de las propuestas artísticas de los protagonistas de este movimiento de vanguardia y ruptura, habría que considerar también a los receptores, al público que en los meses de junio y julio de 1956 asistieron al Teatro del Caballito, ya que sin ellos, el movimiento no habría existido.

En suma, me parece que hay cuatro aspectos centrales a observar en cada uno de los dos primeros programas: a) la composición del programa; b) el manifiesto explícito del emisor plasmado en el programa de mano; c) ciertos rasgos escénicos básicos de vestuario, música y escenografía; d) algunos comentarios y apreciaciones emitidos por los receptores.<sup>55</sup> Aspectos todos que es mi interés revisar en función de su teatralidad.

---

54 Quiero decir con ello que Arreola en su condición de actor encarna la palabra cuando se transforma en personaje. El actor le otorga su corporeidad al personaje, le da vida, le da carne. Sin embargo, la cuestión tiene otros matices, pues aún resta por analizar de qué manera asume Arreola su compromiso como actor, cuestión que tocaré más tarde.

55 En todo este capítulo la principal fuente de información es siempre el texto de Roni Unger, investigación que tiene la virtud de incorporar comentarios y voces que emanan directos desde los propios protagonistas.

## 2.1 Primer programa

El Primer programa constaba de siete piezas y un intermedio musical, las cuatro funciones que conformarían la temporada estaban planeadas en un día inusual para presentar teatro, los martes: “A las nueve de la noche del martes 19 de junio de 1956, aconteció el estreno de Poesía en Voz Alta”.<sup>56</sup>

A las coordenadas temporales corresponden específicas coordenadas espaciales. El teatro del Caballito estaba ubicado en la calle de Rosales, en el centro de la ciudad de México, había sido antes un establo y después la cochera lateral de una casa. Para 1956 había sido recientemente acondicionado como teatro y conservaba en el muro del fondo de la sala un amplio mural de un caballo en pleno galope, visual reminiscencia del antiguo uso del local, que había sido pintado –mera coincidencia- por Juan Soriano. En este acogedor espacio, con una capacidad para 198 espectadores,<sup>57</sup> habrían de realizarse las breves temporadas de los dos primeros programas.

De acuerdo con Féral, las condiciones propias de un espacio destinado a ser usado como Teatro, es decir, como mirador, pueden aportar al espectador que asiste a dicho espacio una cierta disposición hacia lo teatral. En este caso, el nombre del teatro y el mural de Soriano, la disposición de las butacas, la cercanía entre el escenario y el público, el aforo menor a doscientos espectadores, son factores que disponen al receptor y que, durante la representación, forman parte de la experiencia. Presentar teatro en espacios

---

56 Unger da esta fecha de estreno mencionando “dos propuestas” que tendrían funciones los martes del 26 de junio, del 3 y del 10 de julio. Sin embargo, estas cuatro fechas corresponden todas al primer programa. El estreno del segundo programa estaba programado para el martes 17 de julio, cosa que ocurrió con quince días de retraso. (Unger, 2006: 43)

57 Ya he señalado con anterioridad la importancia que tiene la noción de convivio, un teatro para doscientas personas propicia un encuentro más cercano entre el emisor y el receptor, por lo que, si la propuesta es afortunada, facilita el encuentro vivo, inmediato, entre los personajes y los espectadores.

que antes tuvieron otros usos como un galpón, una casa o un establo, y que han sido reacondicionados, forma parte de la aventura que permite darle a las cosas una segunda lectura, un sentido distinto al habitual.

El director literario del primer programa fue Juan José Arreola. A él se debe la selección de los textos y la concepción del espectáculo como un todo, pero además, es importante considerar que el propio Arreola participó en la representación escénica como actor.

El mismo programa advertía que su composición seguía una lógica histórica que iba del más antiguo teatro español, atribuido a Juan del Encina, hasta llegar a un teatro de ruptura, contemporáneo, como el de García Lorca. Un recorrido de cerca de 450 años, que encontraba en el interludio coral su tránsito renacentista.

A la Égloga IV de Juan del Encina, teatro estático, todavía impregnado de espíritu religioso, sometido a una rigidez octosilábica casi ausente de diálogo, seguía una corriente profana, inaugurada por el propio del Encina que, siglo y medio más tarde, encontraba su expresión más lograda en Diego Sánchez de Badajoz con *La farsa de Santa Susana*.<sup>58</sup> Cerraba esta primera parte una muestra del siglo de oro español, “El telón de bodas” del *Peribañez*, pasaje ilustre de la dramaturgia de Lope de Vega.

De acuerdo con los testimonios, Arreola, vestido de juglar, abría la segunda parte del programa, aquella compuesta por el concierto coral renacentista:

(...) el espíritu de diversión y contradicción fluía a lo largo de todo el Primer programa. Arreola derribaba muy pronto cualquier noción preconcebida que el público pudiera tener con respecto a que un interludio de canciones renacentistas era algo ostentoso,

---

58 Unger menciona que a esta Farsa en vez de “Santa”, quizás por juego, la rebautizaron como “Casta” Susaña. Yo he dejado la forma más común Susana (que utiliza Arreola en sus memorias, en vez de Susaña, que es la preferida por la traductora Peláez). (Unger, 2006:46)

“culto” y serio. Vestido como bufón o juglar con su cabello rizado y su deliciosa extravagancia abría la función con un poema de León Felipe sobre Rip Van Winkle, personaje que se quedó dormido durante un siglo. (Unger, 2006: 51-52)

La presencia de Arreola enfundado en el personaje del Juglar, se convierte en una figura icónica del espíritu lúdico que aviva el primer programa. El poema de León Felipe que retoma al personaje del cuento de Washington Irving nos lleva a reflexionar sobre el paso del tiempo. Viajamos como en un sueño a través de los siglos.

De las cuatro piezas de García Lorca con las que cerraba el programa, tres pertenecían a su Teatro Breve: *La doncella el marinero y el estudiante*, *El paseo de Búster Keaton* y *Quimera*. Finalmente concluía con una escena de *Así que pasen cinco años*, referida como “El niño y el gato”. Todas las piezas estarían marcadas por su pertenencia al periodo surrealista del autor español, donde buscaba romper con las convenciones dramáticas del momento y expresar una libertad poética total.<sup>59</sup>

Un espíritu de juego recorría y animaba el primer programa, juego que se traducía en diversión, en gusto por experimentar y en una intención de romper con los moldes establecidos. Para ello, Arreola desde el programa de mano, invitaba al espectador a establecer un nuevo acuerdo, uno distinto a la convención en boga. Así en el programa de mano se leía:

Necesitamos ponernos de acuerdo señoras y señores: No estamos haciendo *teatro* en el sentido cada vez más anómalo que tiene esta palabra. Deliberadamente hemos

---

59 “Los textos elegidos para el Primer programa de Poesía en Voz Alta pertenecían al legado español y combinaban la obra de poetas medievales, renacentistas y contemporáneos. (...) La función iniciaba con la Égloga IV de Juan del Encina que trata acerca del nacimiento de Cristo y terminaba con una escena tomada de *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca, titulada por el grupo como *El niño y el gato*. Bien podríamos decir que el tema de las siete obras y el “interludio” –un concierto con cerca de veinte canciones renacentistas con duración de un minuto cada una– era el ciclo de la vida visto a través de la historia española.” (Unger, Roni: 2006, p.44)

optado por la solución más difícil: la de jugar limpio al antiguo y limpio juego del Teatro. (Unger, 2006: 44-45)

La misma nota del programa de mano concluye con otro llamado:

Sinceramente, señoras y señores, creemos que es posible ponernos de acuerdo, si ustedes renuncian también a su habitual condición de expertos y ambiciosos espectadores, y entran al juego con suficiente candor. Juntos podremos recobrar el espíritu perdido del *teatro*, que no es, en fin de cuentas, más que antigua, recóndita y divertida poesía: poesía en voz alta. (Unger, 2006: 46)

El programa de mano que abre y cierra con los dos párrafos citados es un auténtico manifiesto que convoca a la reformulación del acuerdo que se establece con el público mediante la puesta escénica; alude directamente al espectador, a quien se le invita a renunciar a sus esquemas preestablecidos para disponerse a recuperar dicho espíritu primigenio del teatro. Esta postura explícita de Arreola evidencia el grado de conciencia con el que lanza la propuesta desde el lado del creador y, a la vez, reconoce la importancia que tiene el espectador como contraparte imprescindible en esta realización.

En el mismo programa de mano, hace un recorrido puntual de cada una de las piezas que lo componen, el cual deja ver claramente el criterio que dio sentido a la selección de las obras,<sup>60</sup> un criterio literario que combina erudición y juego teatral:

Lejos de ser nueva, la fórmula adoptada por nosotros se remonta al origen mismo del teatro occidental: el “auto”, el “misterio” hagiográfico y sacramental, la farsa profana que prospera en la comedia del arte italiana y en el “paso” español”. (Unger, 2006: 45)

---

60 Para ser más puntual las siete obras y el interludio del primer programa fueron: 1) La Égloga IV, de Juan del Encina; 2) La Farsa de Santa Susana, de Diego Sánchez de Badajoz; 3) La escena primera de Peribañez, de Lope de Vega; Intermedio de canciones renacentistas, cerrando con cuatro piezas de García Lorca: 4) La doncella, el marinero y el estudiante; 5) El paseo de Búster Keaton; 6) Quimera y; 7) una escena de Así que pasen cinco años, bautizada como “El niño y el gato”.

En este recorrido desde el teatro castellano antiguo al teatro contemporáneo español hay siempre una provocación, un guiño al público, una invitación al juego teatral, por ello en el intermedio se anida otra sorpresa, un recital de canciones renacentistas interpretadas por un grupo coral. Así mismo, la presencia del Juglar, el arlequín representado por el propio Arreola, viene a confirmar este espíritu de juego profundo y divertido.

La intención expresa de “recobrar el espíritu perdido del *teatro*” revela una nostalgia por un pasado idealizado en el que la comunión teatral era plena. “El espíritu del teatro es poesía: antigua, recóndita y divertida poesía en voz alta”, concluye Arreola enunciando la frase que bautiza al movimiento.

¿En qué sentido se habla de poesía? Anne Ubersfeld señala que de todas las funciones lingüísticas que intervienen en el discurso teatral la función poética es la más trascendente. El teatro es poesía, pero poesía de una especie particular. Definir la clase de poesía que es el teatro es apostar por una estética “performativa” y por una expresión con características propias.

Decir el poema en voz alta es poner el énfasis en la oralidad, en este caso, es privilegiar la teatralidad de la palabra, en especial, la palabra hablada. Una palabra auténtica, anterior, fundacional; pero también una palabra oculta, escondida, “recóndita”, palabra que requiere ser revelada y, sobre todo, una palabra con dimensión lúdica y con espíritu. De ahí la invitación a “jugar limpio el antiguo y limpio juego del teatro.”

La intención de este teatro es jugar sin trampas, sin engañar al espectador, sin abusar de los recursos técnicos o de los trucos; pero recordando en todo momento que una gran fuerza fundacional del teatro reside en el juego. Poesía y juego están en la base de ese espíritu perdido que el movimiento teatral

pugna por recobrar en este primer programa dedicado a obras escritas en la lengua de castilla. Este mismo sentido es el que llevó a Arreola a incluir el teatro de García Lorca:

En lengua española, nadie como García Lorca se ha preocupado por reanimar el verdadero espíritu del teatro. Por eso le rendimos homenaje y representamos sus obras junto con las de los clásicos: porque él recoge y modula con su voz personal una herencia lírica henchida de savia popular. (Unger, 2006: 45)

La voz de Lorca es una voz viva, intensa, lírica, es una voz personal que no niega a su pueblo, pues recoge y expresa “las palabras de la tribu”,<sup>61</sup> de ahí su fortaleza.

Visto en retrospectiva es posible identificar una clara correspondencia entre las propuestas estéticas del manifiesto y la forma en que se lograron la mayoría de los elementos escenográficos, lúdicos e imaginativos.

La escenografía del primer programa fue realizada casi en su totalidad por Juan Soriano. Roni Unger señala que Soriano asistía frecuentemente a los ensayos y que mientras Mendoza dirigía él realizaba bocetos. Su labor no se concretó únicamente a la escenografía sino que intervino también diseñando el vestuario de todos los personajes, con excepción del vestuario del grupo coral de los Alatorre que fue trabajado por el pintor Héctor Xavier, por cierto, de una manera realista en contraste con el resto del vestuario de Soriano, quién realizó propuestas más atrevidas e imaginativas.

Los elementos escenográficos de Soriano, como el vestuario, buscaban soluciones básicas y funcionales, con las cuales no se pretendía crear una ilusión de realidad, sino más bien apelar al juego imaginativo. Un elemento de

---

61 “La misión del poema es “dar un sentido más puro a las palabras de la tribu”, frase de Stephane Mallarmé que retoma Paz en El Arco y la lira. (Paz, 1983: 46)

importancia en ello fue el empleo del ciclorama pintado con tonos que entraban en combinación con el vestuario de los personajes, en un tono azul grisáceo. No se empleó telón de boca, de modo que los cambios de objetos y mobiliario ocurrían a la vista de todos, en general realizados por los propios actores. El espíritu experimental del grupo estuvo presente también en las realizaciones de Soriano, así como en el empleo de materiales novedosos o alternativos, como los leotardos de las mujeres pintados con geometrías de color en las zonas femeninas decorados por él mismo.

La música de Joaquín Gutiérrez Heras fue compuesta para seis instrumentos - trombón, trompeta, oboe, bajo, percusiones y viola<sup>62</sup> pues las condiciones del teatro no facilitaban espacio para una dotación instrumental mayor.

En ambos casos, tanto para la música como para la escenografía y, en general, durante el trabajo de ensayos del primer programa destaca un ambiente de “taller”, acorde con un proyecto experimental en el que se respiraba una atmósfera de libertad creativa. Existía en el grupo un ambiente de trabajo en equipo, un gusto por la experimentación y la aventura, factores que apoyaban a la selección de textos en nuestra propia lengua, una teatralidad fundada en la palabra poética a plena voz, alimentada de juego escénico, de juglería.<sup>63</sup>

Con relación a la recepción de la propuesta podemos decir que la respuesta en taquilla fue sorprendente. Se agotaron las localidades de las cuatro funciones. A decir de varios miembros del elenco, hubo espectadores que regresaron a ver el primer programa en más de una ocasión.

---

62 (Para un comentario más amplio ver Unger, 2006: 50-51)

63 Ver en anexo de imágenes F4.

Las autoridades universitarias estuvieron complacidas no sólo por la animada respuesta de los espectadores, sino por las diversas críticas favorables en medios impresos. Adjetivos como: “brillante”, “admirable”, “audaz”, “original” “bravo experimento” fueron la tónica de la mayoría de los artículos y reseñas que lo comentaron en Diarios como El Excélsior, Novedades, El Nacional y la Revista de la Universidad Nacional. En general, este programa fue bien recibido tanto por el público como por la crítica especializada, aunque no todos los comentarios fueron favorables. Según consigna Unger, en ciertas críticas al primer programa fue apareciendo el calificativo de “esnobista”, condena que, por cierto, habría de acentuarse en los comentarios al segundo programa.

En cierto sentido estas escasas críticas negativas apuntan hacia un hecho: la temporada estaba planeada para dar cuatro funciones en un teatro con capacidad para 198 espectadores.<sup>64</sup> De los cuales algunos fueron espectadores recurrentes. El programa estaba dirigido al público universitario, a la sociedad pensante, al mundo de los intelectuales, a los amantes de la lengua castellana. No se trataba de un teatro popular, sino de un teatro exquisito. En este sentido es fácil traspasar la frontera que conecta con lo elitista y, peor aún, con lo afectado o esnobista. No me parece que el espíritu del movimiento haya sido en modo alguno excluyente, pero el universo propuesto invitaba a que un público letrado lo disfrutara o, al menos, un público con amplia disposición para entrar al juego escénico que libera de su letargo a la recóndita poesía de nuestra lengua.

---

64 Unger señala que la temporada del Primer programa fue tan exitosa que se amplió, por lo que se llegaron a dar funciones a teatro lleno después de haber estrenado el Segundo programa. (Unger, 2006:55)

He dejado para el final de este apartado un comentario surgido de la crítica en torno al poder de la palabra para relacionarlo con el sentido de teatralidad en el primer programa. Recordemos que Arreola en la nota del Programa de mano alude a la *Égloga IV* como “ejemplo magnífico de poderío verbal que llega hasta nosotros lleno de gracia y lozanía”. Destacan entre las voces especializadas que alabaron el Primer programa las de Sergio Magaña, la de Magaña –Esquivel y la de José de la Colina, quien haría uno de los comentarios más halagadores en torno al movimiento teatral en la Revista de la Universidad de México.

De la Colina retoma los principales puntos expuestos en la nota al programa de mano escrito por Arreola, los cuales son propiamente un manifiesto artístico. El crítico, pues, considera que un puñado de artistas ha logrado “revivir el espíritu del teatro en México” Y con relación al poder de la palabra en escena añade:

Porque el vehículo esencial del verbo en teatro es la voz humana. El juglar que lanzaba al aire la poesía, que la convertía en medio de comunión es uno de los creadores del teatro entendido en toda su amplitud. En los *autos* y misterios de la Edad Media, en las farsas, pasos y entremeses, todo giraba alrededor del verbo: el somero escenario, la acción esquemática, y el mismo tono del recitado buscaban primordialmente hacer destacar la palabra del poeta. La aparición de un juglar en “Poesía en Voz Alta”, no nos parece, por tanto, un hecho más de la representación, sino un símbolo. (en Unger, 2006: 55)

En los orígenes de nuestra tradición teatral –parecen decir Arreola y de la Colina- era el verbo. La voz humana es el instrumento primordial de este tipo de teatro por el cual el actor expresaba los asuntos del “alma”,<sup>65</sup> pero no cualquier voz, sino la voz del poeta, porque el verdadero actor es un poeta de

---

65 Feliz coincidencia, alma se le llama a la columna que sostiene la caja de resonancia en los instrumentos de cuerda.

la escena.<sup>66</sup> En este sentido, el Juglar, encarnado por Juan José Arreola, es el símbolo de una teatralidad basada en el poderío del verbo, poder de la palabra hablada, mediante la cual el juego teatral apela a la imaginación del espectador.

La voz humana viaja, la palabra viva del poeta en escena se sirve del aire como vehículo que posibilita la transmisión sonora, la vibración codificada sigue un camino que lleva hasta los órganos receptores del espectador; emisor y receptor entran en frecuencia merced a un arte interpretativo doble, el del intérprete y el del interpretante, entre ambos se genera un espacio y un tiempo “otros” poblados por la imaginación, tanto del personaje como del espectador.<sup>67</sup>

En resumen, Juan José Arreola en este programa primero se vale de la teatralidad del verbo con todas sus potencias sonoras y gestuales, pues considera a las palabras como “criaturas vivas”.

El juglar, que fue definitivo como signo de identidad del primer programa, se convertiría a la postre en un rasgo personal de Arreola. Este juglar simboliza en escena tres potencias: la del verbo, la de la imaginación poética y la del sentido lúdico. Un asunto anecdótico sirve para ilustrar las características de esta figura.

Durante la función del 26 de junio, una prolongada falla eléctrica amenazó la continuidad de la función o, por lo menos, el ánimo del público. Y entonces Arreola apareció en el escenario con unas velas encendidas cautivando a los asistentes con su interpretación de un poema de Ramón López Velarde; hasta que la luz volvió y la función pudo continuar. (Unger, 2006: 56-57)

---

66 Los primeros registros de teatro medieval español aparece el Auto de los Reyes Magos, en una lengua todavía contaminada de otras voces, allá por el siglo XII y XIII.

67 El espectador cierra el circuito del juego imaginativo al firmar el contrato de convención entre la dimensión del mundo escenificado (ficción) y la dimensión del mundo del espectador (realidad). En ese espacio otro, espacio de ficción, lo imposible real es posible ficcional. El espectador tiene un papel activo de interpretación como receptor del espectáculo escénico.

El episodio resulta significativo en varios sentidos. Por un lado, muestra la consabida capacidad de improvisación de Arreola, que años más tarde lo hiciera notable en sus programas televisivos; por otro, ejemplifica el tipo de respuestas que sabía tener ante la eventualidad. Así, Arreola regresa a su idea original que era ofrecer recitales de poesía en voz alta: “Juanito el recitador” salta a la escena, seguro de un don que había cultivado desde la infancia, su gran capacidad para memorizar versos y rescatar su musicalidad.

De nueva cuenta resuenan las palabras con las que cierra esa especie de poética teatral manifiesta en el programa de mano: “recobrar el espíritu perdido del teatro, *hacer recóndita, antigua y divertida poesía en voz alta*”.<sup>68</sup>

La teatralidad del verbo es la sonora teatralidad, la que se sirve de la gracia de las palabras vivas para establecer una dinámica, un puente de tensión entre intérpretes e interpretantes, un canal activo que vuelva a otorgar a las palabras mismas su fuerza original. Son las palabras, esas criaturas vivas con las que el juglar establece el juego escénico en un renovado pacto con el espectador.

Si bien en términos cuantitativos, las personas que pudieron apreciar en vivo las cuatro funciones programadas en el Teatro del caballito no podía ser mayor a ochocientas, la presentación del primer programa generó comentarios importantes en la prensa nacional, se inauguró una nueva práctica escénica con lo que se generó un cambio en el ámbito teatral, se convirtió en un movimiento con las virtudes de una vanguardia, pues llegó a refrescar el ambiente envejecido de la escena nacional, la puesta escénica encontró resonancia en un público universitario pensante, sensible y dispuesto a establecer un nuevo convenio.

---

68 Parodiando las palabras finales del Primer programa, ya citadas en (Unger, 2006:46)

## 2.2 Segundo Programa

El segundo programa, conformado por cuatro obras, estaba propuesto para estrenarse un mes después del primero: el martes 17 de julio; sin embargo, su estreno ocurrió dos semanas más tarde, el martes 31 de julio de 1956, en el mismo espacio, el teatro del Caballito.

Algunos elementos persistieron, de modo que puede hablarse de una cierta continuidad entre ambos programas; pero asimismo hubo diferencias fundamentales, por lo que es necesario hablar de una ruptura. El más evidente fue el cambio en la dirección artística:

Si el Primer programa era un reflejo de la personalidad de Arreola así como de su preferencia por la literatura española, el Segundo programa reflejaba la predilección de Paz por la francesa. (Unger, 2006:57)

Desde luego Unger se refiere aquí a las tres obras breves en un acto traducidas del francés por Octavio Paz, sin embargo éstas constituían sólo la mitad del programa. La otra mitad representó un experimento inusitado para Paz, su única aventura por el mundo de la dramaturgia, su propia versión de *La hija de Rappaccini*, una obra narrativa de lengua inglesa situada en un contexto italiano.

Si el primer programa estuvo consagrado a autores españoles, en un tránsito que recorre del medioevo al siglo XX; el segundo estaba compuesto por obras recientes:

El Segundo programa, dirigido por Octavio Paz, se conformó con obras contemporáneas. Se trataba de tres traducciones hechas por Paz de obras de dramaturgos del absurdo o de la vanguardia poética: *El Canario* de Georges Neveux, *Osvaldo y Zenaida, o los apartes*, de Jean Tardieu y *El salón del automóvil* de Eugène Ionesco. En este programa se incluyó también la adaptación que el propio Paz hizo de *La hija de Rappaccini* de Hawthorne. (Unger, 2006: 44)

Las cuatro obras presentadas en el Segundo programa eran obras breves en un acto. Todas tenían como eje una reflexión poética sobre el amor.

De acuerdo con Unger, ambos programas coinciden en estar conformados por obras cuya teatralidad se basa primordialmente en la palabra, así como en un espíritu de juego y de experimento.<sup>69</sup> Sin embargo, las búsquedas emprendidas por cada director literario son distintas, los resultados de la puesta en escena difieren, así como cambian la recepción del público, de la crítica y la estabilidad de la compañía.

Paz propuso desde un inicio abandonar la recitación, jugarse las cartas en un sentido plenamente teatral, lograr la “encarnación de la palabra”. Percibo en esta imagen de Paz un claro referente bíblico: El verbo encarnado. En el Evangelio, según San Juan, se afirma que el creador se hizo carne en el hijo, es decir, se transformó en humano sin dejar de ser divino.<sup>70</sup>

Si se traslada esta imagen al terreno de lo teatral el nuevo ser adquiere una doble naturaleza, tal y como sucede con el actor y el personaje. La palabra es encarnada por el personaje que habla y existe en escena, un ser distinto a la persona del actor en su circunstancia real. El personaje es posible como negación o desdoblamiento del mismo actor que lo posibilita. Ello conlleva un trabajo escénico asumido con una intención definida según la técnica actoral<sup>71</sup> en la que se apoya el actor para construir su personaje. Si el proceso es

---

69 Ambos programas ponían énfasis en la palabra así como en el juego teatral, y utilizaban obras cortas o escenas sueltas que arrojaban luz sobre la condición humana. (Unger, Roni: 2006, p.44)

70 El Misterio de la Encarnación enseña que la Segunda Persona de la Santísima Trinidad, o sea el Hijo, se encarnó y se hizo hombre en el vientre puro de la Virgen María. Encarnar significa hacerse carne, esto es, hacerse hombre. Cuando se dice que el Hijo de Dios se encarnó, ello expresa que se hizo hombre, tomando un cuerpo y un alma. Cristo, es pues, Dios y hombre verdadero. Hay en Él dos naturalezas, la divina y la humana, cuya unión forma una sola Persona. (Evangelio según San Juan, capítulo 1)

71 Intención que varía según las distintas escuelas de actuación.

exitoso, el personaje logrará una riqueza tonal y emotiva que le conferirá total credibilidad ante el espectador.<sup>72</sup> En este proceso paradójico el actor desaparece en escena en la medida en que aparece el personaje.

Cuando Paz propone “la encarnación de la palabra” lo dice como poeta, no como director de actores. Su experiencia personal está alejada del arte de la actuación. Enuncia la consigna (encarnar la palabra), pero no indica el camino para llegar a ella. Del manifiesto estético a la puesta escénica hay aún largo trecho: ¿cómo lograr que el actor encarne la palabra hasta transformarse en personaje? ¿Cómo lograr en escena la encarnación de la palabra?

Por su parte, Arreola, desde una teatralidad fundada en “el poderío del verbo”, en la sonoridad de las palabras, en la riqueza de esas criaturas “vivas” -que para él son las palabras- logró construir un espectáculo escénico equilibrado y divertido que supo aprovechar las posibilidades escénicas de un director-juglar, estableciendo una complicidad con el espectador. De acuerdo con las críticas al segundo programa no tuvo la misma fortuna que el primero, la realización escénica no logró estar a la altura del texto teatral.

Además del material literario, otros cambios ocurrieron: Héctor Xavier dejó el grupo, Octavo Paz invitó a Leonora Carrington para hacer la escenografía y vestuario de su obra, este cambio abandonaba el corte realista de Xavier por el estilo mucho más sugerente y fantasioso de Carrington. Sin embargo, la permanencia de Soriano confirió cierta continuidad entre ambos programas.<sup>73</sup>

A petición de Paz se convocaron a nuevos actores elegidos con base en el tipo requerido para los personajes. Héctor Godoy, Manola Saavedra, María Luisa

---

72 Héctor Mendoza dedicaría buena parte de su producción pedagógica a estudiar las posibilidades de construcción del personaje, ya sea desde un acercamiento vivencial o desde otro formal.

73 En todos estos comentarios seguimos el estudio de Roni Unger.

Elío y Eduardo MacGregor se incorporaron al grupo, junto con Tara Parra, Rosenda Monteros y Carlos Fernández que ya habían formado parte de él. Mención especial merece Juan José Arreola, quien pese a dejar la dirección literaria o artística para el segundo programa, continuó participando como actor.

La nota que acompaña al programa de mano es de nuevo un manifiesto o carta de intenciones, fue escrita por Carlos Fuentes, aunque, entre líneas, se puede sentir la fuerte influencia de Octavio Paz. La explosiva alegría lúdica del primer manifiesto escrito por Arreola se ve reemplazada por un tono más mesurado y, en cierto modo, conciliador que trata de recuperar la estética manifiesta en el primero.

Percibo en la nota de Fuentes la pluma de un literato, no así la voz de un hombre de teatro<sup>74</sup>, conviene analizar en detalle dicho texto:

El segundo programa de *Poesía en Voz Alta* completa y afirma la intención del primero. El teatro vuelve a ser recreo, misterio, limpia diversión, conato de libertad. (Unger, 2006:59)

Arreola había propuesto “jugar limpio el antiguo y limpio juego del teatro”; pedía “recuperar el espíritu perdido del teatro”, hacer “recóndita y divertida poesía en voz alta”. A ello se refiere, aunque con menos fortuna Fuentes, cuando habla de “recreo y limpia diversión”. Desde el inicio, su texto resulta menos impactante, pues no se dirige directamente a los espectadores, a esos “señores y señoras” con quienes se propone establecer un nuevo acuerdo de complicidad teatral, sino a un lector abstracto.

---

74 Es sintomático que Fuentes hable de “literatura teatral” en esa nota, lo cual marca una tendencia hacia considerar el teatro como producto de un texto. Ya sabemos que no todo el teatro tiene como antecedente un texto. Existe teatro sin texto. Existe teatro sin palabras.

No pretenden estos programas arrogarse una originalidad revolucionaria. Logran, simplemente, colocarnos de pie sobre el punto de partida -la original fresca- de todo gran teatro, radicada en la palabra, núcleo vivo de la imaginación y del deseo, la memoria, la previsión. (Unger, 2006:59)

Queda establecido que la teatralidad reside en la palabra como fuente primigenia. Para Octavio Paz en la palabra confluyen el origen y el fin, el pasado y el futuro. Todo lo que es, lo que ha sido, lo que puede ser y lo que será coinciden en un mismo escenario, sea este el poema o el lugar de la representación. Por ende, el teatro del mundo cursa por la palabra, al igual que la imaginación y el deseo, motores de la acción.

A diferencia de lo que manifestaba Arreola, la potencia del verbo no reside primordialmente en la sonoridad; sino en su capacidad para generar mundos posibles. Esta segunda propuesta tiene un fundamento filosófico que cuestiona las posibilidades de conocimiento de lo que llamamos realidad, pues ésta aparece no como “algo dado”, sino como el producto de un proceso activo.

Continúa Fuentes hablando de ambos programas, que nacen a contrapelo del “conformismo” y la “vulgaridad”, entonces toca un punto que considero medular:

Restauran y proclaman la esencia de la creación artística: la realidad no es algo dado; es menester descubrirla y recrearla en la imaginación. Y la realidad es total: sueño y vigilia, vida y muerte, la mitad visible y la mitad oculta la componen. (Unger, 2006: 59)

En estas líneas de Fuentes se siente la mano de Paz: el reconocimiento de una dualidad que rige el palpar del cosmos, al mismo tiempo revelación y propuesta. Una búsqueda que hermana su visión poética con sus inquisiciones filosóficas: el mundo conocible es dual, el cosmos es como una esfera compuesta de dos mitades, una no es comprensible sin la otra, ambas se diferencian y se completan. Esta preocupación, explícita en *El cántaro roto*

(1955) y en *Piedra de sol* (1957), es también uno de los principales cuestionamientos del personaje “El mensajero” en la obra *La hija de Rappaccini* (1956).

Mi alma es transparente: si os asomáis a ella, os hundiréis en una claridad fría y vertiginosa; y en su fondo no encontraréis nada que sea mío. Nada excepto la imagen de vuestro deseo que hasta entonces ignorabais. Soy el lugar del encuentro, en mí desembocan todos los caminos. ¡Espacio, puro espacio nulo y vacío! Estoy aquí, pero también estoy allá; todo es aquí, todo es allá. Estoy en cualquier punto eléctrico del espacio y en cualquier fragmento imantado del tiempo: (...) (Paz, 1990:15-16)

Aquí y allá en función de la teatralidad sugiere la frontera entre dos espacios, el espacio escénico por oposición al espacio del espectador; el límite entre la ficción y la realidad. Es apenas una entre muchas otras posibles dicotomías: el día y la noche, hombre y mujer, la vida y la muerte, pasado y futuro, son algunas de esas dualidades de una misma unidad. El espacio vacío, que es el escenario, será poblado por algunas de las infinitas posibilidades de encuentro. La propuesta poética de Paz adquiere voz propia en la figura del mensajero, personaje inexistente en el cuento de Hawthorne y que, en buena medida es el alter ego del autor, es la voz que abre y cierra la obra, es la palabra que cuestiona y revela, es el médium, el canal, el canto del poeta que intenta encarnar en personaje, un ser que se dice estar en todas las dimensiones a la vez, ser la confluencia de los tiempos y los espacios posibles, el lugar del encuentro. Un ser vacío que a través de la palabra invita a ser llenado por la proyección del deseo de quien lo mira.

En el escenario teatral que es presente puro (puesto que todo está a cada instante aconteciendo), confluyen todos los tiempos y todos los espacios; la dualidad humana se manifiesta en el doble juego teatral: el que ocurre del lado del actor entre la persona y el personaje; el que acontece del lado del

espectador entre el personaje y la persona; porque en el escenario aquí y allá, representante y representado hacen un juego espacial que se multiplica en la interpretación de cada espectador. No lo dice así Paz de manera explícita, pero de sus textos se desprenden metáforas que sugieren esta reflexión.

En el universo poético de Paz el cántaro está roto, el motor humano de la creación se ha quebrado, la condición humana está en riesgo, es necesario cerrar los ojos para mirar adentro del hombre y entonces, con la mente lúcida, abrir los ojos de nuevo para restaurar ese continente dañado. El instrumento que sirve para contener el líquido vital que brota del manantial está impedido para realizar su función primigenia. La integridad humana está horadada. Es imprescindible restaurar el camino hacia el surtidor original, volver al manantial primero de donde emerge la creación, allá donde se reconcilian los contrarios.

Hay que soñar atrás, hacia la fuente, hay  
que remar siglos arriba,  
más allá de la infancia, más allá del comienzo,  
más allá de las aguas del bautismo,  
echar abajo las paredes entre el hombre y el hombre,  
juntar de nuevo lo que fue separado,  
vida y muerte no son mundos contrarios, somos  
un solo tallo con dos flores gemelas  
hay que desenterrar la palabra perdida, soñar  
hacia adentro y también hacia fuera, (...)  
(Paz, 1982: 54)

Esa propuesta de retorno al manantial original presente en *El cántaro roto* encuentra un fluir cíclico en *Piedra de sol*. Las resonancia de un texto en el otro, encuentran un puente con *La hija de Rappaccini*, son múltiples los ecos, hay tejidos en común que surgen desde una misma búsqueda en la obra de Paz, el viaje hacia “el centro vivo del origen”.

El cruce de caminos, el encuentro, la confluencia de tiempo y espacio en un solo fluir original, aparecen en los tres textos, el día y la noche se encuentran, se reconcilian los tiempos como lo hacen los enamorados, en un tiempo que es puro fluir, en un espacio que es todos los espacios, en la metáfora del primigenio manantial apacible, vivo fluir generador.

(...) volver al punto de partida,  
ni adentro ni afuera, ni arriba ni abajo, al cruce  
de caminos, a donde empiezan los caminos,  
porque la luz canta con un rumor de agua, con  
un rumor de follaje canta el agua  
y el alba está cargada de frutos, el día y la noche  
reconciliados fluyen como un río manso  
el día y la noche se acarician largamente como un  
hombre y una mujer enamorados,  
como un solo río interminable bajo arcos de siglos  
fluyen las estaciones y los hombres,  
hacia allá, al centro vivo del origen, más allá de  
fin y comienzo.

(Paz, 1982: 55)

Son éstas las últimas líneas de *El cántaro roto*, que nos llevan hasta ese fluir apaciguado de río. El punto de llegada es a la vez punto de partida. En *Piedra de sol* el poema abre y cierra en un fluir original que es surtidor de vida, la voz poética está situada desde un inicio en un paraje similar, que es centro vivo del fluir creativo, los elementos armonizan, el recorrido lleva siempre al mismo sitio, hay un andar substancial y muchas preguntas recurrentes.

Un sauce de cristal, un chopo de agua,  
un alto surtidor que el viento arquea,  
y un árbol bien plantado mas danzante,  
un caminar de río que se curva,  
avanza, retrocede, da un rodeo  
y llega siempre:

(Paz, 1982:56)

La voz poética habla de un proceso, de un recorrido que es siempre búsqueda, encuentro, desencuentro y nueva búsqueda, una y otra vez el punto de llegada es nuevo inicio en un continuo renacer del ciclo. Esta imagen, me parece, tiene mucho que ver con lo teatral.

El ciclo creativo del actor recuerda el tránsito de este manantial. Cada día de representación se hace el mismo recorrido para llegar al mismo punto, pero cada vez es nuevo inicio del camino. La ruta del actor es la de una constante búsqueda, sed de ser otro para encontrarse cada vez más a sí mismo. En cada nueva representación el intérprete escénico vuelve a vivir el recorrido por vez primera.<sup>75</sup>

En *La hija de Rappaccini*, los enamorados se encuentran, pero entre ellos crece un abismo, un impedimento: la ponzoña. En la obra el encuentro y el desencuentro caminan al filo del abismo, el mito de la mujer veneno, la niña alimentada desde su más tierna infancia con ponzoña, es el experimento viviente que enfrenta búsquedas diversas. Los “saberes” de la ciencia clara y de la ciencia oscura se confrontan en un debate ético todavía hoy vigente: ¿hasta qué punto, en función de un conocer y de un fin es aceptable alterar la naturaleza de un ser viviente? El bien y el mal, la vida y la muerte, el día y la noche buscan una reconciliación en el jardín de las flores letales, ahí, en ese universo de excepción es posible ignorar las leyes de este mundo, ahí mismo, un hombre y una mujer están condenados a encontrarse y a perderse, los enamorados padecen confundidos los desatinos de las fórmulas secretas y de los antídotos a destiempo.

---

75 Resuenan las palabras de T. S. Elliot: "The end of all our exploring will be to arrive where we started and know the place for the first time." (*Four Quartets, Little Gidding*) El fin de todas nuestras exploraciones será llegar al punto de partida y conocer el lugar por vez primera. (La traducción es mía).

Aparece en la obra otro rasgo de teatralidad, fuerzas contrarias luchan en una batalla reiterada. La vida y la muerte, la constante lucha de los hombres por intentar librarse de su destino como seres efímeros. Inyectar muerte en la vida para prolongar la existencia, encontrar la fórmula secreta, descubrir el elixir de la eterna juventud, son algunas de las claves que subyacen en esta pieza teatral. Esta lucha de fuerzas contrarias equiparables es otro rasgo de teatralidad. La escena es vivida por los personajes en conflicto, de ahí se nutre la acción dramática.

Otra suerte de “juglar” aparece enunciada en esta obra. Para Paz, los personajes corresponden a las figuras de un Tarot personal, con un peso simbólico como si fueran naipes: el joven es el “Juglar”, que se enamora de la hermosa ponzoñosa, la hija de Rappaccini, la “Dama”; su padre es el científico loco, el Dr. Rappaccini, el que ha quebrado las reglas de la sociedad, el “Ermitaño” quien se enfrenta a su ex colega, al profesor que insiste en seguir las reglas de la institución universitaria: el “Rey justiciero”. Completa esta colección de personajes el “Mensajero”, quien en cuatro ocasiones interviene con sendos monólogos, en un tono filosófico, onírico y poético, desde una perspectiva que pretende ser, a la vez, todas las perspectivas. Así lo expresa en el Epílogo:

EL MENSAJERO: Una tras otra se suceden las figuras – el Juglar, el Ermitaño, la Dama – una tras otra aparecen y desaparecen, se juntan y se separan. Guiadas por los astros o por la voluntad sin palabras de la sangre, marchan hacia allá, siempre más allá, al encuentro de sí mismas; se cruzan y enlazan por un instante y luego se dispersan y se pierden en el tiempo. Como el concertado movimiento de los soles y los planetas, infatigablemente repiten la danza, condenadas a buscarse, condenadas a encontrarse y a perderse y a buscarse sin tregua por los infinitos corredores. ¡Paz a los que buscan, paz a los que están solos y giran en el vacío! Porque ayer y mañana no existen: todo es hoy, todo está aquí presente. Lo que pasó está pasando todavía.

*Telón*

(Paz, 1990:59)

Así, lo que acontece en el escenario durante la representación está pasando todavía en la cabeza del espectador. En otro sentido, el pasado y el futuro acontecen en un presente eléctrico que es la escena. A cada instante el personaje está siendo, la acción acontece y se cumple en la complicidad del espectador.

Un aspecto relevante es la presencia de El mensajero, único personaje que no aparece en el cuento homónimo de Hawthorne. Paz lo introduce como un recurso para llevar al espectador al universo en que gravita la obra. Es un personaje omnipresente, aparece en varios planos, está al mismo tiempo fuera y dentro, en el mundo onírico, en el delirio, en el prólogo y en el epílogo. A nivel de estrategia, el autor se sirve de las intervenciones de este personaje para construir diversos planos o dimensiones de la ficción. El mensajero, que presenta y despide la obra, crea un vínculo directo con el espectador, a quien se dirige como interlocutor.

Las correspondencias entre los dos poemas mencionados y la obra teatral se multiplican. Lo que confirma una sospecha, un mismo aliento emana de los tres textos: la búsqueda por reconciliar las dos mitades de una misma unidad, la vida y la muerte, dos polos de nuestra condición humana que le dan sentido a nuestras siempre búsquedas.

¿Qué buscamos? Son siempre las mismas preguntas, con algunas infinitas variantes. Por eso Borges encuentra que las verdaderas metáforas son en realidad unas cuantas, aquellas que revelan los sueños, la vida, la muerte, los amores logrados o perdidos, la felicidad ausente o presente. Y, gran coincidencia, también Borges habla de una esfera que contiene todos los tiempos y espacios posibles simultáneamente. De donde podríamos extender

la imagen para decir que el teatro universal acontecen esos mundos vertiginosos que habitan en el Aleph.

*La hija de Rappaccini*, la bella ponzoñosa, encuentra ecos en los textos poéticos mencionados, como la estrella fija, la potencia femenina, la naturaleza nocturna y crepuscular, la hiedra venenosa, la que alimenta el deseo de los hombres y vigila el sueño de los muertos, el ser capaz de dar vida, la diosa de la fertilidad, la promesa de resurrección.

Me he detenido un momento para destacar una misma búsqueda presente en estos textos de Paz, porque coincide en profundidad con el manifiesto del segundo programa: volver al origen, al manantial, al centro vivo de la creación. Me parece que esta misma búsqueda es la que lleva a Paz a intentar transitar de la palabra poética a la encarnación de la palabra en la obra teatral. La estética de los contrarios que libran una eterna batalla para reconciliarse, el presente puro que es condensación de todos los tiempos y todos los espacios, la verdad oculta y la verdad expuesta, las dos mitades de la esfera cósmica girando en el ritmo íntimo de la creación humana, pretenden cobrar vida en la escena. Pero el texto teatral es apenas una primera dimensión de esta posible encarnación, su realización en escena ya no es un acto creativo del dramaturgo, sino del actor que se transforma en personaje. El acontecer escénico pertenece a una segunda dimensión.

Regreso a la nota escrita por Fuentes para comentar de manera breve las otras tres piezas que integran el segundo programa. De acuerdo con él, el común denominador de ellas es el amor, diferentes facetas de amor. Coincide con esa afirmación Roni Unger, pero agrega un comentario que me resulta revelador:

Las tres obras francesas elegidas, (...) son obras cortas, en un acto, con dos o tres personajes. Todas tienen tramas sencillas, centradas en el amor, con un amor exagerado, y se apoyan fuertemente en la palabra más que en la situación o en el personaje. (Unger, 2006:61)

Considero que en la última frase del comentario hay una sentencia que dibuja lo que aconteció con la propuesta escénica del segundo programa, la trama se apoya principalmente en la palabra, pero a diferencia de lo que proponía Paz, en la palabra misma y no así en la encarnación de la palabra, ya que esto último habría implicado poner el énfasis en el personaje, cosa que Paz no hizo. Los juegos de palabra -por ingeniosos o afortunados que sean- son un divertimento, para encarnar en escena requieren de una sustancia que emane del personaje y de su estar en situación.

“La palabra imaginativa” resulta la estrategia dominante en el conjunto de obras que conformaron el segundo programa:

Las piezas de esta noche lo dicen claramente. Su tema común es el amor, cuatro rostros diversos del amor alcanzados por la palabra imaginativa. En *Los apartes* de Jean Tardieu, su llama mínima brilla candorosa, tierna y eterna en medio de una parodia de las frases hechas del romanticismo. (Unger, Roni: 2006,59)

No obstante, en la obra de Tardieu, además de las parodias de frases hay otro elemento que resulta determinante, la estrategia de burla consistente en llevar el recurso teatral del aparte a la exageración: cada dos o tres palabras son seguidas por frases en convención de apartes. En esta otra “parodia” de la convención teatral hay un sentido de búsqueda refrescante. La ridiculización de la convención de los apartes en escena es una forma de proponer teatralidad, pues implica generar mediante el juego una nueva convención con el espectador.

Con relación a los matices o rostros distintos del amor expuestos en las tres obras francesas, podemos decir someramente que en *Los apartes* la historia de amor encuentra un final feliz; de igual manera, *El salón del automóvil* deja ver la posibilidad de una unión que promete ser duradera. Contraria suerte vive el personaje masculino de la obra de Neveux, con relación al amor.<sup>76</sup>

Algunos otros aspectos de continuidad y ruptura entre los dos programas se hicieron presentes: la música fue escrita por Joaquín Gutiérrez Heras para ambos, con la intención de ser representada en vivo por músicos sinfónicos, que después de la primera función eran reemplazados por músicos del sindicato de músicos teatrales.<sup>77</sup> Un elemento importante de ruptura durante el segundo programa, fue la repentina sustitución de la música en vivo por música grabada.

El director escénico del segundo programa continuó siendo Héctor Mendoza.<sup>78</sup>

Para la escenografía y el vestuario de las tres obras traducidas del francés, Juan Soriano siguió con el trabajo, no así para la obra de Paz, cuyo diseño recayó en Leonora Carrington.

Me parece útil señalar algunos elementos escénicos que operan a un nivel distinto al de la palabra, para poder tener una visión más global de lo que fuera

---

76 *El canario* de Georges Neveux se vuelve doloroso: la naturaleza lo impide, levanta una ciega barrera entre los amantes. En *El salón del automóvil* de Eugène Ionesco, un alegre amor se abre paso a través de la maleza de la mecánica y de los lemas publicitarios, los reduce al absurdo y se salva en el humor. (Unger, 2006:59)

77 Unger explica que el Teatro del Caballito carecía de foso, por lo que la dotación era para seis músicos que se situaban detrás del ciclorama. En el primer programa la música fue basada en trombón, trompeta, oboe, bajo y percusiones. Mientras que en el segundo escribió para Flauta, clarinete, chelo, arpa y viola. Desde luego, el coro de los hermanos Alatorre, sólo participó en el programa primero.

78 Los personajes protagónicos de *Osvaldo y Zenaida* o *Los apartes* de Jean Tardieu fueron representados por Carlos Castaño y Tara Parra. En *El canario* de Georges Neveux trabajaron Héctor Godoy y Rosenda Monteros, mientras que en *El salón el automóvil* de Ionesco el elenco estuvo integrado por Eduardo MacGregor, Tara Parra y Juan José Arreola. Estos dos últimos presentes en el primer programa.

la representación. El sentido de experimento sí fue llevado a la escena en materia de vestuario y escenografía por parte de Soriano. Elementos como el plástico y el nylon que no eran habitualmente usados en nuestros teatros fueron utilizados para este programa. Así mismo, el tono lúdico permaneció vigente en las propuestas y resoluciones de Soriano, lo que le llevó a integrar algunos elementos escenográficos con otros de vestuario, como en el caso siguiente:

En *El salón del automóvil*, Soriano organizó formas elementales en el espacio y, con la ayuda de Mendoza, integró a los actores como parte de estas formas. (...) Los principales materiales utilizados eran la pintura y la madera. La corbata, las bolsas de la chaqueta y las valencianas del pantalón del cliente estaban pintadas sobre el vestuario, así como las solapas del vendedor y las medias estampadas de la señorita. La escenografía estaba hecha de tabloncillos de madera pintados y tallados. Había una banca que representaba el modelo de un carro y unas inmensas caricaturas eran los diferentes modelos de autos, (...) (Unger, 2006:64)

En síntesis, una atmósfera lúdica de formas elementales y armoniosas que, lejos de pretender la copia realista, funda su eficacia en la evocación simbólica. Una banca es un automóvil, un modelo. Es también un objeto escénicamente útil, con el cual los personajes interactúan. Existe publicada la fotografía de una escena de esta obra que resulta elocuente.<sup>79</sup> Sentada sobre la banca-auto aparece Tara Parra en el centro del encuadre, MacGregor y Arreola son los vértices de un triángulo que abraza a la mujer, una luz cenital ilumina el rostro sonriente de ella, mientras el hombre y el vendedor equilibran fuerzas frente a formas elementales que destacan contra el fondo oscuro. El humor salva al amor, nos dice Fuentes.

---

79 Ver en el anexo de imágenes F11..

Con respecto a la crítica, la mayoría de los comentarios al Segundo programa se concentraron en la segunda mitad del programa, la obra escrita por Paz, que tuvo una duración aproximada de cincuenta minutos. Menos breve que las otras tres traducidas del francés, la de Paz fue recibida por algunos críticos con dureza.

La exquisita imaginación de Leonora Carrington como pintora, careció de eficacia en escena, así lo consignan la mayoría de las críticas. Leonora trabajaba desde su casa, ajena al escenario, sin considerar la importancia del uso práctico de sus elementos escenográficos y de vestuario. Quizás esta carencia se refleja sobre todo en el sombrero que llevaba puesto Beatriz, la hija del Dr. Rappaccini, un toque de naturaleza enrarecida era el principio rector del diseño, pero la gran altura del sombrero impedía a Manola Saavedra moverse con confianza, lo cual, en escenas como la del beso, la hacía verse más preocupada como actriz por evitar que se le cayera el mismo,<sup>80</sup> que por dejar fluir el personaje.<sup>81</sup> Ahí donde aparece el actor en escena, desaparece en escena el personaje.<sup>82</sup>

El mismo Paz en algún comentario manifiesta que lo exquisito de las creaciones de Carrington distraía la atención del espectador, en vez de ser un logro plenamente integrado a la propuesta escénica.<sup>83</sup>

---

80 Tanto la escenografía como los suntuosos vestuarios se rehicieron varias veces. Carrington hacía sus diseños en su casa y sus ideas surgían directamente del texto, no de la dirección de Mendoza, por lo que aparentemente la pintora no consideró mucho la funcionalidad. (Unger, 2006:65)

81 Beatriz Rappaccini, personaje híbrido mezcla de naturaleza humana y naturaleza vegetal. Ver en anexo de imágenes F12.

82 Otra de las paradojas en las que reflexiona Tavira. "El actor es la potencia, el personaje es el acto". (Tavira,2003: paradoja 143)

83 Y Paz mismo, según recuerda Carrington, sentía que sus diseños eran "demasiado extraordinarios y restaban méritos a la obra". (Unger, 2006:65)

Existen varios indicios que conducen a considerar esta puesta en escena de Mendoza, bajo la mirada del propio Paz, con la música de Gutiérrez Heras y con la actuación de Arreola como un intento no muy logrado. El punto de vista de Juan García Ponce parece dar cuenta del problema:

El montaje de esta obra no correspondió al maravilloso lenguaje y las situaciones exquisitamente poéticas de la misma. En verdad uno no podría decir que la escenografía o el vestuario, o la dirección o la música, o la actuación hayan sido malos. Cada uno de los elementos era bueno si se le juzgaba por separado, pero no en conjunto. En general se trató de un buen concepto que no logró fructificar. (Unger, 2006:67)

Tan revelador como ese comentario es otro en donde se considera al texto notable, pero que seguramente resultaría mejor leído que representado.<sup>84</sup> Hubo otras voces, como la de María Luisa Mendoza, que sólo tuvieron halagos. En general la calidad poética del texto no fue cuestionada, pero sí su eficacia escénica y, en cierto modo, su grado de compromiso social.

En este aspecto se da uno de los debates más frontales entre lo que el Segundo programa se propuso y la forma en que fue recibido. Si regresamos a los párrafos finales del texto escrito para el programa de mano por Carlos Fuentes, encontramos una mención explícita a la “función libertadora del teatro”, mientras que en la opinión del crítico Bill Llano (sonoridad que alude a villano), se trata de un juego mental sin sustancia logrado por inteligentes ociosos.

Señala Fuentes en el referido texto:

El idioma llevado a su expresión más alta vuelve a ser el idioma original, común y comunicable. El idioma en que todos pueden reconocerse y reconocer a los demás. Esta es, ha sido y será la intención primaria del teatro. De allí su función libertadora y unificante. (Unger, 2006:60)

---

84 Crítico de la revista Mañana: citado en Unger, Roni: 2006,66.

Según Fuentes el “gran lenguaje” se funda en la comunidad, en la palabra hablada, vivida, cristalizada por el uso; en ese sentido, nos dice, es un teatro popular. Por el contrario, la crítica de Bill Llano, habla de Poesía en Voz Alta como:

(...) un refinamiento intelectual, un juego para minorías que merece aplauso pues representa un esfuerzo y muestra una propuesta artística, pero que nunca llegará a la gente. (...) la vida, tremenda en sí misma, es la obra más maravillosa que se puede encontrar, y está en todas partes excepto en los giros mentales de algunos ociosos inteligentes. (Unger, 2006: 67)

Me parece que en este enfrentamiento se condensa el debate de lo que fue la aportación y la recepción de la puesta en escena del segundo programa, pero más específicamente de la obra de Octavio Paz.

Un verdadero experimento teatral, una búsqueda por volver al origen del teatro como fuente cristalina donde la palabra encarnada alcanzara su valor fundacional; pero a la vez, un teatro de universitarios dirigido a un público culto, vanguardista, alternativo; un movimiento de ruptura que encontró eco en algunas minorías “inteligentes” de la ciudad de México, pero que no siempre fue bien recibida.

Por ello, para otros críticos el movimiento teatral fue adjetivado como esnob y elitista, cosa que dista mucho del planteamiento explícito hecho en los programas de mano.

Además de participar como actor en *El salón del automóvil*, Juan José Arreola encarnó al personaje cuyo apellido identifica a la obra de Paz: el doctor Rappaccini. Él es el Ermitaño de ese Tarot particular, el científico loco, el hombre capaz de alterar la naturaleza de su propia hija, aquel capaz de experimentar con dosis y proporciones de ponzoña para pretender darle una existencia eterna a su hija.

Si como dice Fuentes una de las funciones primigenias del teatro es lograr la anagnórisis o reconocimiento, podemos deducir de los comentarios aquí citados que sólo un reducido grupo social pudo reconocerse en este experimento teatral.

A pesar de las críticas, se cumplió la breve temporada del segundo programa en el Teatro del Caballito y la compañía aceptó realizar una gira a la ciudad de Guadalajara, donde se presentarían en el Teatro Degollado. La gira no contó con el público esperado.

En suma, Poesía en Voz Alta significó un paso trascendente en la historia del teatro universitario del país y del teatro contemporáneo de México en general, en tanto que aportó esta noción de trabajo en equipo, trabajo multidisciplinario orquestado en función de una puesta en escena, propuesta estética realizada por seres críticos, pensantes, enterados, un grupo de artistas persiguiendo una intención estética manifiesta en la realización de la puesta en escena.<sup>85</sup>

Pero en otro sentido, el movimiento no fue todo lo popular que sus integrantes hubieran deseado, apenas unos instantes de armonía y comunión que prontamente se rompieron durante la gira a Guadalajara. Carrington no mostró interés alguno por seguir a la compañía en su recorrido. El teatro Degollado significó un gran fracaso en público. Habría que indagar más hondo en los factores que propiciaron tal ausencia de espectadores, pero el hecho es que tras la gira, el descontento fue grande, las tensiones se volvieron francas rupturas y Arreola abandonó el proyecto.

---

85 En otra parte del mismo programa de mano, Carlos Fuentes afirma: El teatro que vamos a presenciar, producto del entusiasmo común, de la labor de equipo, sin "estrellas", producto de un auténtico taller universitario es, en verdad, teatro popular. (Unger, 2006:59-60)

La experiencia del año 1956 para Poesía en Voz Alta concluye de esta manera abrupta, tras dos meses de gran éxito en taquilla en el Teatro del Caballito y una devastadora gira al teatro Degollado de Guadalajara.

El movimiento de *Poesía en Voz Alta* no finalizó ahí, ya que entre los años de 1957 a 1963, se llevarían a cabo los programas del tercero al octavo, aunque con ciertas intermitencias. No obstante, a pesar de las renovadas y variadas experiencias dignas de estudio, que significaron los nuevos programas, este “bravo experimento” concluyó para Juan José Arreola con dicha gira a su estado.

Menciona en sus memorias que tuvo ocasión de ser consultado por Paz cuando este último escribía *La hija de Rappaccini*, esa experiencia se agrega a una colección de recuerdos agrios y dulces que marcaron la relación entre ambos escritores:

(...) haciendo a un lado mis intereses profesionales en lo que al teatro se refiere, acepté platicar con él; incluso fue a mi casa, durante una semana para que juntos revisáramos su obra *La hija de Rappaccini* y le ayudara a hacer algunas mejoras, que desde el punto de vista de mi experiencia teatral consideraba que serían de utilidad para el montaje de la obra. Cuando Octavio y yo habíamos terminado de darle a su texto el elemento sustantivo de toda obra de teatro, que es su teatralidad, que para mí quiere decir su posibilidad de representarse en escena, y yo estaba muy contento con nuestro trabajo, Octavio se presentó al día siguiente y me dijo con pena: “He platicado con María Luisa Elío, estupenda actriz, y me ha convencido que tus propuestas fundamentales modifican el sentido que tiene mi obra, y yo no puedo ni quiero traicionar mi idea original...” (Arreola, Orso, 1998: 318-319)

El párrafo citado deja ver la intensidad de una relación entre dos personalidades fundamentales y divergentes del movimiento. Como hemos comentado, la existencia de dos programas iniciales –en vez de uno- viene generada por las diferencias de enfoque latentes entre ambos escritores, así

mismo, queda manifiesta la voluntad de intentar fusionar voluntades y sacrificar egoísmos en función de un fin artístico.

Quisiera concluir este capítulo comentando que en sus memorias Arreola define la teatralidad como el: “elemento sustantivo de toda obra de teatro, posibilidad de una obra de representarse en escena”. Es un punto de vista de dramaturgo, en tanto que está pensando en función de la representación escénica. La teatralidad, así entendida, es una potencia que se mide en función de sus posibilidades de realización sobre el escenario.

Paz hablaba de la encarnación de la palabra, por oposición a la recitación hecha por actores, que en un principio defendía Arreola. Tenía razón Paz, pero todo parece indicar que su imaginación no puso el énfasis necesario en la eficacia de la representación. Contaba con la dirección escénica de Héctor Mendoza, pero seguramente el margen de maniobra del joven director era acotado por la mirada del director artístico del segundo programa y autor de la pieza en cuestión. Además el factor tiempo era importante, pues entre el primero y segundo programas hubo libres escasos quince días.

Ese día le aclaré a Octavio: “Mira, yo soy actor y dramaturgo y gente de teatro, y soy tu amigo, y para demostrártelo estoy dispuesto a actuar en tu obra”, y así fue. (Arreola, Orso, 1998: 320)

En efecto, el gesto de Arreola manifiesto en su voluntad para colaborar con la obra de Paz como actor, marca un momento de comunión entre dos voluntades en tensión. Juan José se puso al servicio de la escena en un campo diverso al del escritor, en su potencia de actor, acudiendo de nueva cuenta a su vocación de “juglar”.

Arreola concluye el comentario señalando que la obra tal como se presentó en ese julio de 1956 fue un fracaso, lo cual no quiere decir que la obra fuera mala,

de hecho considera que valdría la pena probar la suerte que tendría un nuevo montaje; pero ese comentario, deja entrever que, tal vez, si sus aportaciones hubiesen permanecido, el éxito de la obra habría sido otro.<sup>86</sup>

Quisiera agregar que después de haber estudiado la única obra dramática de Paz, me parece todavía hoy válida la reflexión de Arreola, considero que *La hija de Rappaccini* aún espera un montaje que resulte en escena a la altura de la imaginación poética del texto. Tal vez su reto sería el mismo que anunció Paz sin llegar a cumplirlo, que la puesta en escena logre “encarnar la palabra”.

---

86 Así mismo, Arreola reconoce su incapacidad para liderar trabajos de grupo: “Poesía en Voz Alta es uno de los recuerdos más gratos de mi experiencia teatral, que fue muy dura, y aprendí que yo no era capaz de dirigir una empresa de más de tres personas.” (Arreola, Orso, 1998: 321)

**Capítulo 3**  
**Teatralidad en la dramaturgia de Arreola**

## **Ave raris**

Juan José Arreola publicó sólo dos obras de Teatro, a cuyo análisis se dedica el presente capítulo. La primera de ellas aparece por primera vez en el año 1954, la segunda, es del año 1971. Pasaron muchos años entre ambas publicaciones. De hecho, es una producción escasa y, para ser francos, no muy valorada ni por la crítica, ni por el mismo autor.

No obstante, considero que este aparente olvido en el que se encuentra la dramaturgia de Arreola no hace justicia a dos obras que son aves raras en el panorama teatral mexicano. Considero que ambas merecen mayor análisis y, sobre todo, merecen probar su fortuna en la escena, con nuevas puestas que se actualicen en la recepción de otras generaciones de espectadores.

El propio Arreola ha reconocido que, en los inicios de su carrera como escritor, antes de alcanzar fama alguna como narrador escribió tres farsas breves, las cuales jamás publicó. En la entrevista realizada por Marco Antonio Campos, en 1986, hace mención a ellas:

Escribí teatro antes que cuento, mi primera tentativa en la escritura fueron farsas en un acto, que escribí en el término de dos semanas en 1940. La Semana Santa de ese año fue definitiva para mí. Son mis primeras obras con voluntad estética: ellas son “La sombra de la sombra”, “Rojo y negro”, que es la mejor, y “Tierras de Dios”, que ocurre en el cielo. Cierto: como estaba haciendo teatro, el diálogo me vino sólo. (Rodríguez, 2002:168)

Dice también que dichas obras deberán permanecer así, como meros ejercicios perdidos, ocultos, jamás nacidos a la luz pública, porque ese es su mejor destino posible. Con ello quiere decir, tal vez, que jamás escribió el teatro que el hubiera deseado escribir, los pocos minutos en los que escuchó a la zarza ardiente no fueron dedicados al teatro.

Pienso también, que jamás supo los verdaderos alcances de sus obras, porque no han tenido una puesta en escena acorde a su riqueza de significados, humor y dimensiones escénicas.

Arreola fue inconsistente como dramaturgo, su castigo es la exclusión en la mayoría de los recuentos importantes de la dramaturgia nacional. Hoy en día, uno de sus valores más grandes reside paradójicamente en ser uno de los grandes escritores marginados del teatro; en su caso, un olvido doble cuando se trata de un hombre que se formó como actor y que, durante algunos años, por breves periodos, tuvo experiencia profesional en los escenarios.

Toda su producción teatral, publicada o no, fue fársica. El humor de Arreola es uno de los principales rasgos de su dramaturgia. Sus obras no conocen la medida del diálogo, la economía y rigor que alcanzó en algunos de sus cuentos más memorables. El flujo verbal del narrador está muy presente en sus personajes y, constituye uno de los recursos más socorridos de sus textos teatrales. Su dramaturgia se sirve del relato y sus relatos están llenos de teatralidad.

¿En qué consiste la teatralidad de las obras dramáticas de Arreola? ¿De qué elementos y recursos se vale para construir textos representables en escena? ¿Con qué categorías de análisis podemos revisar su dramaturgia? Para responder estas preguntas ofrezco el estudio de *La hora de todos*, una revisión que, en mi caso, implicó la práctica escénica de la lectura dramatizada, con la cual nutro el análisis y entrego, en anexo, algunos apuntes de la experiencia de representación ante un público contemporáneo. Para revisar *Tercera llamada ¡Tercera! o empezamos sin usted*, he contado con el apoyo de algunos estudios críticos sobre la estructura y contenidos de la misma.

**3.1**

***La hora de todos***

## El calamar en su tinta

En la historia de la dramaturgia mexicana del siglo XX Juan José Arreola es un caso aparte. Visto en retrospectiva su principal ocupación no fue la dramaturgia, ya que no consagró a ella su vida. Su mayor reconocimiento viene dado por su narrativa, a la que en algún momento renunció. En efecto, fue un escritor que dejó de escribir. Pero si bien abandonó el ejercicio de la palabra escrita, hasta su vejez ejerció con extraordinaria lucidez la palabra hablada. Cabe aquí formular una hipótesis: por la palabra se entregó a la narrativa, por la palabra hizo y escribió teatro, por la palabra se perdió en la palabra misma y hasta en la palabrería. Su arrojo verbal lo llevó a trascender latitudes, sus miedos personales lo trajeron siempre de vuelta precipitadamente a su natal Jalisco.

Las memorias contadas que escribiera Fernando del Paso sobre un periodo fundamental de la vida de Arreola (1920-1947) son un testimonio elocuente de una vida plena de ingenio y angustia.

... esta *Memoria y Olvido* que los lectores tienen en sus manos no ha sido nunca un libro escrito. Es, como bien lo saben, un libro hablado, lo que confirma ese terror que también confesé varias veces, de ya no ser un escritor sino un *hablador*. Ha habido personas que han sido famosas por una capacidad verbal que ha perjudicado su obra. Yo soy una de ellas. Uno de esos escritores que por tener el don de la palabra, me pierdo en palabras y no puedo hallar la palabra que realmente me defina. En el fondo, no sé quién soy. Me escondo tras una muralla de palabras. Me oculto, como el calamar, en su mancha de tinta. (Paso, 1994:175)

Arreola inició sus estudios de actuación en enero de 1937 cuando con 18 años de edad y quince pesos en su bolsa se aventuró a vivir en la ciudad de México; faltaban algunos años para su consolidación como narrador. El sueño francés llegó para él cuando en 1945 tuvo ocasión de visitar París y pisar las tablas de

la Comedia Francesa. Pasaron ocho años más, sin que publicara teatro. Me pregunto si es posible capturar al calamar antes de lanzar la mancha de tinta, en su dramaturgia primera, o si para ese entonces el torrente verbal ya lo contaminaba todo. Me pregunto si acaso logró pasar de la palabra al acto.

*La hora de todos* fue publicada por vez primera en *Los presentes* en el año 1954, esfuerzo editorial independiente del propio Arreola.<sup>87</sup> En la portada, una viñeta atribuida a Elena Poniatowska muestra una aeronave que se impacta contra un rascacielos.<sup>88</sup>

La anécdota recoge un hecho histórico con el que juega el autor para construir una ficción escénica cargada de humor negro.

## Historia y ficción

La mañana del 28 de julio de 1945, un sábado con neblina, a las 9:49 horas un bombardero del ejército norteamericano, modelo B-25, chocó accidentalmente contra el *Empire State Building* entre los pisos 79 y 80 dejando un saldo de 14 muertos.

Es un hecho que consta en los registros del famoso rascacielos. La nota dejó huella en la memoria de Arreola quien, con base en el acontecimiento, imaginó una obra que ocurre toda en un acto y corresponde a la última hora de vida de un magnate que tiene su oficina en el piso setenta del *Empire State*.

Es la hora de la verdad para cualquier hombre, la hora del ajuste de cuentas, la hora en la que todos ponemos en el balance nuestros actos positivos y

---

87 La primera edición de *Varia invención* data del año 1949, en la colección Tezontle, del Fondo de Cultura Económica, volumen dedicado hasta entonces exclusivamente a la narrativa del autor. *La hora de todos* fue publicada por primera vez en *Los Presentes*, México, 1954. Años después, en la primera edición de *Obras de J.J. Arreola* del año 1971 en Joaquín Mortiz, se incorporó la obra teatral como parte de *Varia invención*.

88 Ver en anexo de imágenes F1.

negativos para en un juicio sumario saber, así sea por una sola vez, quiénes somos.

Durante el siglo XX la dramaturgia mexicana ha tratado de contestar de muchas maneras esta misma pregunta. La búsqueda de identidad ha sido una constante que atraviesa diversas tentativas tan disímiles como la *Ifigenia Cruel* de Reyes, *El Gesticulador* de Usigli e incluso la misma dramaturgia de Arreola. *Ifigenia desmemoriada* trata de indagar en el pasado familiar en búsqueda de sí misma. El tema pertenece a la tragedia clásica griega, pero advierte Reyes: cámbiesele el nombre a *Ifigenia*, llámenla Petra González y la pregunta será la misma.

Arreola comparte con Reyes esta veta cosmopolita, ambos están inscritos en una tradición de teatro universal. Tal vez por ello Arreola, el de Zapotlán el grande, el mismo Arreola que en *La feria* recupera la voz de los tlayoques, escoge para su primera dramaturgia publicada un personaje de otras latitudes. La hora de todos es la hora de la muerte. La hora de la verdad. Una hora universal. En ese lapso la película de nuestra vida pasa incesante en un continuo sucederse de imágenes. Es aquella hora en la que escuchamos obligadamente lo que solemos omitir.

Arreola escribe un texto de ficción muy cercano al hecho histórico pero que, desde luego, no es el mismo. Un dramaturgo mexicano escribe sobre un magnate de Nueva York, así como un británico dedica dos de sus máximas tragedias a dos jóvenes amantes de Verona o a los supuestos desvaríos de un príncipe de Dinamarca. De acuerdo con ellos el teatro es el teatro del mundo,

no se requiere visa para escribir de otras latitudes, teatro del mundo al que desmesuradamente llamamos universal.<sup>89</sup>

El nombre de ese magnate es Harrison Fish. Se trata de un pez grande, uno de esos hombres de pasado turbio que tuvieron la habilidad de acumular capital sin importar el costo que ello pudiera tener para los demás. Es sólo que esta mañana de julio, el señor Fish se va a enfrentar consigo mismo en el implacable recuento de sus actos.

Para encarar al magnate, el autor se vale de un interlocutor de excepción, una suerte de *alter ego* sobrenatural personificado en la figura de Harras. Un personaje que existe en múltiples niveles. Es el *alter ego* de Harrison Fish, pero también, interlocutor de un público hipotético que cada noche es conformado por los espectadores que asisten a la representación en la oficina del magnate improvisada en escenario. Harras presenta y conduce el programa escénico dentro de la representación.

El señor Fish padece del corazón, nos dice Harras; la noche anterior salió de juerga con su amante en turno, Verónica, y regresó a pasar la noche con ella padeciendo un extremo cansancio. A sus 48 años, el señor Fish, fuerte como un toro, está bastante disminuido físicamente, él ha comenzado a comprender que su fin se acerca.

Cuando Harras dice que Fish padece del corazón, la frase es literal y metafórica. El corazón, órgano vital; el corazón, lugar simbólico donde moran los sentimientos. El corazón de Nueva York es el edificio *Empire State*. Y desde luego, Nueva York es el corazón mundial de las finanzas. El señor Fish padece

---

89 Hoy, entrados en la era satelital, me divierte escuchar que al globo terráqueo lo dimensionemos como aldea, una aldea global.

porque su conciencia no lo deja dormir tranquilo, hay fantasmas del pasado que lo atosigan. La pasarela de escenas donde estos fantasmas vienen al tiempo actual de escenificación es la estrategia seguida por HARRAS y el autor para desarrollar la obra. El programa de HARRAS incluirá los números cuidadosamente selectos de una serie de episodios que, con precisión, llevarán al extraordinario desenlace del avión que se estrella contra el edificio.

Para contar esta historia escénicamente el autor se sirve de un recurso polisémico: El megáfono, convertido en personaje, a través del cual HARRAS termina por desenmascarar las falsas bondades de Fish. El megáfono, otro personaje que trabaja en niveles múltiples de la ficción, marca una época como objeto y un tipo de sonoridad. Es una voz que se desdobra en muchas. Es una especie de narrador omnisciente con valor escénico de objeto visual y sonoro.

En el año de 1945 concluyó la segunda Guerra Mundial, tras la rendición de Japón por los lanzamientos de la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki ocurridos en el mes de agosto. La radio a través de los altoparlantes era el modo habitual de comunicación en esos días en que el fantasma de la destrucción se hizo presente en el mundo. “Una obra sonora” valdría como frase para caracterizar no sólo la narrativa, sino la dramaturgia de Arreola.

La obra de Arreola se actualiza de manera contundente cuando el 11 de septiembre de 2001 las Torres gemelas de Nueva York son impactadas por aviones comerciales, en la versión oficial difundida por el gobierno estadounidense, bajo mandos terroristas. Cinco años después, en octubre de 2006, un pequeño avión privado se estrelló contra un edificio de viviendas en Nueva York. A cincuenta años de distancia, la anécdota histórica sobre la que construye su obra Arreola vuelve a cobrar una vigencia demoledora.

La obra es la crónica escénica de una muerte advertida, el minuto a minuto en la última hora del juicio al magnate de Wall Street. Harrison Fish sentado en el banquillo de los acusados, en la silla de los condenados a muerte, trata de negociar sus últimas acciones. El público es tácitamente convidado a fungir como jurado, el sinodal colectivo de este juicio. Al magnate se le acusa de no haber jugado limpio en la vida. A Fish se le imputa tener la conciencia sucia. El juicio final es un juicio de conciencia.

En el juego de espejos la pregunta se revierte para el espectador: ¿Cuántos de nosotros, cuántos lectores o cuántos de los que estamos entre el público juzgando podríamos decir en nuestra última hora de vida que nos vamos con la conciencia limpia? ¿Quién puede decir junto con aquel cuento de Arreola que *hizo el bien mientras vivió?*

La historia la hacemos los hombres; es la historia de la humanidad y de la infinidad de versiones que sobre ella hacemos. Sobre el piso de un hecho histórico Arreola construye una ficción teatral. En el escenario acontecen verdades humanas; los personajes, seres de ficción, cobran vida en la interpretación actoral y desde este mundo creado el acontecer escénico especula hacia los mundos reales de los espectadores.<sup>90</sup>

Historia y ficción, el juego de Usigli en *El gesticulador*, cobra una búsqueda distinta en el torrente verbal de Arreola. Ciudad de Nueva York, ciudad de México, ciudad Guzmán, o ciudad de Veracruz, 1954, 1945, 2002, 2009 o 2045, constituyen las coordenadas siempre únicas y cambiantes tanto del lado del performer como del lado del espectador. En cada latitud, en cada tiempo, en cada nueva representación los públicos son únicos e irrepetibles, los

---

90 Especular en el sentido de la raíz latina *specularis*; espejo (*specûlum*), reflexión.

cambiantes espectadores establecen, vez con vez, una mancuerna con los intérpretes mientras dura la representación.

### **Teatro dentro del teatro**

En las décadas de los años treinta, cuarenta y cincuenta surgieron algunas vanguardias en el Teatro mexicano. Constituyeron diversos intentos por desechar los viejos moldes acartonados de la herencia ibérica para insertarse en el mundo contemporáneo en al menos dos sentidos: traduciendo obras de autores extranjeros, y escribiendo una nueva dramaturgia.

Con estas tentativas surgen El Teatro de Ulises, Escolares del Teatro, El teatro Orientación y Poesía en Voz Alta. Escritores que siendo poetas o narradores incursionaron en el mundo del teatro, como actores, directores y dramaturgos.<sup>91</sup> Intelectuales viajeros, gente de mundo, que estaban al día en las búsquedas estéticas logradas en otras latitudes.

Una de las influencias dramáticas más evidentes en Arreola es la obra de Luigi Pirandello, en particular por su recurrencia al teatro dentro del teatro. Este recurso desde luego no es de origen pirandelliano; célebre es el uso que Shakespeare le diera cuando el príncipe Hamlet se sirve de una representación dentro de la obra para medir las reacciones de su madre y del rey usurpador. Sin embargo, la obra *Seis personajes en busca de autor* explota la posibilidad de hacer metateatro como búsqueda medular.

¿Cómo opera este recurso en el texto teatral de Arreola?

---

91 Villaurrutia, Novo, Arreola, Paz y Fuentes, entre otros, son claros ejemplo de estos experimentos teatrales dignos de estudio.

La convención de la representación dentro de la representación la establece en primer término el personaje Harras. Él juega al menos dos roles explícitamente señalados por el autor: es quien introduce al espectador en el espectáculo y, a la vez, es el animador del programa.

En efecto, el desdoblamiento de los personajes en escena es otro de los recursos de los que se vale Arreola en su dramaturgia para generar teatralidad y metateatralidad. Ejemplo de ello es Harras:

- Harras, introductor del programa.

La obra abre con un largo parlamento en el que Harras comunica al espectador la sustitución de la habitual agenda de trabajo del magnate Fish por otra agenda que no tiene nada que ver con los asuntos financieros y económicos que en una lógica cotidiana ocuparía su día. En su lugar coloca otro orden de prioridades compuesto por ocho “episodios” de la vida del magnate. La oficina es sustituida según esta convención en tiempo presente por un espacio y tiempos distintos. No es un día más, sino un día extraordinario. Es la misma oficina pero, advierte Harras, funcionará como escenario, pues la antesala ha sido acondicionada como una especie de camerino donde aguardan los personajes invitados. En suma, dentro de la representación se anuncia que habrá otra representación, ya que los episodios serán escenificados. El monólogo de Harras ocurre durante el tiempo que tarda en subir el elevador los setenta pisos del *Empire*; el sonido de las puertas lo interrumpe, por lo que anuncia la llegada de Harrison Fish a la oficina, desde ese momento dejará de fungir como introductor para convertirse en el conductor y principal animador del programa.

- Harras, conductor del programa.

El espectáculo compuesto por ocho episodios es según la convención establecida en la propia obra una creación de Harras; a él le corresponderá llevar en tiempo cada uno de los números para evitar cualquier retraso. En cuanto entra Harrison a la oficina, Harras corta el monólogo y establece un diálogo a la vez irónico y diplomático con el magnate. Es decir, Harras el introductor se desdobra en Harras el animador. La principal diferencia entre ambos roles es que el segundo interactúa con otros personajes en escena, mientras que el primero sólo se comunica con el público. Los números o episodios del programa son los siguientes:

*Prólogo o larga introducción a cargo de Harras*

- 1) *Presentación de Harrison Fish*
- 2) *El episodio de Joe*
- 3) *El hurto de Eva*
- 4) *El caso Gloria Dickinson*
- 5) *El desaparecido del Hudson*
- 6) *La subasta de Eva*
- 7) *El episodio de Mae*
- 8) *La danza final*

*Epílogo o breve despedida a cargo de Harras*

Desde luego, estos episodios no están formalmente señalados como escenas, pero están dispuestos de tal manera que son fácilmente identificables conforme se desarrolla la obra. Es Harras quien se encarga de anunciarlos de viva voz.

A continuación revisaré cada uno de estos episodios en el mismo orden en el que aparecen ante el lector o el espectador, poniendo especial énfasis en los planos de ficción y las convenciones que generan.

*Prólogo o larga introducción a cargo de HARRAS<sup>92</sup>*

El prólogo es una suerte de auto presentación de HARRAS. Comprende el extenso monólogo durante el cual se dirige al público para crear la convención que regirá durante los ocho episodios: la oficina del magnate servirá como escenario donde se representarán los episodios (teatro dentro del teatro).

Durante este monólogo HARRAS se permite ironizar sobre la estructura de la obra, señalar alcances y deficiencias, mencionar superficialmente a algunos de los personajes que aparecerán más tarde y, sobre todo, hace explícito el rol de un personaje clave: El Megáfono. HARRAS se interrumpe con la llegada de Fish a la oficina.

A este monólogo corresponde un primer plano de ficción que se puede identificar por el espacio escénico en el que ocurre: la oficina del magnate Harrison Fish, que hasta ese punto sólo tiene valor convencional ante el espectador como lo que aparenta, una suntuosa oficina. Llamaré primer nivel de ficción al monólogo que establece un contrato entre el personaje HARRAS y el público.

HARRAS es en sí mismo un personaje ambiguo: tiene apariencia humana pero sus alcances son sobrenaturales. Durante este interpelar directo del personaje al público se fundan al menos dos convenciones, una la de la oficina habitual, y la otra, la alteración de esa oficina. Él fija una convención y acto seguido la transgrede: ¿Qué hace HARRAS ahí? ¿Quién es? ¿Cómo llegó ahí?

---

92 Considero que este prólogo comprende desde A8 hasta el final de A12 (Arreola, 1983:79-84)

### 1) *Presentación de Harrison Fish*<sup>93</sup>

Harras anuncia e introduce en escena al magnate Fish. Este primer episodio ocurre en tiempo presente, inicia con un breve torneo verbal entre los dos protagonistas tras el cual queda establecido que las riendas del programa las tiene Harras. Ello no implica una total sumisión de Harrison, pero sí el reconocimiento de estar luchando contra un poder superior, ante el cual, su mejor carta es tratar de defender su caso desde la posición del más débil.

Harras es una especie de ángel maligno o lo que equivale a decir, un demonio. En diversos textos de Arreola hay claras referencias a protagonistas que dicen haber luchado toda una noche contra el ángel.<sup>94</sup>

El magnate no tiene otra opción que aceptar el programa impuesto y asumir junto con el público el orden riguroso de los números previstos por Harras; en todo caso, podrá utilizar sus cualidades de negociador para tratar que se cumpla exclusivamente lo estipulado en dicho programa.

Harrison Fish es el protagonista acusado. Harras, es el antagonista acusador. Al público presente, al espectador, le corresponderá presenciar el juicio sobre la persona de Fish y ser testigo del desenlace final. El juicio es un segundo plano de ficción que acontece en tiempo presente.<sup>95</sup> El jurado de manera implícita será asumido por los espectadores quienes, sin consulta previa, quedan atrapados dentro del juego escénico.

El segundo nivel de ficción ocurre siempre en el tiempo presente de la representación, en escena permanecerán hasta el fin Harras, Harrison Fish y El Megáfono.

---

93 Comprende de P12 a P22 (Arreola1983: 84-88)

94 Metáfora bíblica que está siempre presente en la dramaturgia de Arreola.

95 El monólogo es analizado como un primer plano de ficción, al juicio le correspondería un segundo plano de ficción.

## 2) *El episodio de Joe*<sup>96</sup>

Constituye el primero de los pasajes al pasado. Es un relato de juventud hecho por el propio Harrison, provocado por Harras y detallado por El megáfono. Los acontecimientos recreados para el público en la representación se ubican primero en un bar de Magnolia Corners y después en Hattysburg, 16 años atrás, la noche del 22 de mayo de 1929. A la escenificación del relato acuden por mediación del megáfono las voces de Buzzy, Danny, el mismo Harry, James y José.

En escena aparecerá -como presencia sin parlamento- el negro Joe, quien fue contratado como chofer con todo y automóvil por diez dólares. Es un personaje clave en el episodio, Joe "Tap Tap" Smith es un negro bonachón e ingenuo que en su vestuario recordará al clásico bailarín y cantante de color al que diera vida Al Jolson.<sup>97</sup>

El relato es contado en la versión de Harrison, quien para entonces tenía 32 años y era el líder del grupo. De particular importancia en la escena es la participación de Alice, la novia de James, quien al calor de los tragos accede a compartir sus besos y su cuerpo con cada uno de los chicos de la banda en una cuneta a orillas del camino. Alice no tiene parlamentos, pero su presencia está marcada en el texto mediante risas, gemidos y expresiones que le confieren vida en escena.

Según el relato, la policía interviene inesperadamente en alta madrugada. Alice se encuentra en muy mal estado después de la borrachera y del excesivo festín corporal. Harrison (entonces llamado Harry) para salir limpio ante los oficiales y

---

96 Comprende del P20 al P64 (Arreola, 1983: 88-99)

97 Joe "Tap Tap" Smith es un blanco que se hace pasar por negro usando maquillaje, a la manera de Al Jolson, un desdoblamiento implícito en el personaje.

salvar la opinión pública acusa al negro Joe de haber abusado de Alice. Incapaz de actuar en defensa propia, los vecinos de Hattysburg se despiertan con la noticia y, en un acto salvaje de racismo, deciden hacer justicia con su propia mano quemando vivo al negro inocente. Buena parte de la eficacia escénica del relato descansa en los ambientes y voces que El megáfono hace posibles, además de revelar hechos que de otra manera Harrison no se hubiera permitido confesar.

Desde luego aquí me limito a lo que el texto de Arreola hace evidente, pero en la puesta en escena encarnarán otras acciones que tienen que ver con la interpretación que cada grupo artístico haga de la obra. Más adelante tendré ocasión de referirme a las soluciones ofrecidas en al menos dos puestas en escena.<sup>98</sup>

En este episodio el teatro dentro del teatro acontece con la escenificación del relato. La palabra se convierte en acto. El magnate inicia la narración del pasaje que pronto es sustituido por la representación del mismo ante el espectador. Las escenificaciones sustituyen y alternan con el relato. Un hecho del pasado opera en el presente de Fish; la memoria viaja del olvido al acontecer. De memoria y olvido está construida la lucha que en su interior libra la conciencia de Fish.

En términos más generales cada uno de los saltos al pasado que son escenificados en tiempo presente constituye un tercer plano de ficción; el pasado relatado es traído al presente escenificado.

---

98 Cuento con la versión en DVD de la puesta en escena de Alberto Villarreal realizada en la Casa del Lago en 2002; así como la experiencia y video de la lectura dramatizada de la misma obra presentada por el Grupo CAUSA bajo mi dirección en El Centro Cultural Casa Principal de Veracruz en 2006. Ver bibliografía y anexos.

Sin embargo, la presencia física del negro Joe como personaje en escena trasciende a otra dimensión, un cuarto plano de ficción, el de los muertos que son llamados a escena.

En el tercer nivel, el salto del “pasado relatado” a la “escenificación presente” queda el Hattysburg de 1929, pero la comparecencia del difunto Joe, significa un grado más en la convención establecida con el espectador.

### 3) *El hurto de la Eva*<sup>99</sup>

Este episodio ocurre en tiempo presente. A la oficina de Harrison se presenta el conservador del Museo Metropolitano de Nueva York, acompañado por dos asistentes.<sup>100</sup> Tras presentarse anuncia “El conservador del museo” que viene a recoger el cuadro de Eva que Fish ha donado al Metropolitano. Se trata de una pieza pictórica de extraordinario valor, un original renacentista creación de Lucas Cranach, el Viejo.<sup>101</sup>

Harras insiste en que el número está fuera del programa y carece por completo de interés para el público. Lo cual es un aspecto importante pues genera un doble engaño tanto para el magnate Fish como para el espectador. Lo que aparece en un principio como un operativo de donación se descubrirá más tarde como una estafa maquiavélicamente diseñada por Harras. El hurto del cuadro ocurre dentro del segundo plano de ficción (la representación de la oficina de Fish en tiempo presente, que implica el juicio de conciencia). En el

---

99 Comprende del P 64 al P 77 (Arreola, 1983:98-100)

100 Escribo con mayúscula los nombres de los personajes como “El megáfono” o “El conservador del museo”.

101 Aunque en el texto dramático no hay una imagen visual de esta obra de arte es imprescindible tener presente la imagen para el espectador y, desde luego, también para el lector. Ver imagen en la página 126 de este capítulo.

plano visual, al llevarse el cuadro del escenario, la oficina perderá su mayor atractivo, pues la obra viste la pared principal.

La escena es breve, no es un relato sino una acción concreta. Sin embargo, se trata de una doble representación, pues más adelante tanto Harrison Fish como los espectadores se enterarán que tanto El conservador del museo como sus asistentes son unos impostores. La escena es un truco del que se vale Harras para exhibir los defectos de Fish, quien hasta ahora había querido mostrarse como un hombre generoso capaz de donar tan valiosa obra para beneficio social.

Harras engaña a Fish enviándole falsos personajes, pero al mismo tiempo engaña al público presente. La sorpresa se ratifica como una estrategia clave para lograr eficacia escénica. De nueva cuenta los personajes no son lo que aparentan ser; asistimos a una serie de desdoblamientos. La convención teatral cobra otro nivel, un quinto plano de ficción: el de la falsa representación y las falsas identidades.

#### 4) *El caso Gloria Dickinson* <sup>102</sup>

Después de reiterar que el número anterior no estaba en el programa, Harras da paso al siguiente episodio dedicado a la señorita Dickinson, quien es taquígrafa en la oficina de Harrison.

La escena acontece en tiempo presente, corresponde al plano segundo de ficción. Gloria es llamada a declarar con la supuesta intención de hablar bien de su jefe. Harras da un giro a su personaje que adopta un tono inquisidor. Se revela un hecho inesperado: Gloria acaba de recibir un generoso regalo de

---

102 Comprende del P77 al P 131 (Arreola, 1983:100-109)

parte de su jefe el Sr. Fish, nada menos que un hermoso auto deportivo. El gesto despierta en Harras toda clase de sospechas, las cuales Gloria niega sistemáticamente hasta que la voz de El megáfono la descubre: Gloria Dickinson entregó a cambio del auto algo más que un prolongado abrazo; ella se lo agradeció de cuerpo entero al Sr. Fish sin importarle estar comprometida con Ralph, su novio, quien también trabaja en la oficina. Una verdad oculta es de nueva cuenta revelada por El megáfono. El magnate queda expuesto, la testigo favorable se convierte en testigo en contra. Fish se gana otra nota negativa en el juicio de conciencia.

Una sorpresa más nos reserva el episodio: Gloria declara no ser Gloria Dickinson sino una tal Lucila González. Las identidades son aparentes. Detrás de un rostro conocido se oculta otro ser. La señorita Dickinson era la máscara tras la cual se ocultaba la señorita González -una latina en Nueva York que niega su origen-. Por tanto asistimos al plano de las falsas identidades con el nuevo desdoblamiento. No se trata de un simple cambio de nombre que supone otra identidad, sino que implica todo un complejo contexto social que lleva a una persona a negarse a sí misma, a negar su origen para adaptarse a un mundo al que no pertenece.

Para concluir el episodio Harras, en su rol de locutor animador, invita a la señorita Gloria, o Lucila, a entonar una popular canción que los empleados le compusieron a Fish. Ella acepta participar con entusiasmo en el improvisado concurso, pero su canto desafina y El megáfono le toca la campana, descalificándola.

La obra juega con distintos planos de realidad que coexisten en un mismo espacio. El momento del canto y la condición de la campana descalificadora

corresponden a un mundo de concurso en vivo tipo “reality show”, o bien a una clásica revista de variedades. Este efecto paródico contrapuntea la gravedad del juicio de conciencia.

La concursante que canta, el desenmascaramiento de Lucila González y el juego de obsequios de Gloria Dickinson son tres capas que conforman un mismo episodio de ocultamientos.

El número se desarrolla dentro del segundo plano de ficción, el que compone el programa del juicio de conciencia; pero la revelación de la verdadera identidad de Lucila González se ubica en ese un quinto nivel de ficción que agrupa las falsas representaciones y las falsas identidades, e incluso va un poco más lejos en esta línea, pues no es el espía o el estafador que cambia de nombre para engañar, sino la persona que se niega a sí misma al negar su origen.

La línea de la sorpresa se ratifica como la estrategia favorita empleada por Harras.

##### *5) El desaparecido del Hudson*<sup>103</sup>

Con riguroso orden Harras ha seleccionado los números del programa. En parte están diseñados para sacudir la conciencia de Harrison, y en parte para sorprender al espectador<sup>104</sup>.

Llama entonces a escena a un fantasma, al policía Dennis O’Hara muerto en el año de 1910, treinta y cinco años atrás, cuando Harrison tenía apenas trece años y era jefe de una banda callejera. El testimonio del policía, sacrificado por los bandoleros que jugando a la gallina ciega lo dejaron caer por una cloaca al

---

103 Es uno de los episodios más breves, corresponde del P131 al P135, (Arreola, 1983 :109-111).

104 Hablo del espectador -y no del lector- porque no olvido que es un texto escrito para ser representado.

río Hudson, en cuyo fondo quedó atrapado entre los escombros de un antiguo canal, deja al descubierto a Harrison como jefe de un grupo de adolescentes asesinos.

¿Quién es este Harras capaz de traer a declarar al presente a un ser muerto? La dimensión de lo sobrenatural está presente durante toda la obra. El episodio está aparentemente diseñado para que la madre de O'Hara aparezca en escena en su silla de ruedas y reconozca a su difunto. Pero según dice Harras, un descuido hace que la viejita escuche el relato de su hijo antes de entrar en escena, por lo que ella muere –según Harras- al escuchar la narración de los hechos.

Los seres de ultratumba traídos al tiempo presente, como el negro Joe y Dennis O'Hara, la constante presencia de la muerte que en cada episodio se va dibujando con mayor fuerza en la figura de Harras, los latidos del corazón enfermo del magnate que son audibles en la sala, todo ello constituye una tensión escénica central de la obra: la lucha de Harrison Fish contra la muerte.

Los muertos presentes en escena, como ya mencioné, corresponden al cuarto nivel de ficción.

El pasado y el presente se mezclan en el espacio escénico convenido como oficina. ¿Teatro de fantasmas o fantasía cómica cargada de humor negro? ¿Los hombres juguetes de sí mismos o juguetes del destino? Son algunas de las cuestiones que se van planteando conforme transcurren los episodios.

Desde el inicio hasta el final de la obra Harras pone especial atención al cronómetro. El acto todo se juega contra reloj. Harras vigila con celo los minutos ganados y perdidos durante la representación. Esto es así porque la hora final parece estar previamente marcada. Tal vez una de las funciones

principales de Harras es llevar a Harrison puntualmente a su cita con la muerte. Incluso se permite comentarios que van dirigidos al espectador (pero también al director y al autor) como el siguiente: “La muerte de la anciana fuera de escena ha permitido un sustancial ahorro de tiempo -nos dice-, por tanto convendrá hacerlo así en futuras representaciones”. Es un gesto cargado de humor negro.

Más teatro dentro del teatro. Las costuras del espectáculo salen a la luz pública, sin ocultar jamás un cierto margen de ambigüedad que es uno de los recursos más socorridos por este personaje. En el primer plano de la ficción, el del monólogo de Harras, el tiempo es un factor fundamental. Pero el sentido del tiempo no parece avanzar hacia adelante sino hacia atrás. Es el tiempo restante de vida, el reloj de arena. A medida que avanzan los episodios a Harrison le queda cada vez menos tiempo de vida.

#### 6) *La subasta de Eva* <sup>105</sup>

El teléfono que desde el inicio de la obra se había aclarado estaba fuera de servicio ahora suena. Debe tratarse de una llamada importante, le dice Harras a Harrison con gran cinismo. En efecto, la llamada es otro de los trucos de Harras, la gente del Museo quiere pasar a recoger el cuadro. Pronto Harrison cae en la cuenta de que la escena anterior, en la que recogieron el cuadro, fue una estafa. ¡Le han robado su Cranach! El artífice del engaño es Harras. ¿Para qué?

---

105 Este es uno de los dos episodios más largos de la obra, abarca desde el final del P 135 hasta el P 191, (Arreola, 1983:111-122).

Simplemente para exhibir la falsa generosidad del magnate al donar el cuadro, puesto que su interés se reduce a tener una “plaquita” con su nombre en el museo. Se descubre entonces que el episodio tercero fue un montaje sobre el montaje mismo de la representación.

Una vez que ha reconocido Harras estar detrás de la estafa y saber con certeza la ubicación del cuadro, con una aparente espontaneidad se le ocurre subastar el cuadro al mejor postor.

La supuesta subasta es el núcleo de este episodio, que a su vez se convierte en otra representación sobre la representación, para la cual Harras cuenta con su propio equipo de postores. La oficina de Harrison se convierte en escenario de la subasta. Harras rompe el límite de la pared invisible con el público desde donde emergen sorpresivamente los señores coleccionistas Bárbara y Emmet Simpleton.

La puja por adquirir el cuadro entablada entre ambos coleccionistas sufre un quiebre cuando ella decide seducir al enemigo. Ambos postores acuerdan primero comprar el cuadro juntos y, minutos después, anunciar su boda públicamente.

El inusitado suceso acontece en tiempo presente ante la mirada del público y de los personajes convertidos en espectadores. Se sitúa, al parecer, en el mismo segundo plano de ficción; es decir, el que ha convertido la oficina en escenario de los acontecimientos que ocurren en tiempo presente. Los ecos pirandellianos de los personajes que emergiendo de entre el público saltan al escenario son evidentes. Ese momento en especial genera un desdoblamiento adicional en los planos de ficción, pues hace más abrupta la ruptura de la

convención que separa el espacio físico del escenario del espacio físico en que se ubican los espectadores.

Ocurre entonces un fenómeno doble que cuestiona la convención previamente establecida: los personajes salen del público, primera trasgresión espacial; los personajes Harras y Harrison se convierten en espectadores de la subasta, segunda trasgresión espacial, pues entonces la sala del público que asiste a la función se convierte en parte de la sala de subastas, compartiendo personajes y espectadores un mismo espacio.

### 7) *El episodio de Mae*<sup>106</sup>

Sigue entonces el episodio al que Harras llama el plato fuerte. Mae es quizás la única persona por quien Harrison ha sentido alguna vez un sentimiento amoroso profundo. Este caso será la piedra de toque que saque de quicio al poderoso magnate, cada vez más disminuido.

Desde el inicio de la obra Harrison había demostrado cierta inquietud al ver incluido en el programa el nombre de Mae, incluso había protestado ante la posibilidad de que en el escenario se escucharan esas cursis canciones que compuso en su juventud, acompañadas por un banjo.

Sin embargo, Mae no será llamada a escena, sino su actual marido: Roscoe Hamilton. Durante esta acción en tiempo presente, el marido de la antigua novia viene a saldar las cuentas con el magnate seductor.

Este episodio, el más largo de todos, acusa un excesivo verbalismo por parte de Hamilton, quien es un alcohólico habitual. La escena parece diseñada para enfrentar al mayor gusano contra el mayor magnate y sugerir que, de persona

---

106 Comprende del P141 al P292 (Arreola, 1983: 122-138)

a persona, Harrison Fish vale menos que el peor de los gusanos, pues el magnate tras seducir a Mae en su juventud, patrocinó el aborto del que sería su hijo y de paso dañó para siempre la fertilidad la chica. A decir de HARRAS y Hamilton, Mae está recluida ahora en un sanatorio mental.

Este episodio tiene una doble dimensión, abre y cierra la escena el encuentro en tiempo presente entre Fish y el marido en la oficina, pero en el centro del episodio hay un viaje al pasado, hasta el año de 1919, en el momento mismo en que, en una barca sobre el río, Fish conquistara los favores de la joven Mae. La revelación desata la ira de Hamilton, quien sin perder su condición de ser pusilánime acaba por exhibir al magnate como una persona cuya baja condición humana provoca asco. El recurso para ese viaje al pasado lo da El megáfono, otra vez: una doble representación. La escena puede ser resuelta como una mera evocación sonora, o bien, haciendo la escenificación de aquel día de 1919 en el presente.

Cuando Hamilton abandona la oficina después de su largo diálogo con Fish, deja molesto y abatido al magnate; el escenario queda preparado para el momento final.

### 8) *La danza final*<sup>107</sup>

Tal como lo había prometido HARRAS en la introducción, aparece en escena Verónica, la amante en turno, ser híbrido de condición fantasmal. HARRAS y Verónica obligan a Harrison a iniciar un frenético baile, que termina por ocasionarle un infarto al corazón. Una nueva presencia fantasmal irrumpe en escena. Es el momento final de la obra. HARRAS provoca a Fish hasta hacerlo

---

107 Comprende del P292 al P314 (Arreola, 1983: 138-141)

gritar su verdad más profunda: ¡Asco! El magnate siente asco de sí mismo, grita asco cada vez más fuerte, y las estridencias de su malestar se mezclan con los ruidos de un avión que justo en ese preciso instante se impacta contra el edificio *Empire State* a la altura del piso setenta. Al colosal estruendo le sigue un silencio abismal. La muerte se hace efectiva. La realidad exterior de la oficina y la realidad interior de Fish convergen en el espacio y el tiempo. El segundo y cuarto planos de ficción, el del tiempo presente en la oficina convertida en escenario y el tiempo de los muertos traídos a escena, se combinan con un accidente exterior que es a la vez historia y ficción.

*Epílogo o breve despedida, a cargo de Harras*<sup>108</sup>

Aparece entonces por última vez Harras, sonriente, satisfecho de haber logrado concluir justo a tiempo su faena, informa a los espectadores como quien leyera una noticia:

La mañana del 28 de julio de 1945, un avión del ejército chocó contra el Empire State Building, a la altura del piso setenta, con saldo de trece muertos y veinte heridos. (Arreola, 1983: 141)

Pregunta a los espectadores si alguna vez han sentido “asco” y se despide advirtiendo al público que él, Harras, está listo para servir a todos, para sorprenderlos en el momento más inesperado.

Esta aparición última rompe la convención de la doble representación escénica que puso en tela de juicio los actos de Harrison Fish a través de los ocho episodios y recupera, de nueva cuenta, la convención del monólogo inicial en el que un personaje se enfrenta solo ante un público, al que he llamado primer

---

108 Comprende el P314 (Arreola, 1983: 141-142)

plano de ficción. Sin embargo, para estas alturas, la relación entre Harras y los espectadores ha sido intensa y múltiple. Hace una reverencia y desaparece antes que caiga el telón -acota el autor- mientras se oye una fanfarria jocosa de jazz.

He intentado distinguir cinco planos de ficción con base en los cambiantes convenios que se establecen entre los personajes y el público. La línea de análisis se ha basado en el teatro como representación múltiple. Se fija una convención y luego se rompe para crear otra. Harras dice al público en un primer momento esto es teatro. Valida el espacio escénico como oficina en el piso setenta del emblemático edificio, para después romper la convención y convertirla en sucesivos espacios del pasado y del presente con los que está relacionado el magnate. El juicio de conciencia de Harrison Fish es una segunda convención. El pasado relatado que se convierte en escenificación presente constituye el tercer nivel de ficción. Los muertos que son llamados a comparecer en escena establecen un cuarto nivel de convención. Las falsas representaciones, quinto nivel de ficción, nos hacen pensar como espectadores en un espacio en el que casi nada es lo que parece, ni siquiera las personas, pues éstas engañan y suelen tener identidades ocultas.

Dentro de la representación ocurren otras representaciones. El principio es claramente un juego de espejos, ocultamientos y revelaciones a la manera de Pirandello: teatro dentro del teatro.

### **Teatralidad, espacio y tiempo**

A los planos de ficción y niveles de convención le corresponden una serie de dimensiones. Múltiples dimensiones se dan cita en la obra: la dimensión interior del magnate Fish simbolizada por los sonoros latidos de su

corazón y la dimensión del presente cotidiano en la oficina del *Empire*; (el imperio personal de Fish y el edificio imperial del capitalismo coexisten y contrastan con la pobreza de valores de un encumbrado hombre de negocios); la dimensión del pasado que es traído al presente y la dimensión del afuera que culmina con el contundente impacto del avión sobre el edificio, además de la dimensión trascendente del indiscreto megáfono, un instrumento al servicio del espectáculo y, desde luego, la dimensión sobrenatural del personaje Harras, especialista en sorpresas: son algunas de las dimensiones manifiestas en los diversos planos de la representación que acontecen en tiempos y espacios cambiantes.

El juego escénico de la representación dentro de la representación es un ejercicio de teatralidad. El escenario, espejo interpretado del mundo es, a su vez, espejo intérprete de sí mismo.

El juego como principio teatral da cabida a la comedia humana de las falsas representaciones, y pone al descubierto la conciencia del magnate ante la eminente fatalidad. El juicio de conciencia reverbera hacia los espectadores. La única certeza humana con la que contamos desde que nacemos es la insalvable llegada del final, sólo es cuestión de tiempo y circunstancias. Mientras tanto, durante esta efímera estancia transcurre la vida.

La dimensión humana convive con otras dimensiones que por su trascendencia podemos llamar sobrehumanas, de las cuales en la obra la figura principal es la encarnación de la muerte en el personaje de Harras. Su presencia física en el escenario hace posible la coexistencia de dos magnitudes temporales. La lucha entre Harras y Fish enfrenta lo eterno con lo finito.

Es el inexorable juego de la vida medida en el reloj de arena. El tiempo de Harrison Fish es un conteo inverso, no se trata del tiempo progresivo que tiene por vivir, sino del escaso tiempo que le queda al magnate. Para él ha llegado la última hora de su vida, su tiempo está marcado desde el más allá, desde la muerte cada vez más próxima; tiempo en regresión.

Seres de ultratumba son llamados a declarar. Víctimas inocentes recrean sus muertes. El pasado viene al presente. En un mismo espacio coexisten dos o más tiempos, por ejemplo, el tiempo presente de la representación en el que Harras y Harrison coinciden es Nueva York del año de 1945, mientras que el policía muerto, O'Hara, declara lo sucedido 35 años atrás, en 1910. Otro ejemplo acontece con la presencia del negro Joe, quien recrea el episodio de su ejecución a manos de los vecinos ocurrido en 1929. Los diversos tiempos de los personajes se combinan con los variados tiempos de los espectadores que actualizan la obra desde sus presentes y completan el circuito de la convención escénica propuesta por Harras, el juicio.

La narración escenificada y la recreación escénica son tal vez los dos recursos teatrales más recurrentes en los episodios de esta obra. Un ejercicio donde en la última hora la memoria vence al olvido. Cada nuevo episodio aporta evidencias que dejan al desnudo la vulnerabilidad de Fish como persona, crece la conciencia y se hace más frágil el corazón del magnate.

Al interior de la obra, Harras tiene cuidado en hablar de episodios, no dice escenas, el juguete cómico acontece en un acto único que consta de un largo prólogo, ocho episodios y un breve epílogo. La estructura no responde a un canon aristotélico. No es lineal, sino que avanza por círculos. Sigue más bien el dibujo de un descenso a los inframundos de la conciencia de Harrison, quien

parece estar en lo más alto del escalafón social pero, en realidad, está en lo más bajo de su valoración ética.

Así también Verónica, la amante en turno del magnate, que aparece en la llamada “danza final”, es un ser híbrido que mezcla en un mismo rostro un perfil humano y otro del más allá. Vida y muerte coexisten en su máscara.

El personaje clave en el mecanismo que permite la superposición de las dimensiones espaciales y temporales, es la presencia audible y visible de El Megáfono: generador de atmósferas varias, conciencia interior, cómplice de la muerte, contrapunto y revelación; su voz es fundamental para contribuir a la eficacia escénica.<sup>109</sup> Nadie como El Megáfono podría hacer tan evidente la búsqueda estética de una obra sonora.

Junto con todos estos tiempos del pasado permanece fluyendo como un fino río de arena el tiempo de vida que le resta a Harrison Fish en el escenario, ese tiempo limitado corre parejo con la obra hasta el momento en que simultáneamente estallan el corazón de Fish y el avión en el *Empire*. Este doble estallido marca la llegada de la hora cero.

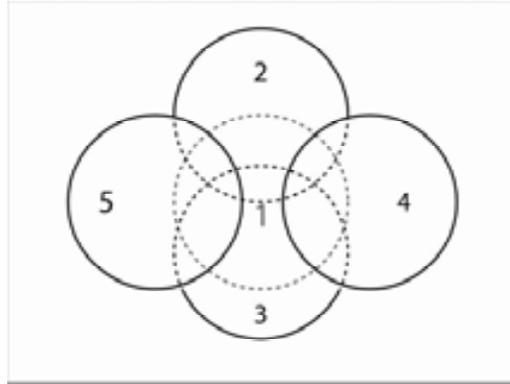
### **Una representación gráfica de la estructura**

Esta obra en un acto sigue una secuencia de núcleos o esferas que coinciden en un mismo escenario, he intentado hacer una representación gráfica de la misma, en el núcleo de núcleos se encuentra el escenario base 1, la oficina de Harrison Fish, espacio que se convierte en una suerte de set al

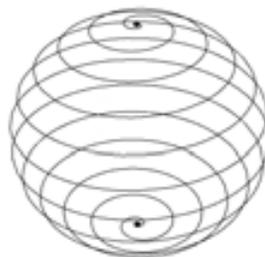
---

109 El megáfono juega también un papel de narrador en escena, un recurso que ha sido estudiado por el investigador español Ángel Abuín para el teatro contemporáneo. Ángel Abuín González: *El Narrador en el Teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Universidad de Santiago de Compostela 1997.

que son llamados diversos episodios del pasado y del presente. De acuerdo con los cinco niveles de ficción previamente enunciados, la representación es la siguiente:



Cada uno de los números representa una dimensión: 1) la oficina del magnate, 2) la representación dentro de la representación, 3) del pasado relatado a la escenificación presente, 4) la comparecencia de los muertos y 5) falsas representaciones, falsas identidades y desdoblamientos. No son círculos planos, sino núcleos o esferas. En el centro de centros se forma una espiral descendente de diez ciclos que representa cada uno de los ocho episodios, más la introducción y el epílogo, los cuales siguen un sentido regresivo del tiempo, pues se trata de los últimos sesenta minutos de vida del Sr. Fish:



Esfera de diez ciclos

En total son diez giros descendientes de la espiral, hasta llegar a la hora cero: momento en que el avión se impacta con el edificio y que coincide con el instante en que el corazón de Fish sufre un paro.<sup>110</sup>

## **Personajes y desdoblamientos**

Los diversos planos de ficción están relacionados con una característica común a varios personajes en la obra, sufren desdoblamientos en escena. Ocurre con muchos de ellos y de diversos modos.

Harras, como antes mencioné, es quizás uno de los más evidentes por su misma condición ambivalente. Sus desdoblamientos son algunos evidentes y otros simbólicos. Es el presentador del espectáculo (prólogo y epílogo) y el conductor del programa (los ocho episodios que además de conducir, anima).

Harras cubre un rol de creador en la escena, manipula, engaña, construye redes de mentiras creíbles, juega con los personajes, reta a los espectadores; en este sentido es un doble en escena del autor de la obra, su cómplice y su interlocutor. Pero Harras es también una especie de alter ego de Harrison; el juego sonoro en sus nombres sugiere esa intención; Harras es la potencia destructiva de Harrison, una potencia que habita en él. De alguna manera, la muerte habita en cada uno de nosotros. Lo que le sucede a Harrison le podría estar sucediendo a cualquiera de los espectadores. Del juicio de conciencia nadie se salva.

Harras es cómplice de todos en escena, es cómplice del público pero también es quien confronta a todos con su destino. Harras le confía información al

---

110 Me he apoyado en textos especializados en topología y geometría diferencial para encontrar las representaciones gráficas que presento.

público que Harrison ignora, lo cual crea complicidad. Pero del otro lado, Harras y Harrison comparten secretos que todos los demás ignoran. Harras y El Megáfono completan una mancuerna de complicidades claramente previstas por el primero en su efectividad escénica. Ya todo está arreglado desde el principio, sólo resta hacer una correcta ejecución para que la obra concluya a tiempo.

Por su parte, Harrison Fish se desdobra en sí mismo, se convierte en Harrison joven, en Harrison seductor, en Harry jefe de la banda, en Harrison el magnate, en Harrison el condenado a muerte. Evidencia la intención del autor sobre estos desdoblamientos el distinguir la “voz de Harrison joven” en la lista de *dramatis personae* como si fuera un personaje distinto a “Harrison Fish”, cada uno con parlamentos propios.

El megáfono es otro personaje que se desdobra en muchos. Por él fluyen las voces de otros. A veces juega el rol de conciencia universal, ser omnisapiente; otras veces es el cómplice de Harras que desenmascara a Fish; otras más es alter ego del autor. Hay mucho más que decir sobre este personaje, pero su función en escena depende en buena medida de lo efectiva que resulte la puesta, es decir, del valor y juego escénico que se le confiera en la representación.

Gloria Dickinson se desdobra en escena ante la vista de todos en Lucila González, con lo cual se continúa el juego en la línea de las sorpresas.

El Conservador del museo y sus asistentes resultan ser unos impostores convocados a escena por Harras para tender una trampa a Fish y evidenciar con sus acciones su falso altruismo.

Verónica, la del rostro ambivalente, es la amante en turno de Fish y, al mismo tiempo, la cómplice de Harras en la danza final. Mujer y muerte.

Todos estos desdoblamientos inciden en el juego escénico, al poner el énfasis en la frecuente transformación de un personaje en otro oculto, metáfora de la transformación del ser en otro - los otros que me habitan, los otros fuera de mí que me confrontan-. Se trata del complejo juego del doble en el teatro que pone en tela de juicio un concepto fundamental común a todo personaje y a toda persona: la identidad.

¿Quiénes somos? ¿Acaso somos lo que aparentamos ser? ¿Acaso no luchamos toda la vida por construirnos una coraza en la que podamos reconocernos y ser reconocidos?

*La hora de todos* ofrece algunas respuestas a estas cuestiones. Harrison Fish se ha esforzado por construirse una imagen de sí mismo que busca vender a la sociedad como exitoso hombre de negocios. Harras descubre al vándalo, al homicida, al irresponsable, al deshonesto, que anida dentro del magnate. Lo hace hasta el punto de llevarlo a gritar de manera tan desesperada como reveladora la palabra clave de su verdadero ser: "asco". En la hora de la verdad, Fish se reconoce a sí mismo como un ser nauseabundo. El acto de conciencia lo lleva a reconocerse como alguien que siente asco a sí mismo.

¿Qué respuestas nos ofrece cada uno de los personajes? ¿Qué tanto de la podredumbre del magnate Fish habita en cada uno de nosotros?

Gloria Dickinson o Lucila González entregó su cuerpo al magnate Fish a cambio de un automóvil deportivo, sin importarle el perjuicio que ello pudiera causar en la relación con su prometido. Es una cuestión de valores y principios,

como lo es también el aborto inducido a la novia ingenua. En cada uno de esos actos, se construye identidad. Somos lo que hacemos.

La filosofía de vida del Sr. Fish podría firmar estas frases como suyas: El pez grande se come al pez chico. El tiempo es dinero. El billete verde todo lo compra. Tener éxito es estar más alto en el escalafón social, si se puede hasta el piso setenta de la torre más alta del país más poderoso del mundo. Lo que Fish parece olvidar es que cuanto más alto se está mayor es la caída.

La obra encierra una crítica al señor Fish que se traduce como una crítica al hombre capitalista de occidente obsesionado en acumular riqueza individual sin importar los medios para lograrlo. En este sentido la obra de todos presenta algunos cuestionamientos de orden social.

Hay otras búsquedas de identidad que nos llevan a nuevas revelaciones. Sabemos que en el teatro el dramaturgo cede su voz a los personajes. El autor puede cambiar de perspectiva cada vez que otorga su voz a otro, cada vez que renuncia a sí mismo para crear al personaje que es quien existe en escena. Porque incluso el autor que se otorga la voz en escena como autor, deja de serlo para convertirse en personaje de sí mismo.

Dicho lo cual, en términos generales la pretensión de explicar la obra del autor por su biografía, suele ser reduccionista. Sin embargo, en el caso de Arreola, conviene destacar un rasgo de su narrativa que comparte con su teatro: es un autor confesional. Al cabo de leer sus entrevistas reconozco rasgos biográficos confesos de Arreola en al menos tres de sus personajes: El Megáfono, Harras y Harrison Fish al mismo tiempo. En ellos tres, en el uso del lenguaje, parece haber un torrente sonoro que emana de una misma exhalación.

Cuán inmensa fue mi sorpresa cuando al leer la entrevista que le hiciera Federico Campbell en 1971, Juan José Arreola se declarara a sí mismo como un altavoz. Claro, lo suyo ha sido siempre el gusto por el torrente verbal, la vida en voz alta:

... mi adopción del lenguaje, o la manifestación de mi ser en el lenguaje, ha sido para mí, la única hazaña de mi vida. Usted que me conoce, lo sabe: no soy más que un medio de comunicación; me catalogo a mí mismo como un megáfono, un transmisor, un magnavoz, aunque no sea de muchos watts. (Rodríguez, 2002:119-120)

Cuando llegué al encuentro con *La hora de todos*, la primera sensación que tuve fue la de hallarme ante una obra no del todo lograda, quizás una obra en la que los personajes hablan demasiado; es decir, una obra “demasiado verbal”, pero las sucesivas relecturas y el montaje de la misma me han llevado a revalorar la pieza.

Me sorprende incluso el hecho de que el mismo Arreola considere a esta obra como fallida, tal y como afirmara ante la pregunta de Ignacio Trejo Fuentes:

I.T.F: La hora de todos es tardía, ¿no?

J.J.A: Es tardía y fracasada...

(Rodríguez, 2002:346)

Esta declaración me inquieta porque he encontrado en esta obra una especie de adivinación en torno a la propia vida de Juan José Arreola, como si al escribir sobre Harrison Fish el autor se adelantara cuarenta años a las reflexiones y cuestionamientos que en sus días finales seguiría haciéndose.

La pieza es un recuento final, Fish es obligado por Harras a realizar un profundo examen de conciencia de sus actos antes del momento de la partida.

La reflexión hace cómplices a los espectadores como testigos del juicio, pero

también, cada espectador se sabrá comprometido o no desde su sitio con sus propios actos, porque esa hora nos toca a todos.

La clave está en la “digestión” de nuestros actos, hay cosas que el estómago tolera y otras que nos hacen sentir “asco”. En efecto, ese asco que confiesa Harrison Fish ante el interrogatorio de Harras es el mismo asco que confiesa Arreola:

...¿por qué no decir la palabra? Hago sentir un poco de incomodidad, un poco de asco. El mismo asco que yo siento por muchas de las cosas que he redactado. (Rodríguez, 2002:318)

Escribir es un acto. En la hora final algunos textos se salvan y otros no. Arreola, entrevistado cuarenta años después de haberla escrito, no salva esta pieza. Creo que su juicio no es mesurado.

*La hora de todos* es una obra premonitoria, un acto lúdico de lucidez escénica lograda con ingenio y palabra; porque la dramaturgia de Arreola, la dramaturgia del Megáfono, se vale en gran medida de la fuerza de las palabras, de su sonoridad y, a veces, del diluvio de palabras. Arreola como escritor siente asco por la propia palabrería. Ese es su pecado de lenguaje.

Sabemos que el teatro es presente; en el escenario todo acontece, todo está pasando porque es el reino del momento. Desde otra perspectiva, hablando de la vida misma, Arreola dice un pasaje que bien podría valer como síntesis del espíritu que mueve esta obra:

Nuestro presente vendría a ser un corte en el tiempo, que frontalmente diera la impresión del pasado. Todo desemboca en este momento. Todo lo que hemos hecho en la vida tú y yo desemboca en esta mañana, y en cierto modo en este cuarto, y en este tic tac del reloj que nos marca la hora, y en el giro de los carretes de la grabadora magnética. Todo nos ha traído a este momento, y de él partimos hacia lo que viene, que todavía no nos pertenece. (Rodríguez, 2002: 320-321)

Esta reflexión de Juan José hecha en voz alta, pero podría ser una especie de consejos fundamentales para un actor en general, y los consejos más precisos para encarnar a Harrison Fish. En esta misma entrevista realizada por Fernando Díez de Urduvía (en 1996), apenas un párrafo más tarde continúa Arreola:

...quiero morirme un poco en paz. Ordenar todos los objetos de mi conciencia, y noirme muy malquisto del mundo, sobre todo con las personas que tanto he amado. (Rodríguez, 2002: 321)

Concluye unas líneas más tarde con una reflexión que sin proponérselo sintetiza con sobriedad el sentido fundamental en la composición de *La hora de todos*:

Lo importante es lograr que en la hora de la muerte, todos los hechos de la vida armonicen y se subordinen al acto final de conciencia. (Rodríguez, 2002: 321)

*La hora de todos* es, en efecto, una obra que se ocupa de confrontar la conciencia del espectador en el recuento crítico que acontece durante los minutos finales existencia. Arreola es el magnate de las palabras y es también su principal crítico, la sentencia del silencio, el implacable exterminador del chorro de tinta; la muerte, se sirve de otro chorro de tinta. Harrison Fish y Harras son como dos caras de un mismo ser.

Arreola dramaturgo recoge y entrega un caudal de palabras. El ritmo sonoro tan presente en estos personajes cristaliza rotundo en los parlamentos tanto como en las didascalias. La voz del Megáfono y la voz del autor comparten un mismo aliento barroco, una exuberancia verbal, un placer por el juego y la ironía.

En *La hora de todos*, la “muralla de palabras” es una constante en casi todos los personajes –con excepción del negro Joe y de Alice, que carecen de

parlamentos-. Es una impronta del autor que contamina las voces de los personajes. El escritor ya era calamar desde entonces (1954) y baña su obra con chorros de tinta, pero en su descargo ofrece una situación a la vez dramática y funcional; expone al calamar mismo en su juego, lo expone ante otros calamares y ante la mirada del espectador, exhibe sus defectos, los hace públicos, los somete al tribunal de la conciencia, vuelve dramático su caso. De ahí que en esta obra la palabra del “hablista” cobre valor como un acto valiente y, finalmente, el cuestionamiento oral que en voz propia lo lleva a reconocer el “asco”, ese insoportable asco que en el fondo siente por muchos de los actos de su vida. Al grito confesional sigue el silencio; a pesar de su tinta, el calamar quiere morir con la conciencia tranquila.

### **Diálogos y didascalias**

(Algunas acotaciones y parlamentos clave)

Anne Ubersfeld ha señalado la peculiar paradoja que caracteriza al texto teatral en tanto que no es un texto escrito para ser leído sino para ser representado. La clave de esta escritura está en función de sus intenciones y posibilidades de realizarse en la puesta en escena. De aquí que en el interior del texto teatral aniden lo que Ubersfeld llama “matrices de representación”.<sup>111</sup> Encuentra en el uso de los diálogos y didascalias dos factores comunes a la mayoría de las obras teatrales, en los que necesariamente se concentra esta intencionalidad escénica.<sup>112</sup>

---

111 Estos conceptos teóricos de Anne Ubersfeld han sido expuestos en el capítulo 1 de la presente investigación.

112 Es un hecho que puede existir una obra teatral sin acotaciones, pero no es ésta la tendencia más acusada. Así mismo puede existir un texto teatral sin diálogos, no me refiero al monólogo sino al teatro sin texto o teatro escrito a base de acotaciones; aunque por lo general, lo común es encontrar alternancia de parlamentos que hacen diálogo. La

En términos generales, las acotaciones son un signo propio y característico del texto teatral que se distinguen de los parlamentos en tanto que expresan la voz del autor, mientras que los parlamentos expresan la voz de los personajes. Un análisis exhaustivo de las acotaciones es de suma utilidad para el trabajo escénico y cobra una dinámica viva en el trabajo actoral; no obstante, para efectos de esta tesis no sería prudente abrumar al lector con el seguimiento de cada una de las acotaciones. Tal vez más interesante resulte rastrear algunas de ellas, aquellas con las que abre y cierra el texto, además de destacar otras más que resultan especialmente significativas durante el desarrollo del texto, pues en ellas se concentran muchas de las claves orientadoras de la puesta en escena.

Este análisis se sustenta teóricamente a partir de la noción de “paratextos”, según la definición de Gérard Genette,<sup>113</sup> en el entendido que, cuando se trata de un texto teatral, esta clase de escritura al margen de los parlamentos resulta fundamental pues, suele ser altamente portadora de elementos que confieren teatralidad.

---

hora de todos contiene ambos: parlamentos y acotaciones. Al analizar los textos en función de la representación la existencia de acotaciones suele aportar pistas muy valiosas para orientar la interpretación escénica.

113 En su obra *Palimpsestos* Genette hace la siguiente afirmación: “Hoy (13 de octubre de 1981) me parece percibir cinco tipos de relaciones transtextuales que voy a enumerar en orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicación y de globalidad.” (Genette, 1989:10) Procede a definir cada uno de estos tipos de trascendencia textual o transtextualidad que en el orden mencionado son: 1) intertextualidad, 2) paratextualidad, 3) metatextualidad, 4) hipertextualidad y, 5) architextualidad. Aunque el texto de Genette se ocupa del cuarto tipo, ofrece al inicio una definición de paratexto que conviene tener aquí presente:

“El segundo tipo está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes, ilustraciones, fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende.” (Genette, 1989:11-12)

Dentro de las acotaciones conviene distinguir dos categorías: acotaciones de peripecia (aquellas que implican un cambio en la acción dramática); y didascalias de dirección (aquellas que aportan indicaciones expresas del autor sobre el desarrollo emocional de los personajes, gestos o actitudes que no son imprescindibles para la acción), estas últimas abundantes en el texto de Arreola.<sup>114</sup>

Si se considera que un parlamento es cada una de las participaciones de los personajes en las que su texto está destacado y precedido por el nombre del personaje, entonces, no tendremos mayor complicación en realizar la suma total de las participaciones para determinar cuántos parlamentos componen la obra. En este caso, *La hora de todos* está integrada por un total de 235 parlamentos.

Existe un nuevo parlamento siempre que el autor pone un texto en voz del personaje, sin importar si el texto inmediato anterior pertenece o no al mismo personaje, como ocurre en ciertos casos. De tal suerte que cuando se trata de cuantificar parlamentos no hay margen de discusión pues se convierte en la suma del número de veces que se destaca el personaje al inicio de su parlamento.

¿Para qué gastar energía y tiempo en establecer un gran total de parlamentos si tal cantidad *per se* no trasciende al acontecer escénico? ¿En qué afecta ese número a la puesta en escena? Para ofrecer una respuesta acudo a la metodología de Luis de Tavira, en particular a su método de *análisis tonal*.

---

114 Es diferente el valor y la utilidad que un análisis de "paratextos" tiene en la narrativa al que tiene en el texto teatral. Precisamente porque las acotaciones de peripecia tienen repercusiones en la puesta en escena, en la interpretación actoral y en el acontecer de las acciones emprendidas por los personajes.

De acuerdo con las prácticas escénicas de Luis de Tavira, la ecuación que se establece entre el número de parlamentos y el número de acotaciones de peripecia, permite establecer rangos que definen el grado de acercamiento o distanciamiento de la ficción construida en el texto teatral con la lógica ordinaria de mundo lo que define el tono como “realista” o “no realista”. Es por tanto, una parte fundamental del análisis tonal.<sup>115</sup> Pues más allá del género, es el tono lo que permite al colectivo formado por actores y director acordar la convención en la que se funda la construcción de la puesta en escena. Su fundamento radica en la *mimesis* entendida no como imitación de la realidad sino como “re-presentación”, por tanto establece una relación entre la realidad de los espectadores y el tipo de ficción que propone la obra.

El trabajo con las acotaciones en esta obra permite encontrar los puntos clave en los que se articulan los ocho episodios mencionados por el propio personaje Harras, al que habrá de agregar el Prólogo y el Epílogo, juntos conforman la estructura de la obra total en un acto.

Ahora bien, al pasar al terreno de las acotaciones el conteo se complica, pues a menudo se requiere establecer criterios válidos para el grupo teatral sobre lo que será o no considerada una acotación distinta.<sup>116</sup>

Esta clasificación hace patente la necesidad de establecer criterios y, a diferencia del lector que trabaja en solitario, alcanzar criterios en un colectivo implica una dinámica más complicada, ya que el director que trabaja con un

---

115 De acuerdo con el método pedagógico de Luis de Tavira el Análisis Tonal consta de siete pasos: 1) Código, 2) Listado exhaustivo de «tonemas», 3) Porcentaje de densidad tonal, 4) Categorización preliminar (denotante), 5) categorización intermedia (connotante), 6) Categorización definitiva (hermenéutica) y 7) Ecuación tonal. Si el porcentaje que resulta de los parlamentos sobre las acotaciones es mayor al 10% generalmente estaremos ante un texto sobreacotado.

116 Todas las acotaciones corresponden a la primera reimpresión de la cuarta edición antes citada de *Varia Invención* (Arreola, 1983: 75-142)

grupo de actores en la puesta concreta que se presentará ante el espectador, y para ello hay que lograr acuerdos.

Me parece oportuno establecer un criterio general que a nivel de lector nos permita distinguir como didascalía a toda nota textual que no es parlamento de algún personaje. Ahora bien, dentro de las didascalías habrá que distinguir entre aquellas que son pertinentes como acotaciones escénicas de aquellas que no lo son. Por ejemplo, es posible diferenciar aquellas acotaciones que se dirigen al lector de la obra teatral pero que no afectan a los personajes.

Las acotaciones válidas escénicamente son aquellas que el propio grupo define en colectivo con su director de acuerdo con una categorización, de tal suerte que el mismo proceso de establecimiento de las acotaciones pertinentes fija una convención en el grupo y permite visualizar con más claridad el sentido de la puesta en su conjunto. La acotación es en este método de análisis tonal un principio fundacional de la convención: para Luis de Tavira son acotaciones pertinentes, exclusivamente, aquellas que implican cambio o peripecia en la escena. Un cambio en la acción dramática no implica un movimiento físico, una pausa puede ser una acotación que denota cambio o peripecia.<sup>117</sup>

Veamos, por ejemplo, el inicio de la obra que nos ocupa. Para abreviar usaré la letra P mayúscula para indicar los parlamentos y la letra A mayúscula para indicar una acotación:

A1 LA HORA DE TODOS

---

117 En términos generales todas las acotaciones o didascalías están comprendidas dentro de la categoría del paratexto. Sin embargo el valor de las acotaciones o didascalías en el texto teatral es, por su sentido de representación, altamente diferenciable de su valor en otros textos no teatrales. En el presente análisis utilicé el término acotación como sinónimo de didascalía, la diferencia reside en el tipo de acotación que distingue entre la "peripecia o cambio de acción dramática" y las indicaciones o sugerencias a director y actores.

El título de la obra, tiene un antecedente en el título de un texto de Quevedo: “La hora de todos y la fortuna con seso”, que es una fantasía moral.

A2 *(Juguete cómico en un acto)*

Es el subtítulo de la obra, hace una referencia directa al género dramático y a la estructura de la obra que carece de divisiones.

A3 *A Pablo y Enrique González Casanova*

Es una dedicatoria que, a primera vista no tiene que ver con la estructura misma de la obra, ni con sus contenidos. Su valor parece ser personal. Podemos presumir que el dato tendrá muy probablemente una correlación en el plano de la biografía del autor.

A4 *El joven ese ya se ha instalado allí, su nombre es Harras.*

*FRANZ KAFKA*

Este epígrafe sirve como pista para situar el origen del nombre de uno de los dos personajes centrales de la obra. La intertextualidad apunta hacia uno de los autores de mayor influencia en la obra de Arreola.

A5 *DRAMATIS PERSONAE*

HARRAS, director del programa (A5.1)

HARRISON FISH (A5.2)

JOE “TAP TAP” SMITH (A5.3)

GLORIA DICKINSON (A5.4)

DENNIS O’HARA (A5.5)

ROSCOE HAMILTON (A5.6)

VERÓNICA (A5.7)

EL MEGÁFONO (A5.8)

EL CONSERVADOR DEL MUSEO (A5.9)

DOS EMPLEADOS DEL MUSEO (A5.10)

VOZ DE MAE (joven) (A5.11)

VOZ DE HARRISON (joven) (A5.12)

BÁRBARA (A5.13)

EMMET SIMPLETON (A5.14)

Enlistados, no precisamente por orden de aparición, tenemos a todos los personajes que a criterio del autor intervienen en la obra: el teatro es vida, los personajes animados por la interpretación de los actores cobran vida en escena. El análisis de cada uno de ellos, en tanto que signos teatrales complejos, constituye uno de los elementos cruciales para el análisis del texto teatral en función de la escena.

A6 La acción se desarrolla en el piso número setenta del Empire State Building, en la ciudad de Nueva York, la mañana del 28 de julio de 1945.

Ya he comentado ampliamente con anterioridad el valor que este dato tiene para el desarrollo de la obra, al tratarse de un hecho acontecido en la vida real pone de relieve la relación entre historia y ficción.

Detengamos aquí por un momento la enumeración de las posibles acotaciones, quedémonos por ahora con estas primeras seis. Ya en este punto podríamos tener serias discusiones respecto a la categoría de acotación, como por ejemplo, incluir A1 y A2 en una sola, pues ambas refieren al título y subtítulo de la obra, sin importar su diferencia específica en cuanto al género y estructura que indican.

Podríamos no incluir la dedicatoria a los hermanos González Casanova como tercera acotación, bajo el criterio de que ella no influye en el desarrollo de la puesta en escena.

Se podría considerar cada uno de los personajes como acotaciones por separado, ya que cada uno de ellos es un signo teatral complejo que implica multiplicidad de aspectos y sentidos de análisis, o bien, darles un valor dentro de la misma acotación como se ha hecho aquí: A5.1 Harras; A5.2 Harrison Fish y así sucesivamente. Aunque habrá que cuestionar si en efecto, todos los

enlistados aquí son en escena personajes, pues por ejemplo la voz de Harrison (joven) pertenece al mismo magnate Fish.

Si establecemos, como mera hipótesis, que las seis acotaciones anteriores son pertinentes para el desarrollo escénico del texto, estaríamos en condición de hacer el siguiente comentario preliminar, que se desprende del análisis de las acotaciones tanto como de la comprensión de la obra como un todo, ya que este tipo de análisis supone reiteradas lecturas previas de la obra:

El título de la obra *La hora de todos* alude en un sentido fundamental a nuestra humana condición de ser finitos, “la hora de todos” es la hora de la muerte.<sup>118</sup>

La obra abre y cierra con Harras, personaje complejo y múltiple: ángel caído, demonio, muerte. En un primer plano de ficción Harras introduce y despide la obra, establece el convenio de credibilidad con los espectadores. En otro nivel de ficción Harras se encarga de animar y conducir cada uno de los ocho episodios.

Harras representa como personaje alegórico la encarnación moderna (1945) de la siempre muerte. El espectáculo de la hora final, la hora en que dejamos este mundo ocurre a manera de programa en vivo. Si la obra hubiera sido escrita unos años después, si ocurriera en el presente, seguramente acontecería no con los recursos de un programa de radio en vivo, sino con los recursos de los que la televisión actual saca tantos y tontos dividendos, podemos imaginar que la versión actual del programa parodiaría el juego de un “reality show”.<sup>119</sup>

El nombre que adquiere esta moderna muerte, Harras, obedece a un sugerido homenaje intertextual, la clave está dada por propio Arreola en A4, proviene de

---

118 Existen otros posibles sentidos: la hora en que todos son llamados a escena, la hora de la rendición de cuentas, la hora de la verdad, los cuales considero asociados a esta condición de finitud, de momento límite.

119 Este sentido televisivo fue privilegiado por Alberto Villarreal para la puesta realizada en Casa del Lago, 2002.

un cuento kafkiano que lleva por título *El vecino*. Es un relato breve e inquietante, con ese extraño grado de incertidumbre tan efectivo que transita por los textos del autor checo. Al respecto viene al caso recordar el comentario que Carmen Mora hace en el *Confabulario definitivo*:

Estas dos coordenadas, humanismo e irracionalismo, sitúan a Arreola en la línea del antropocentrismo fantástico inaugurada por Kafka (Arreola, 2003:18)

En el Breviario alfabético de Arreola reunido por Javier García-Galiano casi toda la letra K está reservada para el autor de *La metamorfosis*:

La grandeza de Kafka radica en que su obra es la única que contiene, en profundidad, la imagen del hombre de nuestro tiempo: la imagen del hombre como ser arrojado, como ser abyecto: el ser que está arrojado allí en el mundo. El hombre fue echado de pronto a un espacio tan indescifrable como el mundo caótico que se ofreció a los primeros habitantes humanos, a un mundo controlado por fuerzas superiores e indiscernibles. (García-Galiano, 2002:135)

Adán y Eva, los padres fundadores de la humanidad en la cosmovisión bíblica fueron expulsados del paraíso terrenal y lanzados a la aventura mundanal. Arreola retoma de Kafka para su obra tanto narrativa como dramática esta noción de ser abyecto.

Humorismo podría ser la otra dimensión del juego, pero en el caso de Harrison Fish el humor con que juega su alter-ego Harras-muerte es un humor muy negro.

El gran Kafka es también el humorista, el que termina diciéndonos que la razón es un instrumento demasiado precario para explicar el mundo. (García-Galiano, 2002:136)

Elige Arreola la comedia, porque prefiere el humor:

Finalmente yo me siento feliz de haber desembocado en un humorista. Tal vez de mí, lo que más pueda salvarse o ser perdonado es el soplo de humor con que agito los problemas más profundos,... (Rodríguez, 2002:317)

Arreola anuncia un “juguete cómico en un acto”. Su dramaturgia está cargada del lado de la comedia. De las dos obras teatrales publicadas por Arreola una

la presenta como *farsa de circo*, la otra, nos dice, es un *juguete cómico*. ¿Qué quiere decir esto?

El juguete sirve para jugar. Play en inglés indica tanto el juego como la obra dramática. Divertimento, obra lúdica es decir, juguete: pieza teatral breve y ligera. Juan José Arreola nos ofrece testimonio de la importancia que para él tenía el juego:

Jocoso viene de *jocus*: broma, chanza, diversión... y de ahí el origen vivo entre todos nosotros que tiene la palabra jugar. Desde un centavo hasta la vida... Todos desde niños nos la pasamos jugando, a las escondidas, a la gallina ciega, a la ruleta y al ajedrez y a todos los deportes del mundo... Y en la libre lucha de las pasiones hemos hecho del amor casi un juego. (García-Galiano, 2002:132)

Obra escrita en un acto, un solo suspiro, una sola respiración lleva al magnate Fish desde lo más alto de su imperio hasta su estruendosa caída. Un solo acto final, el acto de la muerte; pero su despedida, pese a ocurrir en condiciones violentas; no pretende ser trágica, lírica o dramática, sino cómica.

Al respecto Pavis nos entrega una definición, satisfactoria para el caso de esta obra:

El acto se define como una unidad temporal y narrativa, en función de sus límites, más que por sus contenidos: acaba cuando han salido todos los personajes o cuando hay un cambio notable en la continuidad espacio-temporal. (Pavis, 1998:32)

Esta selección estructural de Arreola refuerza la idea de la vida como un continuo, cuando la vida se acaba, se rompe, implica un cambio espacio-temporal mayor. La muerte es otra dimensión. En la obra, cabe recordar, la muerte de Fish ocurre por un infarto al corazón que coincide con el momento en que el avión de pasajeros se estrella contra el edificio.<sup>120</sup> Existen múltiples

---

120 Ver en el anexo de imágenes la ilustración de la portada de la edición original realizada por Poniatowska, F1..

saltos al pasado, pero éstos no implican ruptura alguna en la temporalidad que marca los últimos sesenta minutos en la vida de Fish.

En efecto, Kafka y el mundo kafkiano representan desde el inicio una pista intertextual sólida para aproximarse al universo de esta obra teatral:

El hombre que se sintió subordinado y sometido a las leyes y fuerzas superiores aparece de pronto en el oficinista, en el burócrata, en el jerarca. En Kafka que fue empleado de una compañía de seguros, que tuvo que trabajar en oficinas, se abre paso de pronto, por ciertas anomalías de su formación y el influjo de la herencia, la pesadilla cómica del desorden que sigue un orden indiscifrable.(García-Galiano, 2002:135-136)

En A6 Arreola advierte haber elegido una ciudad tan cosmopolita como lo es buena parte de su literatura. Existen otros textos de Arreola tan mexicanos como Zapotlán el Grande, baste mencionar *La feria* o *El cuervero*; de ahí el vaivén de su literatura que lo coloca entre lo universal y lo mexicano. En lo que respecta al teatro, Arreola opta por el horizonte universal en sus únicas dos obras publicadas.

Sitúa su obra fuera de México, en una realidad distinta a la de nuestras ciudades, la ubica en el corazón mundial de las finanzas, la ciudad en donde ocurren los negocios de más alto nivel, la gran manzana, la ciudad de los grandes rascacielos: Nueva York, todavía más, se instala en el edificio público que la representa. En este espacio, la coordenada tiempo cae en un año crítico de la historia del siglo XX: 1945, el año en que concluye la Segunda guerra mundial.

Hasta aquí, la mayoría de acotaciones enumeradas han probado su pertinencia ya sea porque afectan la acción dramática (de los personajes, espacio y tiempo), o bien como pistas que definen la estructura y ofrecen claves sobre la atmósfera que recrea el mundo de Arreola; con excepción de A3, ya que la

referencia a los hermanos González Casanova no ha mostrado su eficacia escénica. Para seguir con una disciplina metodológica hay que indagar sobre la inclusión de esta acotación. En sus memorias nos da algunas pistas:

Fue Henrique González Casanova quien me introdujo a la dirección de Difusión Cultural y, por consecuencia, a la Universidad, y tuvo tan buena mano que lo que soy se lo debo a Henrique y a la Universidad. Henrique se mostró empeñado en que yo rindiera tributo y fruto a la Universidad, cosa que hice a través de los años, hasta 1968. (Arreola, Orso, 1998: 315)

Señala Arreola otros momentos importantes de su vida en los que contó con el apoyo de Henrique González Casanova, uno de ellos relacionado con el movimiento conocido como *Poesía en Voz Alta* (1956) Henrique sugirió entonces a Rubén Vasconcelos que Arreola era la persona ideal para llevar adelante el programa artístico (Arreola: 1998, 315); años más tarde Henrique junto con Rubén Vasconcelos lo propusieron ante el rector de la UNAM, Nabor Carrillo, para dirigir la Casa del Lago, cosa que hizo de 1958 a 1961. (Arreola, 1998: 336) En cuanto a Pablo González Casanova, aunque lo menciona mucho menos que a Henrique, queda claro que ambos fueron amigos suyos de tantos años y con quienes contó como verdaderos apoyos. No olvidemos que *La hora de todos* fue publicada en 1954 dentro de la colección “Los Presentes”, por ello es lógico pensar que para su publicación y difusión haya tenido el respaldo de estos dos hermanos a quienes les dedica la obra.

Se confirma entonces que esta acotación se refiere a un plano personal del autor, a su biografía, sin que tenga incidencia alguna en el acontecer escénico de la obra, no es una acotación útil para la puesta escénica.

Conviene ahora regresar al orden de las acotaciones. Las siguientes dos a las que corresponden A7 y A8 son extensas, en conjunto preparan la escena para

la irrupción del primer parlamento que será de Harras. Durante A8 comienza la representación para el espectador. Es preferible revisarlas por separado y no como una sola gran acotación, así lo sugiere la amplia separación en blanco y el uso de letras cursivas para diferenciarlas. La primera de ellas refiere al espacio físico en el que ocurre la escena, la oficina de Harrison Fish, descrita con minucioso detalle:

A7 Una oficina severa y suntuosa. Gran escritorio de nogal. Dos amplios sillones y un sofá de cuero. Gruesa alfombra de lana de color oscuro. Los muros armoniosamente pintados, hacen resaltar el desnudo amarillo de una Eva de Lucas Cranach el Viejo. Puertas a la izquierda y al fondo. La pared de la derecha, abierta casi íntegramente por un gran ventanal, con persianas de aluminio. Sobre el escritorio aparecen los útiles indispensables, elegantes y sobrios. Frente al sillón giratorio, hay una cartera de piel. En el ángulo superior derecho, al fondo de la escena, una gran trompeta del Juicio Final señala, como un dedo de bronce, el escritorio de Harrison Fish. Por ella se escucharán todos los efectos sonoros, y la voz del Megáfono. (Arreola, 1983:79)

La descripción del espacio corresponde a la oficina de un magnate: lujo y sobriedad. La atmósfera general podría compararse con la moda que durante muchos años ha imperado en los amplios despachos de los notarios y banqueros más acaudalados: el sofá de piel, el color nogal en la madera, los sillones espaciosos, el gusto refinado del buen burgués, el sillón giratorio del escritorio, la cartera de piel, el mejor licor y un buen habano acompañarán al personaje. Todos éstos son signos que denotan al hombre de éxito económico, tal y como cabe esperar de quien tiene su oficina en los pisos altos del edificio más connotado de la ciudad de Nueva York.

Destaca en los muros “armoniosamente pintados” una valiosa obra de arte. Se trata de una obra original con cerca de 500 años de antigüedad de Lucas Cranach, el Viejo. Esta obra pictórica referida en la acotación, pasará a ser

importante en función de la escena, no sólo por la jerarquía del pintor alemán,<sup>121</sup> sino por tratarse de un desnudo femenino que representa a “Eva”.

Eva es un motivo recurrente en la obra literaria y dramática de J.J. Arreola. En *Confabulario* uno de sus cuentos lleva ese título. Su obra teatral, *Tercera llamada...* representa entre otras cosas la historia de Adán y Eva, ambos personajes aparecen en escena. Adán y Eva, mito fundador de la humanidad en el paradigma cristiano occidental, es una de las más claras obsesiones arreolescas: la pareja arrojada del edén.

Sabemos que en el teatro no hay elemento escenográfico accidental, la elección de este cuadro y de este autor tampoco lo son. Eva, la madre de todos los hombres está en manos de un magnate que ha logrado su fortuna quebrantando principios éticos fundamentales. Lo que Harrison ignora es que Harras ha preparado para él otros planes.

Parlamento 68

HARRAS: Permítame usted aclarar al público de qué se trata. Volviéndose a la sala: Señores y señoras: con perdón de ustedes vamos a quitar de escena nuestro mejor adorno. El señor Harrison Fish, que ha hecho ya más de un regalo al pueblo de Nueva York, acaba de ceder esta obra maestra de Lucas Cranach el Viejo al museo Metropolitano, donde ustedes podrán admirarla, a su gusto, a partir de mañana. La entrega del cuadro es un número totalmente imprevisto en el programa, y carece por completo de interés. Con permiso de ustedes. (Arreola, 1983:99)

---

121 Lucas Cranach el Viejo, para diferenciarlo de su hijo Lucas, el joven, también pintor. Nació en Kranach, Alemania, en 1472, ciudad de la que tomó su apellido. Para sus mecenas pintó escenas bíblicas y mitológicas con sensuales desnudos decorativos, que eran algo nuevo en la pintura alemana. Estos trabajos incluyen muchas versiones de Adán y Eva, El juicio de Paris (1529, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York) y Venus y Amor (1531, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas). Fue amigo personal de Martin Lutero y simpatizante de la Reforma Alemana. Diplomático y humanista, murió en Weimer en 1553. (Encarta © 2005)



Autor: Lucas Cranach, el viejo  
Título: Eva<sup>122</sup>  
Año: 1528  
Dimensión: 167 x 61 cms.  
Museo en que se encuentra: Galleria degli Uffizi  
Florencia, Italia

---

122 The work of art depicted in this image and the reproduction thereof are in the public domain worldwide. The reproduction is part of a collection of reproductions compiled by The Yorck Project.  
La obra de arte mostrada en esta imagen y su reproducción son del dominio público mundial. Su reproducción forma parte de una colección reunidas por El proyecto Yorck.

Son varias las consecuencias que se desprenden de este parlamento. A la postre sabremos que Harras miente; la acción de la donación del cuadro es un engaño doble pues tima tanto a Harrison Fish como al público.

La obra pictórica adquiere al interior de la escenificación el valor de una auténtica obra maestra, pero la donación que se muestra en escena no es lo que el señor Fish supone que está haciendo. Harras ha preparado una treta para simular su donación y, en vez de ello, robar con lujo de amabilidad la obra, con lo cual, además de engañar al público, pone a prueba qué tan auténtica es la generosidad de Harrison Fish. Harras el embustero asegura que la entrega del cuadro es un número imprevisto en el programa, cuando en la realidad escénica él mismo ha fraguado el hurto y no sólo eso, tiene previsto, más tarde, dedicar todo un número del programa a la subasta de dicho cuadro. Para la muerte que todo lo sabe no existe margen de improvisación. Su programa es infalible.

Los padres fundadores, Adán y Eva, cayeron en la tentación del pecado y por su falta fueron expulsados del edén en el que vivían; fueron dejados fuera del mundo de la armonía y arrojados a este otro mundo que es el del caos imperante.

El cuadro de Eva desnuda de Lucas Cranach el Viejo, que en un principio nos podía parecer un elemento hasta cierto punto decorativo en la oficina del magnate Fish, se convierte en un elemento escénico protagónico; su lugar es tan especial que a él se dedican dos de los episodios que componen el “programa” elaborado por el propio Harras: 3) El hurto de Eva; 6) La subasta de Eva.

Existe en A7 otro elemento escénico que resulta de gran significado “una gran trompeta de juicio final” que señala como si fuera un dedo de bronce el escritorio del señor Fish. “Por ella se escucharán todos los efectos sonoros”, nos indica Arreola, y la voz de un personaje clave: El megáfono.

### **Una obra sonora**

Los efectos sonoros son, en terminología de Erika Fisher, signos acústicos verbales y no verbales, a veces textos, pero otras veces, sólo ruidos, efectos, ambientes, claves sonoras.

La gran trompeta del Juicio Final es un recurso y un símbolo. La obra de Juan José Arreola hunde sus raíces en el paradigma bíblico. El teatro de Arreola parodia diversos pasajes cristianos. Las trompetas que anuncian el último día de la humanidad están representadas en esta trompeta única que aparece mencionada en un pasaje del Apocalipsis. Harrison Fish, encumbrado en el *Empire*, es un representante del hombre que se rige por la búsqueda individual del capital, con este hombre egoísta y en apariencia exitoso jugará escarnios la muerte.

El juguete cómico es una farsa, pero si vamos más lejos en la valoración, la obra teatral *La hora de todos* podría ser considerada también como un moderno auto que constituye el juicio final en la vida de un hombre. Harrison Fish, alto representante del individuo materialista, sufre la embestida de un animal de acero allá mismo en las alturas de su suntuosa superficialidad, en el aislamiento de una oficina situada en otra isla llamada Nueva York.

La trompeta del juicio final es un recurso escénico funcional y eficaz; a través de ella fluye para el escenario un personaje: El megáfono (A5.8).

Un sonido de trompeta será el que abra y cierre la obra:

A8 *Suena un toque de atención, dado por una trompeta de jazz. Se levanta el telón. La trompeta hace algunas variaciones con acompañamiento de batería. 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. Deja el programa sobre el escritorio; abre la maleta, que es un aparato de sonido. Desenreda una madeja de cable y busca el enchufe de la lámpara de escritorio. Una vez hecha la conexión hace girar los botones de su aparato. Se oyen frases sueltas, diversos sonidos y gritos que corresponden a las distintas escenas futuras; luego un largo y tenue zumbido. Satisfecho, Harras apaga el aparato y se dirige al público, con una gran reverencia. Habla con sobriedad y mesura, pero llegado el caso, no rehuye la vulgaridad y la falsa ceremonia de un anunciador de radio. (Arreola, 1983:79-80)*

Esta acotación aporta varios elementos que describen a Harras como personaje en su aspecto físico. Es un complemento de la acotación que enlista a los *dramatis personae* (A5), en particular aporta muchos elementos para el personaje que encabeza la lista, Harras, a quien siguiendo la lógica numérica se le distingue como A5.1. Algunos otros aspectos y actitudes fundamentales se irán perfilando más tarde.

La pequeña maleta negra que porta Harras no es otra cosa que El megáfono, el cual es también un personaje (A5.8) cuyo sonido saldrá a través de la trompeta del juicio final. Los sonidos grabados que se escuchan son la prueba de lo infalible que resulta el programa. La muerte conoce perfectamente el orden en que ocurrirán las cosas en el futuro, el orden riguroso de la finitud, pues para Harrison está corriendo la cuenta regresiva.

El megáfono es un personaje múltiple, de él sólo conocemos su voz, tiene varios parlamentos en escena, a veces es meramente informativo, en otras ocasiones da el contexto, sirve también como memoria y en momentos cruciales es la voz audible de la conciencia de Harrison Fish. Además de todos

los roles antes mencionados, sirve a la vez como instrumento sonoro de ambientación y efectos. En lo visual su signo es una bocina con forma de trompeta apocalíptica. El Megáfono tiene la fuerza de un narrador omnisciente en escena con valor visual.

Existe otra forma de sonoridad que está presente en el texto pero no necesariamente en la representación, esa sonoridad está contenida en las acotaciones. Muchas de ellas, por venir de Arreola, se convierten en piezas de ingeniosa construcción. Yo considero, a manera de propuesta escénica que valiéndose del recurso del megáfono es posible incorporar a la escena una cuidadosa selección de esas acotaciones que serían dichas mediante la presencia sonora del personaje El megáfono.

Es necesario advertir que muchas de las acotaciones que describen los personajes tienen valor literario y sonoro. Si se limitan a meras referencias para el lector, se perdería algo muy valioso para la obra. El megáfono es un medio efectivo para incorporar estas acotaciones *sui generis* al fluir de la escenificación. En este “juego escénico” algunas acotaciones originales pasarían a tener valor de parlamentos propios de El Megáfono, los cuales aportan chispa y humor a la representación, sin ser reiterativos.<sup>123</sup>

### **Harrison Fish**

Si continuamos con la secuencia de anotaciones, llegados a este momento, parlamento y acotación van de la mano, ocurren simultáneamente, el movimiento escénico y el discurso confluyen en voz de Harras:

---

123 Así lo pudimos comprobar durante la lectura dramatizada de la pieza documentada en anexos.

P1 (...) Pero aquí está precisamente Harrison Fish, y vamos a comenzar. Muchas gracias por su amable atención. El primer número del programa se llama "Presentación de Harrison Fish". (Arreola, 1983:84)

Es un texto de transición, fin de la introducción e inicio del programa con la presentación del señor Fish, al tiempo que éste hace su entrada.

A13 *Vuelve a sonar la trompeta, en un rápido toque de atención, y entra Harrison Fish. (...) Entra por la puerta del fondo, y sin saludar a Harras, va al escritorio y examina atentamente el programa.* (Arreola, 1983:84-85)

La acotación marcada como A13 no es pertinente para ser dicha en voz alta, pero una vez que se anuncia la llegada del magnate el mismo Megáfono se puede encargar de decir el texto que compone la siguiente acotación al que, para diferenciarlo del anterior, he marcado como:

A13.1 *Harrison Fish es un hombre de cuarenta y ocho años. Sólido. Imponente. La vida en él ha sido, hasta ahora, auge y seguridad. Auténtico capitán, está acostumbrado a ser obedecido en todo. Pero se advierte en él derrota y cansancio. Un cansancio que va acentuándose en el curso de la pieza. Su actitud expresa el conflicto que hay entre una gran voluntad de mando y una gran sumisión final.* (Arreola, 1983:84-85)

Esta parte que completa la misma acotación 13 habla del personaje Harrison Fish, y es a su vez un complemento de A5.2, pues informa a los lectores su edad y ofrece una valoración de su aspecto. Pero también en el curso de la misma acotación y sin dejar de comprometer asuntos que afectan la apariencia general del personaje, el dramaturgo lo sitúa en el estado anímico previo a su entrada en escena.<sup>124</sup> Por esa razón Arreola no reveló este estado antes, sino

---

124 No quiero dejar de mencionar el curioso hecho de que Harrison se pase de largo sin saludar a Harras: ¿Ya sabe quién es? ¿Lo reconoce? ¿Harrison no saluda a extraños ni cuando está en su casa? ¿O quiere decir que antes ya tuvieron un primer encuentro en otro lugar, fuera de escena? ¿O es invisible para Harrison?

hasta los segundos inmediatos a la aparición de Harrison en el escenario:  
¿Quién es? ¿De dónde viene? ¿Cómo viene? ¿A dónde va?

Cierto es que algunas pistas importantes habían sido dadas con alguna anticipación, quizás una de las más significativas sea su padecimiento cardíaco.

En escena, espectador y personajes viven la simultaneidad del instante, la vida en el escenario es un presente continuo. Pero el dramaturgo está atrapado, hasta cierto punto, en la condición narrativa de la sucesión.

Aquello que se dice primero y lo que se dice después en una acotación no corresponde necesariamente a la realidad de la escena, en la que todo ocurre simultáneamente. Por ello dice Ubersfeld que en los personajes el eje del paradigma cae sobre el eje del sintagma en el cruce de sentidos que configuran al personaje.

Al mismo tiempo que se presenta Harrison Fish, en el mismo instante en que pasa el umbral de entrada a la escena, Harras sufre una transformación de gran importancia:

A14 *De ahora en adelante Harras se convierte en animador y principal espectador del programa, como si quisiera dirigir y acentuar las reacciones del público. El debe en fin de cuentas dar calor y animación a todo el espectáculo, obra suya, que parece darle, a cada momento, grandes satisfacciones. (Arreola, 1983: 84)*

Ya hemos dicho que Harras es un personaje múltiple, una presencia que se desdobra en otros: es al mismo tiempo el autor del programa; su conductor-animador y, a veces, el más activo espectador del mismo. Esta reflexión lleva directamente a la construcción de un personaje complejo; Harras (A5.1) se complementa y fundamenta en estas líneas. Cabe recordar que ya en A8 se había hecho un llamado al aspecto exterior de este personaje:

(...) 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. (Arreola, 1983:80)

Los lentes oscuros sirven como máscara: estilizan y ocultan. El personaje de *Harras* para estar bien logrado deberá cumplir con eficacia esta multiplicidad de roles y perfiles, ser inmortal como la supuesta muerte, servir de *alter-ego* al magnate *Fish*, jugar con la complicidad de los espectadores, convertirse en el principal animador de su propio programa, para lo cual su humor negro le será de utilidad.

Después de estas largas acotaciones en el texto, continúa hablando el personaje *Harras*. En términos escénicos, él no ha dejado de tener la voz, pero la entrada de *Harrison Fish* en escena es motivo suficiente para hacer notar el cambio de *Harras* –abandona su papel de presentador y se asume como animador del programa-, está próximo a iniciar el diálogo, atrás quedará el monólogo inicial. Por ello, *Arreola* se siente en la necesidad de volver a darle la palabra que nunca perdió, el parlamento 2 pertenece al mismo personaje:

P2     *HARRAS, solemne*  
          Señoras y señores, ante ustedes *Harrison Fish*.

Aquí nos topamos con una acotación de la que me parece podemos prescindir: el autor ha querido indicar al lector, al director o al actor que *Harras* presenta en un tono “solemne”; pero esa indicación pertenece más bien al terreno de la dirección de escena. No aporta nada a la acción que no se pueda inferir por el mismo texto del parlamento.

Con la finalidad de no contaminar las acotaciones de peripecia o aquellas que implican cambios en la acción escénica de esas otras acotaciones que están

orientadas a explicitar estados de ánimo, emociones e intenciones, llamaré estas últimas *didascalias de dirección* (dd), las cuales consideraré en una numeración aparte.

Por lo anterior, esa actitud *solemne* a la que refiere Arreola sería dd1, o sea, didascalia de dirección 1, las cuales únicamente contarán como registro pero, en todos los casos, pertenecen al territorio interpretativo de creación del director con sus actores.<sup>125</sup>

Gracias al recurso de El Megáfono es posible incorporar a los parlamentos ciertos textos que tienen un valor de acotaciones, pero que aportan información privilegiada sobre los personajes, por ello (aunque Arreola no lo indique) considero oportuno su incorporación a la escena como parlamentos de El Megáfono. El criterio sigue siendo el mismo que mueve el espíritu de la obra en Arreola, una obra sonora.

### **El relato escenificado**

Otro recurso del que se vale Arreola para construir la obra teatral son los saltos en el tiempo hacia episodios que son evocados mediante el relato. La narración a voces acompañada de la presencia escénica de los personajes evocados será pues una fórmula mediante la cual se traslada el relato del terreno narrativo al territorio de la escenificación.

El programa que debe seguirse está previamente estipulado en un papel que el propio Harras ha puesto a disposición de Harrison. En ocasiones, Harras hace

---

125 Sería válido considerar la acotación "solemne" como una acotación de peripecia si con ella se indica un cambio fundamental en el tono del personaje, deja de contar una historia (diégesis) para participar de ella a través del diálogo. Pero esa decisión, considerarla acotación de peripecia o didascalia de dirección, es una de las decisiones que en el colectivo formado por el director y los actores habrá que acordar en cada puesta.

menciones a pasajes negativos de la vida del magnate que supuestamente están fuera del programa; Harrison entonces se defiende, pidiéndole se ciña a lo escrito en el programa.

P20 HARRAS, *dísculpa cordial* (dd18):

Tiene usted razón; perdóneme. Hay que proceder con orden, permítame el programa. *Consulta la hoja de papel* (A23), y luego, *con alegre inocencia* (dd9): Fíjese qué curioso, viene inmediatamente el cuento del negro. *Volviéndose al público*: Van ustedes a escuchar “El episodio de Joe”, convenientemente ilustrado. Joe “Tap tap” Smith era un negro de lo más alegre, nativo de Magnolia Corners. Comience usted a contarnos, Harrison, cómo pasó lo del negro. (Arreola, 1983:88)

Como se observa, he marcado entre paréntesis el número progresivo de acotaciones y didascalias. En este parlamento es posible observar varias facetas del juego escénico. Harras interactúa con Harrison para provocar la evocación del cuento. En efecto, se trata de un cuento, un relato que se hace a tres voces, pues intervienen Harras, Harrison y El Megáfono; pero una vez desatada la acción que remite a Hattysburg en el año de 1929, el cuento se convierte en una escenificación a voces.<sup>126</sup>

Para lograr este efecto escénico es crucial la presencia del personaje evocado: el negro Joe. De nueva cuenta propongo que, en la interpretación de la puesta en escena, la descripción del personaje Joe (una acotación) se escuche simultáneamente a su aparición, mediante El megáfono. Por ello, un fragmento de la Acotación 28 pasaría a tener valor de parlamento:

A28 *En ese momento entra Joe, sonriente y bailando, (...) Es un negro joven vestido de fantasía, como un cantante o bailarín de jazz. Saco y pantalones a cuadros, hongo gris, corbata roja, zapatos de charol, polainas color mostaza. Gran flor en la solapa, boca pintada a la Al Jolson. (...)* (Arreola, 1983:90)

---

126 Con ello quiero decir que comienza como relato pero pronto se convierte en escenificación.

El personaje del negro Joe tiene otro rasgo de peculiar interés: carece de texto, su acción escénica equivale a la de un mimo; el negro ilustra su función de conductor al llevar en las manos el volante del automóvil. A la narración de los hechos corresponde una escenificación en la que pueden intervenir las otras voces de los amigos y, sobre todo, la voz de Alice Perry,<sup>127</sup> quien también podrá participar como presencia en la escenificación, con valor de personaje.

De nueva cuenta algo que comienza como relato se convierte en escenificación. Este es un recurso que ratifica la teatralidad del texto. Recurso que se puede potenciar mediante la presencia de El Megáfono como personaje en vivo.

Una situación similar ocurre en el Episodio cinco, el que alude a Dennis O'Hara. El policía muerto es llamado a escena y aparece puntualmente a relatar su crimen. La diferencia en este caso es que O'Hara sí cuenta con un parlamento asignado, mientras que el negro Joe no pronuncia palabra alguna. El episodio que comienza como una narración se continúa con la escenificación espectacular de la comparecencia del fantasma en escena.<sup>128</sup>

La efectiva comunicación en escena con seres del más allá es uno de los rasgos de teatralidad enunciados por Carmen Leñero.<sup>129</sup>

La muerte representada en el personaje de Harras, se convierte en una potencia amenazante para el magnate Harrison, a quien le falla el corazón; esa

---

127 Existe una intertextualidad del personaje de Alice Perry quien aparece también en «Hogares Felices» incluido en *Palindroma*, como "Nota bene.- (...) Después de muchos años de matrimonio estéril, la señora Alice Perry dio a luz, antes de tiempo, pero con toda felicidad, un robusto bebé." (Arreola, 1980: 39)

128 Dejaré de lado el análisis de las acotaciones correspondientes a los episodios 3 y 6, ambos referidos al hurto de Eva y la posterior subasta del cuadro, para no volver excesivo este ejercicio. Sin embargo, en todo caso, la descripción de los personajes tiene tal riqueza que merece salir a escena en voz de "El Megáfono".

129 "Servir de mediación con esferas sobrenaturales o comúnmente inaccesibles." (Ver pág. 17, Cap.1 de esta misma tesis)

misma muerte es evocada en la persona de Dennis O'Hara y, más tarde, en la danza final, se convierte en un personaje híbrido cuando Verónica, la amante en turno, lleva una máscara que denota mitad vida y mitad muerte. En el plano de las significaciones, la danza final es la danza con la muerte.

### **La danza con la muerte**

Este episodio, que es el último, vuelve a ser breve, pero está cargado de extensas acotaciones. Es un número que privilegia el efecto espectacular y la sorpresa. Comprende desde la última frase del parlamento 292 hasta el parlamento 315 que marca el final de la obra. (Arreola: 1983, 138-142)

Harrison parece no entender bien el nombre del episodio, según dice en los parlamentos 293 y 295:

Harrison Fish:

¿Danza final? ¿Qué quiere usted decir con eso?

(...) ¿Pero quien va a bailar?

(Arreola, 1983:138)

En este inicio de episodio contrastan las dudas e incertidumbres de Harrison señaladas en didascalias con la soltura y confianza de Harras, quien, para este momento, ya domina ampliamente al magnate. Ello es fácil de apreciar en la siguiente serie de didascalias de dirección que hablan de los estados de ánimo y sensaciones del magnate:

Harrison Fish:

dd196 *como en un sueño:*

dd197 *muy atemorizado:*

dd199 *extenuado, disminuido, casi horrorizado:*

dd201 *con gran sorpresa:*

dd202 *deteniéndolo:*

Mientras que Harras se siente ya seguro de estar llegando en tiempo al final esperado:

Harras:

dd198 *alentándolo:*

dd200 *picaresco:*

dd203 *desprendiéndose de Harrison:*

En efecto, Harras le tiene preparada una “alegra danza final” en la que a Harrison le toca bailar con Verónica, su amante en turno:

A166 *estrella de “music-hall” deslumbrante y fantasmal. Lleva un vestido plateado hecho jirones. Su aspecto es el de un cadáver momificado. Su carne está reseca, amojamada. La tela de su traje tiene extensas manchas de humedad y de musgo blanquecino. Su pelo platinado está lacio y cae en guedejas desordenadas por sus hombros. Todo un lado de la cabeza aparece invadido por una vegetación parásita, de la que brota a la altura de la oreja derecha, una orquídea maligna: las raíces de la planta bajan por el cuello y entran al escote. Uno de sus muslos, visible por una amplia desgarradura, semeja un fragmento de bronce oxidado. Tiene jaspes negruzcos, dorados y verdosos. El rostro de calavera, pálido, desencajado. Los ojos radiantes. Todo su aspecto hace pensar en un manjar suntuoso y descompuesto. (Arreola, 1983:139-140)*

La danza final en la hora de todos significa bailar la vida por última vez, bailar con la muerte que viene a llevarse a Harrison a otra dimensión. Como es lógico y natural, Harrison se resiste, le pide a Harras que no lo haga bailar, pero Harras es implacable; de nueva cuenta le juega sucio, pues fue para esto precisamente para lo que invitó a Verónica.

dd204 *haciendo un esfuerzo supremo, como para despertar de una pesadilla:*

(Arreola, 1983:139)

No obstante el aspecto literalmente fatal de la mujer, Harrison no se puede rehusar ante la insistencia de su amante. Aparece entonces una nota desconcertante por su ambigüedad:

A167 *En realidad ella está como todos los días. (Arreola, 1983:139)*

Yo lo interpreto de la siguiente manera: Verónica en este episodio tiene la apariencia de una muerta, tanto para Harrison como para todo el público; pero no tiene conciencia alguna de su grado de putrefacción, por lo que ella se siente como todos los días: es a la vez una mujer platinada y ondulante, tanto como un ser en descomposición. (Seguramente Harrison no había notado antes la parte oscura de Verónica).

Si lo que el autor nos propone en este número final es una danza, es de esperarse que gran parte de las acotaciones refieran a este momento forzado en que Fish se resiste a entregarse a la muerte amante. Es un acto escénico físico, pero también un acto metafórico:

*A171 Harrison permanece inmóvil. Con increíble energía lo toma por el brazo y se lo entrega a Verónica. (Arreola, 1983:140)*

Es necesaria la intervención de HARRAS para sacar de su caparazón a Harrison. En esta acción, según lo indica Arreola, habrá de ser evidente ese poder mágico de HARRAS, manifiesto en sus juegos irónicos y en sus burlas diabólicas. A pesar de la resistencia, valiéndose de Verónica, hace bailar a Harrison, yendo más allá de sus posibilidades físicas:

*A174 La música sube de tono y de velocidad en vértigo discordante. Verónica hace girar rápidamente a Harrison.*

*A175 haciendo un gran esfuerzo, rechaza violentamente a Verónica, que cae en un sillón: (Arreola, 1983:140)*

Como es de esperarse en una persona que tiene un padecimiento cardíaco severo, tras ser sometido a diversos episodios de gran tensión, agotado física y emocionalmente, Harrison sucumbe víctima de un infarto al corazón.

En ese momento HARRAS le indica a Verónica que se vaya a buscar a un médico.

A177 *Sale Verónica:*

Harras sabe que ese médico, el doctor Finkel, no llegará a tiempo, porque el reloj de arena de Harrison ya casi termina.

Harras:

¡Ánimo Harrison, le quedan unos cuantos segundos!

A178 *Mira su reloj. Comienza a oírse el zumbido de un avión.*

¿Qué siente usted? ¡Respóndame! P307

dd208 *Lo sacude, como para volverlo en sí.*

(Arreola, 1983:140)

Toda la obra ha caminado con rigor de segundero para llegar a este momento en que Harrison se enfrenta consigo mismo, Harras le obliga a rendir cuentas en un juicio final de conciencia.

Afuera se escucha, gracias a El Megáfono, el ruido creciente de un avión. Adentro, Harrison agoniza. Es la hora de la verdad, ese momento lúcido y final en el que el personaje salda sus cuentas.

Harrison dice sentir vértigo; Harras rechaza esa palabra. Después dice sentir miedo, terror; Harras no acepta esos vocablos, lo apura a pensar rápido, son los últimos segundos, entonces confiesa:

Harrison Fish

A179 *con gran esfuerzo.*

Siento asco...

(Arreola, 1983:140)

El gran esfuerzo se refiere a un momento superior de introspección. Allá adentro, en el fondo de su alma, rasca una verdad profunda y difícil de confesar.

Harras aprueba la palabra *asco* “ésa es la buena”, le dice. No conforme con la confesión, le invita a gritarla antes de que el avión choque. Harrison se vacía, saca todo lo que le quedaba dentro:

A180 *totalmente trastornado:*

¡Asco! ¡Tengo asco! dd213 *Gritando*. ¡Sí, tengo asco! ¡Asco! ¡Asco de todo!  
(Arreola, 1983:141)

Estas son las últimas palabras de Harrison Fish. El trabajo de provocación y estimulación de Harras ha surtido su efecto al llegar a este punto:

A181 *El ruido del avión crece hasta hacerse insoportable. Harras con un gran suspiro de alivio, consulta su reloj y hace una señal con la mano. Sobreviene el choque.*  
(Arreola, 1983:141)

El choque del avión y el infarto de Harrison son simultáneos. El afuera y el adentro coinciden en un solo impacto. Harrison Fish, el gran magnate, que es como una torre, es golpeado de muerte, así como el *Empire State Building*, edificio emblemático del capitalismo norteamericano, es golpeado en el piso setenta por un sorpresivo avión:

A182 *Gran ruido de cristales rotos y muros derrumbados, por las hélices. Los motores estallan. Las alarmas de todo el edificio comienzan a sonar, entre los gritos de los inquilinos. Pánico sonoro. Conmoción inmensa, regida con un propósito orquestal. A lo lejos empieza a oírse el alarido de una sirena, como una locomotora que se acerca aplastando todos los sonidos. Cuando la sirena llega a su máximo, la algarabía cesa de golpe, cortada en seco, en un brusco silencio acantilado. Se hace una calma completa.*  
(Arreola, 1983:141)

Esta acotación me sirve para confirmar una sospecha que se despierta desde la primera escena: el autor concibe la obra como una partitura sonora. Las palabras, los ritmos, los ruidos, la presencia continua del Megáfono, el pánico sonoro, la ambulancia, el silencio acantilado, son signos inequívocos de esa partitura sonora creada por el dramaturgo.

Una trompeta y una batería abrieron la obra, con ellas mismas llegamos al final.

A183 *Suena la trompeta del principio, con acompañamiento de batería.*  
(Arreola, 1983:141)

## Breve despedida

Previo a comentar el último parlamento de Harras, conviene revisar dos didascalias que afectan la concepción de la obra. Llegan ambas justo después de la acotación 181 en la que el autor señala: *sobreviene el choque*.

dd214 *Al mismo tiempo se apaga la luz.*

A184 *Telón rápido*

(Arreola, 1983:141)

Entiendo que son efectos que el autor sugiere al director, para lograr mayor espectacularidad y contundencia a la partitura sonora con la que recrea todos los ruidos propios del momento en que se estrella el avión con el edificio, así como los gritos, sirenas de ambulancia, caos general que supone. Es lógico pensar que falle la luz ante un evento de esa magnitud, pero ¿por qué cerrar rápidamente el telón?

Sobre todo me hago la pregunta cuando momentos más tarde aparecerá

Harras a telón cerrado:

A185 *Harras aparece entre las cortinas, sonriente, feliz, consultando su reloj.*

dd215 *leyendo en un papel:*

“La mañana del 28 de julio de 1945, un avión del ejército chocó contra el Empire State Building, a la altura del piso setenta, con saldo de trece muertos y veinte heridos...”

P315 (Arreola, 1983:141)

El territorio de la realidad invade la ficción; el recurso de la lectura de un papel que sugiere ser un periódico le confiere credibilidad a lo acontecido. El tiempo de la escena coincide con el tiempo del espectador, no me refiero al de la historia, sino al tiempo presente entre el personaje Harras y el público asistente:

dd216 *Levantando los ojos del papel, con intencionada picardía.*

A propósito... ¿ustedes no han sentido alguna vez asco? No se olviden de mí, me llamo Harras, y soy especialista en sorpresas... para servir a ustedes.

P315 (Arreola, 1983:141-142)

A186 *Hace una gran reverencia y desaparece.*

(Arreola, 1983: 142)

Harras establece un juego más con el público, le brinda una última pista, se vuelve a presentar, pero esta vez pretende intimidar al público, lo puede hacer, ya que la hora final es la hora de todos.

A187 *El espectáculo termina con una fanfarria de trompetas de jazz desarticulada y jocosa.*

(Arreola, 1983:142)

Vale la pena recordar que en A184 había indicado telón rápido, pero ahora al llegar al verdadero final de la obra aparece de nuevo una acotación que indica el final escénico de la obra:

A188 TELÓN

Cae un telón sobre otro telón cerrado con anticipación. Arreola invita al espectador al juego de las cajas chinas, se cierra primero una y después la otra, cuando inició la obra, este segundo telón, el de las letras mayúsculas estaba arriba, su cierre final, es también, una sorpresa.

Entre el primero y el segundo telón quedará físicamente dimensionado el primer plano de ficción, el establecido por los monólogos de Harras con el público a quien se dirige directamente como sujeto interpelado.

### **Comentario final**

La palabra que se vuelve verbo exuberante y, a ratos llega al límite de la verborrea, es un rasgo del aliento de Arreola presente en la mayoría de sus personajes; no obstante, en su descargo, habría que reconocer la existencia de personajes como Joe que no tienen parlamento pero cuya eficacia escénica es trascendente; o bien, otros como el policía muerto cuyo parlamento se resuelve

con gran economía en escena. Hay que reconocer que si bien a veces el autor es un desmesurado verbal, otras más su palabra es puesta al servicio del acto. Los episodios permiten una lógica de saltos y retrocesos en el tiempo, merced a la figura comodín del personaje conocido como El Megáfono. De hecho, algunos personajes femeninos como Alice y Mae cobran existencia solamente a través de este aparato sonoro que permite escuchar los parlamentos de “la voz de Mae (joven)” y las risas descaradas de Alice.

La obra toda es una partitura sonora. La palabra en Arreola es música, ritmo, improvisación. Es natural que la música en esta obra sea jazz. La palabra se improvisa en la lógica de los personajes, quienes al hablar “hacen” jazz. No es casual que una trompeta y una batería abran y cierren la obra.

En efecto, se trata de una pieza sonora no sólo por la constante presencia del megáfono, de las voces, de la música y las atmósferas que recrea; sonora también por la tremenda carga verbal que Arreola imprime a su dramaturgia. La palabra concebida en su dimensión acústica y orquestal. Ritmo y musicalidad verbal: el calamar Arreola antes de lanzar su chorro de tinta ha invadido la atmósfera con el aliento de su voz.

No obstante el predominio de lo sonoro, en la obra existen algunos elementos visuales de gran importancia, el más trascendente de ellos es la imagen de Eva, presente en el cuadro de Lucas Cranach, el viejo.

Otro aspecto visual importante en el escenario es la trompeta del juicio final, elemento a la vez visual y sonoro. El megáfono, ligado a esta trompeta apocalíptica, es un factor clave de fluidez en toda la obra.

Cabe anotar aquí el valor que las acotaciones tienen en la dramaturgia de Arreola, no sólo como indicaciones al margen, sino como verdaderos textos de

autor, pues comparadas con las de otros dramaturgos, éstas son meticulosamente descriptivas, rítmicas, sonoras. En especial las didascalias que describen a los personajes dejan ver al Arreola narrador. En mi opinión, como ya he mencionado antes, algunos fragmentos de dichas acotaciones conviene ser incorporados a la escenificación como parlamentos que El Megáfono puede emitir, sin ser reiterativos y sin romper la convención.

Personajes, tiempos y espacios múltiples son un rasgo teatral de esta dramaturgia. La noción de desdoblamiento aplicable a los personajes, es también válida para el espacio: la oficina del piso setenta se transforma en un foro, un espacio de representación, donde múltiples escenarios se alternan, como “motivos” de la partitura. Sigue siendo la oficina, pero es también el lugar de la evocación, el sitio de las apariciones y el lugar de encuentro con la muerte. Hairs el polifacético, el eterno, es paradójicamente esclavo del tiempo, pues todos sus actos deberán medirse con cronómetro para llegar puntual a la cita.

Verdad histórica y ficción dramática se mezclan para acentuar, como en todos los parlamentos y acotaciones, el sentido profundo del juego. Los fantasmas del pasado son convocados al presente. Tal vez, para Arreola, la puesta en escena sea fundamentalmente eso, una puesta en juego de la memoria, las palabras y los actos, una puesta en abismo de la conciencia del magnate, representación de la representación, desdoblamientos, condición humana, exploración y exhibición de los defectos, de la fragilidad profunda de los individuos.

**3.2**  
**De Palindroma: *Tercera llamada, ¡tercera!***  
***o empezamos sin usted.***

## Are creta dama llamada tercera

En el año de 1971 apareció publicada la segunda obra teatral de Juan José Arreola, *Tercera llamada, ¡tercera!, o empezamos sin usted*, la cual fue incluida dentro del texto *Palindroma*.<sup>130</sup>

Las dos obras teatrales publicadas de este autor muestran de inicio una característica en común: son piezas raras cargadas de humor y esgrima verbal, experimentos atípicos en la dramaturgia nacional, que llevan como subtítulo una propuesta genérica ingeniosa: si la primera de ellas se presenta como “juguete cómico” la segunda lo hace como “farsa de circo”. Creo que, en el universo del autor, ambas pertenecen a una imaginación teatral que propone reunir *varia invención*, en un acto.

La noción de “palindroma” implica la posibilidad de una lectura en sentidos múltiples, de ida y vuelta, reversible. Ello da cobijo al juego, a la subversión del orden, a la búsqueda de claves que nos permitan comprender otros sentidos distintos a los de la realidad cotidiana. Tal es el caso de esta obra.

He propuesto seguir para el estudio de la dramaturgia arreolesca un camino guiado por los paratextos, a la que he llamado la ruta alterna del juglar, porque una clave de aproximación fundamental para el teatro de Arreola son las didascalias. En esta segunda obra, encontramos una que me parece de las más memorables de la dramaturgia mexicana:

\* El autor autoriza y aprueba desde ahora todas las supresiones, añadidos y mejoras que se hagan a esta pieza. Permite morcillas a los actores que olviden el texto o se sientan inspirados. Y si alguien la vuelve a escribir por entero, y le pone música, aquí están anticipadas las gracias. (Arreola: 1980, 75)

---

130 En lo sucesivo me referiré a esta obra de manera abreviada como *Tercera llamada*... para no fatigar al lector con el título largo. Seguiré la versión de Joaquín Mortiz, Primera edición junio de 1971, Cuarta edición, marzo de 1980.

Arreola se pinta de cuerpo entero en esta nota que es un juego tanto como una provocación. Es un síntoma de distensión, una forma anticipada de romper con cualquier posible indicio de solemnidad ante su estatus autoral. Es también una postura personal que implica el reconocimiento de la autónoma condición del texto una vez que llega a las manos de los posibles intérpretes. Sabe que, publicada la obra, es inútil oponer resistencia.

*Tercera llamada...* es una obra que se basa en el conflicto de la pareja original, con base en la cosmovisión cristiana del génesis. Es la historia en farsa de Adán y Eva en tanto que ejemplifican a la pareja caída en la tentación. La obra, lejos de parecer una farsa “de circo” –como se anuncia-, está más cerca de ser un auto moderno con tintes humorísticos, o una parodia profana basada en un tema bíblico.

De hecho es posible considerar las únicas dos obras publicadas de Juan José Arreola como “autos modernos”, autos del siglo XX, en los que el motor de la acción gira en torno a un elemento del mundo cristiano, el ángel caído o diablo que tienta a los falibles humanos. En la primera de las obras, esa figura es encarnada por un personaje polivalente llamado Harras. En la segunda, la provocación viene dada por el personaje múltiple denominado “Ángel”.<sup>131</sup>

L. Howard Quackenbush publicó en 1987 una antología anotada a la que titula *Teatro del Absurdo Hispanoamericano*<sup>132</sup>, donde selecciona autores de Uruguay, Chile, Cuba, México, Venezuela y Argentina. El convidado mexicano es Arreola, con *Tercera Llamada...* Ofrece el antologador un estudio

---

131 Hay un segundo sentido del vocablo “auto” que es válido para La hora de todos: juicio sumario.

132 *Teatro del Absurdo Hispanoamericano*. Prólogo, selección y comentarios de L. Howard Quackenbush. Editorial Patria, México, 1987. El autor, nacido en Washington, Estados Unidos, en 1939 es hijo de padre norteamericano y madre mexicana.

introdutorio donde sustenta su propuesta, además de breves, pero cargados comentarios a cada obra, en los que analiza su estructura y apunta claves para su interpretación. En este apartado estaré en constante diálogo con las anotaciones del referido investigador.<sup>133</sup>

¿Es válido hablar de un Teatro del absurdo hispanoamericano? Y si acotamos más la pregunta: ¿Es válido hablar de un teatro del absurdo mexicano? ¿Es Arreola un dramaturgo del absurdo? ¿Es *Tercera llamada...* una obra del absurdo?

En principio, el invento de una categoría que pretende situar en el mismo espacio de clasificación a dramaturgos como Eugène Ionesco y Samuel Beckett es algo que debe tomarse con mucha reserva. De la propuesta escénica de *La cantante calva* a la densidad filosófica o existencial de *Esperando a Godot* hay diferencias tan hondas que ponen en entredicho la propuesta de agruparlas bajo el nombre genérico de “Teatro del absurdo”, como al inicio de los años sesenta hizo el crítico Martin Esslin<sup>134</sup>.

La propuesta de Quackenbush es retomar la tesis de Esslin que, desde una perspectiva de crítico, encuadra las obras de Beckett, Ionesco y Adamov como “Teatro del absurdo”, con lo cual no se refiere a un movimiento artístico sino a una agrupación *a posteriori* de diversas obras heterogéneas en las que hay una crítica mordaz a la sin razón humana subyacente en las estructuras e instituciones sociales, tanto como en las relaciones interpersonales. Quackenbush, pese a estar conciente de lo polémico de su propuesta, sostiene

---

133 He dado cierta importancia a esta antología por el hecho de reconocer en Arreola a un dramaturgo con valor en el panorama del teatro latinoamericano del siglo XX.

134 Esslin Martin, *The Theatre of the absurd*, 1961. Garden City, New York, Doubleday, 1969.

como válido encuadrar diversas producciones de distintos dramaturgos latinoamericanos como partícipes de este universo teatral de lo absurdo.

Acepta que no se trata de que los autores latinoamericanos intenten trasladar un modelo europeo al continente americano, sino más bien, de reconocer ciertos rasgos en común distinguibles desde la perspectiva del crítico, aún y en contra de la declarada protesta de algunos de dichos autores por ser considerados así. Tal es el caso de Osvaldo Dragún, quien propone hablar del “grotesco” latinoamericano, en vez del término “absurdo”, y de otros autores que no muestran intención alguna de escribir bajo la influencia de un modelo europeo, o bien, con la intención de formar movimiento alguno en dicho sentido.

Aunque en algunos casos, como en el del uruguayo Carlos Maggi, autor de *Esperando a Rodó* -título que evidentemente parodia la obra de Beckett- pareciera más pertinente la tesis de Quackenbush, en muchos otros su enfoque resulta forzado e incluso impuesto. Sin embargo, rescato de todo esto la provocación que invita a la discusión constructiva sobre la pertinencia o inutilidad de tales clasificaciones. Mi opinión al respecto, es que la utilidad de tal clasificación no resiste la generalización, sino que tiene que ser estudiada caso por caso, en el contexto propio de cada autor.

Considero que hablar de “teatro del absurdo hispanoamericano” no es una categoría pertinente. Incluso el término “hispanoamericano” resulta impropio cuando los autores referidos son todos de seis países latinoamericanos.

Sin embargo, no podemos negar la existencia de un uso generalizado del término: ¿Hasta qué punto la existencia de un teatro del absurdo era algo plenamente identificable para los autores latinoamericanos? ¿Es posible

rastrear ecos o influencias de esa tendencia en su propia producción? Lejos de pretender defender aquí una abstracción clasificatoria, hago la advertencia para no caer en la fácil comodidad de aceptar dicho término genérico como algo válido *a priori*. Me limitaré aquí a un solo caso, el de *Tercera llamada...*

¿Por qué dice Arreola que la suya es una “farsa de circo” y no la anuncia -cual podría sugerir Quackenbush- simplemente como un “auto moderno del absurdo”?<sup>135</sup>

Aunque Arreola no lo hace, en mi opinión sí se puede identificar la pieza como un “auto”. Coincido también en aceptar que en los parlamentos de los personajes se trasmina la noción del absurdo. Difiero con la intención que pretende agrupar a diversos autores latinoamericanos para etiquetarlos bajo el signo del absurdo. La referencia a un teatro del absurdo está presente en la obra de Arreola, sin que por ello su obra pertenezca a una corriente latinoamericana que pretenda aclimatar al nuevo mundo el concepto que un crítico teatral creara para agrupar ciertas obras teatrales en el viejo mundo.

Me parece pertinente recuperar esa noción de “Teatro del absurdo” para referirme a aquello que flotaba en la atmósfera imaginativa de intelectuales mexicanos como Arreola y Paz, creadores que guardaban nexos muy cercanos con algunas vanguardias europeas, en particular, las parisinas.

Aunque *La cantante calva*, *Esperando a Godot* y *Tercera llamada...* no pertenecen a una misma familia, en las tres obras hay elementos diversos donde se denota una pérdida del sentido en cuanto al camino que sigue la humanidad. En todas se alude nítidamente a la soledad de los hombres en la

---

135 Quizás un rasgo que hermana a esta pieza con la representación fársica de circo es la incorporación a la escena, voluntaria o no, del público que asiste a la representación.

vida moderna, así como a la desintegración de la familia y la crisis de la vida en pareja.

Creo encontrar en el enfoque del norteamericano una visión claramente extranjerizante en las siguientes líneas:

El estudioso siempre tiene que tener presente que, desde una perspectiva latinoamericana, lo absurdo (lo irracional, inhumano, sufrido, caótico, ininteligible) forma parte de la vida social diaria de una multiplicidad de gente en los países latinoamericanos. No es necesario que inventen irracionalismos porque muchos ya los experimentan regularmente en las instituciones e intercambios humanos de la vida cotidiana. En varias partes de Latinoamérica el Teatro del Absurdo refleja la realidad de la existencia. (Quackenbush, 1987:10)

Si éste fuera el caso, si el Teatro Latinoamericano del Absurdo fuera un realismo -simple reflejo de la vida cotidiana-, entonces no sería válido equiparlo con el Teatro Europeo en donde dicho absurdo es una crítica profunda que no refleja la realidad cotidiana sino que va hasta el fondo oculto de la sinrazón tras la experiencia de las guerras mundiales, teatro que revela las paradójicas consecuencias de un supuesto progreso que sigue sin responder a las cuestiones más elementales del hombre.

¿Es acaso El Guardagujas de Arreola una narrativa del absurdo equiparable de alguna manera con el teatro del absurdo? Desde luego, en este país, como en la mayoría de los países latinoamericanos, la calidad de los servicios públicos deja mucho que desear. Caso paradigmático es el de los medios de transporte, en especial, el de los ferrocarriles de pasajeros manejados por el Estado. Sin embargo, el cuento de Arreola rebasa por mucho la realidad cotidiana y lleva la metáfora de la incertidumbre del viaje hasta la dimensión de la ilusión. En el país de Arreola, que ya no es un México histórico sino un país de ficción, el Estado opera con base en la simulación; la fórmula podría enunciarse así: no importa lo que hagas sino lo que parece que hagas. Los ciudadanos viven al

garete, nada es como debiera. En esta obra los personajes X y Y, viajero y guardavías, están puestos en una situación límite, en un mundo de irrealidades, casi onírico, como una suave pesadilla vaporosa que, por poética que parezca, termina siendo una crítica demoledora a la ineficacia de los servicios públicos del Estado y, peor aún, a las posibilidades de los mismos ciudadanos de ser dueños de su propio destino.<sup>136</sup>

Podemos analizar la obra y encontrar temáticas y motivos de coincidencia con la obra de Beckett, lo cual no significa que Arreola haya escrito por influencia del Teatro del Absurdo su famoso cuento. Creo oportuno afirmar que Juan José Arreola le debe más a Kafka que a Beckett, como influencia creativa.

Además de la referida antología, Quackenbush ha publicado también un estudio titulado: *Devotas irreverencias: el auto en el teatro latinoamericano*, obra más reciente, publicada por la Universidad Autónoma de Tlaxcala en 1998, en la cual, ahora sí, acota su universo de estudio a la dimensión latinoamericana. En esta segunda propuesta se refiere de nueva cuenta a la obra de Arreola, pero esta vez el eje del estudio es la noción del “auto”, tanto tradicional como contemporáneo.

*Tercera Llamada...* aparece clasificada junto con otros autos contemporáneos a los que llama “nuevos descubrimientos”: auto existencialista, auto expresionista o de vanguardia, auto del absurdo y por último, el auto contemporáneo desmitificado. Tres son los autores que agrupa con obras ejemplares del auto del absurdo: Jorge Díaz, José Triana y Juan José Arreola.

---

136 Uno de los grandes aciertos de este cuento es que por no referirse a un México fechado en una coyuntura histórica, su crítica se extiende en el tiempo y conserva, todavía hoy, la misma vigencia, incluso en un país donde los trenes de pasajeros tienden a desaparecer por el dominio de otras empresas de transporte.

Si bien Quackenbush retoma las ideas expresadas en su antología del Teatro del absurdo hispanoamericano, su propuesta cobra mayor pertinencia cuando se concentra en torno al auto como género. Al menos así sucede en el caso de Arreola, autor que le confiere una gran importancia al auto como una de las formas más antiguas del teatro en lengua castellana.

En las líneas siguientes me referiré constantemente a estos dos estudios de L. Howard Quackenbush en lo que concierne exclusivamente a Juan José Arreola y su obra *Tercera llamada...*

En el *Diccionario del teatro* Pavis ofrece la siguiente definición genérica:

Auto: Forma dramática medieval (siglos XII y XIII). Presenta escénicamente episodios de la Biblia, pero desde el siglo XIII se extiende a temas profanos y adopta formas muy diversas: comedia de magia, parábola, revista satírica, pastoral. (Pavis, 1998:55)

Por su parte Quackenbush pretende ser más específico en la definición que ofrece del *auto*:

Los autos son obras breves, tradicionalmente en un acto, caracterizadas por el triunfo del bien sobre el mal o, en el caso de las alegorías, de la razón sobre el error. Los temas de los autos se basan en las historias y creencias judeocristianas, especialmente de la tradición católica. Lo que diferencia al auto de cualquier otra obra de carácter religioso es la presencia del elemento milagroso; así aparece lo sobrenatural religioso, ya sea de origen celestial o infernal. (Quackenbush, 1998:11)

Aclara desde un inicio que no todas las obras de asunto religioso son autos, por ejemplo “La conquista de Jerusalén” y “La conquista de Rodas” no cumplen con las características de un auto. Por otro lado, existen obras que contienen el elemento del milagro sin ser autos, ejemplos de ello son *El burlador de Sevilla*

de Tirso de Molina o el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla.<sup>137</sup> Me pregunto: ¿Cumple con esas características *Tercera llamada*...?

Al respecto cabe señalar que el mismo investigador encuentra una diferencia entre los autos antiguos, que eran dogmáticos y “procuraban instruir al público en la fe cristiana”, y los autos modernos o contemporáneos, que ya no se rigen por un criterio dogmático ni pretenden persuadir al público de dicha fe.<sup>138</sup>

Hecha esta aclaración, la obra de Arreola puede ser clasificada como un auto contemporáneo en el que existe una clara referencia bíblica, en la que ocurre un milagro o la parodia de un milagro y desde luego, una obra que escapa de cualquier posición dogmática que pretendiere inculcar la fe cristiana en el espectador.

En este caso, a diferencia de lo que ocurre con la antología del *Teatro del Absurdo hispanoamericano*, se establece un claro puente entre el auto de origen europeo y el auto latinoamericano, este último como producto de las propias condiciones de la conquista espiritual ejercida sobre los naturales del lugar, habitantes de esa tierra promisoría a la que los invasores llamaron América. Una muestra contundente de la permanencia de las viejas formas del auto en las prácticas sociales del México conquistado, independiente, revolucionario o contemporáneo es la gran popularidad que hasta nuestros días tienen las “pastorelas”, forma teatral que deriva del “auto”.

---

137 Comentarios realizados por el investigador norteamericano en (Quackenbush, 1998:11). En ese mismo lugar aclara en nota a pie de página que “un milagro es un suceso fuera de lo natural de procedencia divina. El acontecimiento no tiene una explicación racional en el mundo real. Son hechos sobresalientes debido a al poder divino o diabólico.

138 En el Prólogo de Ángel Balbuena Prat a los Autos Sacramentales de Don Pedro Calderón de la Barca se aclara: “El auto sacramental es una obra dramática en un acto, alegórica y referente al misterio de la Eucaristía. La alegoría es un elemento básico en estas composiciones. El adjetivo sacramental alude a la Comunión, aunque haya autos que teniendo esta denominación se refieren a otros misterios, especialmente de la Virgen, por lo que lo más exacto sería llamarlos Autos de nuestra Señora.” (Calderón, 1952:9)

Quackenbush califica la obra de Arreola como un “auto del absurdo”. El segundo término es mucho más discutible que el primero; sin embargo, como antes comenté, encuentro más oportuno hablar de absurdo en función del “auto”, que como un derivado directo del “teatro del absurdo” europeo. Me parece válido considerarlo como un auto contemporáneo sin la necesidad de etiquetarlo como “del absurdo”, sobre todo cuando el mismo investigador señala:

Por lo general, el absurdo hispanoamericano no representa una ruptura entre el lenguaje y su significado. (...) El sentido fundamental de la obra nunca desaparece, sino que se centra con el esfuerzo verbal. Los dramaturgos hispánicos sienten el deber de enfrentar los problemas sociales y proponen soluciones. (Quackenbush, 1998: 121)

Aunque en este segundo trabajo el estudioso matiza algunos de sus comentarios, la parte relativa al auto del absurdo se basa casi en su totalidad en el texto escrito en 1987; por ello continúa equivocándose al llamar a los autores latinoamericanos como hispánicos. Dado que aquí el objeto de estudio es *Tercera llamada...* solamente añadiré que, en efecto, la obra de Arreola muestra como característica principal de su teatralidad el juego verbal ingenioso.

A favor del argumento de Quackenbush cabe señalar un par de parlamentos donde al interior de la obra de Arreola se hace referencia explícita al absurdo:

Parlamento 264

MARIDO

Bueno, quien te lo manda por hacerle al teatro del absurdo.

DIRECTOR

Mira, una cosa es el teatro, por más absurdo que sea, y otra es la delincuencia juvenil y los líos con la policía... Ni tú ni yo estamos en edad para esas cosas.

(Arreola, 1980:139)<sup>139</sup>

---

139 En este sentido es que se alude en la obra al Teatro del Absurdo, no como una búsqueda estética significativa sino como parodia de una noción que está presente en el ámbito cultural mexicano.

La dramaturgia de Arreola ofrece otras claves fundamentales de lectura que no siempre están explícitamente dirigidas al espectador, sino al lector. En mi opinión, es tarea del director incorporar esas claves a la escena, para hacerlas llegar al público en la sala. Un ejemplo fundamental en este sentido es la noción de “Palindroma”.<sup>140</sup>

Así tituló Arreola la compilación de textos varios que incluye, además de cuentos breves, “Variaciones sintácticas” y “Doxografías”, la obra teatral *Tercera llamada...*, que en páginas ocupa la mitad del espacio del libro. En la primera solapa de la edición de Joaquín Mortiz aparece un texto sin firma que parece capturar muy bien el espíritu de la obra:

Bajo su título irresponsable, este libro esconde la posibilidad de ser leído al revés o al derecho. Porque Juan José Arreola escribe al derecho y al revés. Sin revés ni derecho, como la Botella de Klein. Pero todos sus textos están limpiamente soplados por un espíritu que parece malévolo en la superficie y en el fondo resulta bueno: siempre es bueno decir en la superficie lo que en el fondo anda mal. (Arreola, 1980: segunda de forros).

En Arreola, es mi tesis, existe un ejercicio de teatralidad que se extiende por su obra entera: tanto en su narrativa -oral y escrita-, como en su teatro mismo. Una teatralidad basada en la contundencia sonora de la palabra, en la esgrima verbal y el oficio ingenioso. Una obra estrechamente ligada a la presencia del narrador oral, del juglar. Su teatralidad recurre a la presencia del que narra las escenas y convierte lo narrado en relatos escenificados. No es una intención del autor, sino una característica de su obra, una escritura que privilegia al oído

---

140 Palíndromo. (Del gr. πάλιν, de nuevo, y δρόμος, carrera). m. Palabra o frase que se lee igual de izquierda a derecha, que de derecha a izquierda; p. ej., anilina; dábale arroz a la zorra el abad. DRAE. Microsoft® Encarta® 2007. Como se observa, el Diccionario de la Real Academia Española sólo reconoce la voz “palíndromo” con acento esdrújulo y en masculino, pero Arreola lo utiliza sin acento, es decir como palabra grave, con terminación en “a” aunque conservando el género masculino: “el palindroma”. Con el fin de ofrecer una mayor ambigüedad el título del texto no va precedido por el artículo.

como órgano receptor y a la voz como fuente emisora. De ahí que las letras de Arreola se convierten en palabras vivas para ser dichas en voz alta.

A la voz sonora se suma el juego. En particular el juego verbal o juego de palabras, segundo rasgo que confiere teatralidad a su dramaturgia. Escribir frases que pueden ser leídas tanto en el sentido habitual, de izquierda a derecha; como en el inverso, de derecha a izquierda, del final hacia el principio, implica un juego de palabras y de sentido. De ida y vuelta, la frase misma se convierte en una figura, se rompen las reglas sintácticas, hay una vuelta y una revuelta del orden. Transmitir eso en la escena es tarea del director.

Hay un sentido del viaje del escenario hacia el público y otro sentido del viaje del público al escenario. En *Tercera llamada...* están presentes ambos sentidos desde la concepción del dramaturgo. Por ello en la obra aparece situado entre el público un personaje al que llama DIRECTOR y que, según acota, corresponde al verdadero Director de la obra, quien encarna su propio personaje, "director" que se desdobra en personaje de sí mismo para interactuar con otros personajes: "sus actores", a su vez expuestos como actores con sus nombres reales y como personajes de sí mismos. Estas rupturas y contratos establecidos con el espectador llevan a un juego espacial que va más allá del juego de palabras. Su complemento en escena son los juegos con los tiempos, sobre todo pasados y presentes.

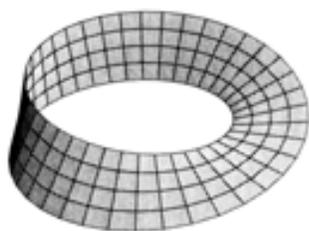
Del ejemplo anterior se desprenden otras características presentes en la dramaturgia de Arreola:

Hacer teatro dentro del teatro, recurso que acepta diversos niveles o dimensiones de interpretación y que se le conoce como la metateatralidad, ello constituye la tercera característica de su dramaturgia. El caso paradigmático

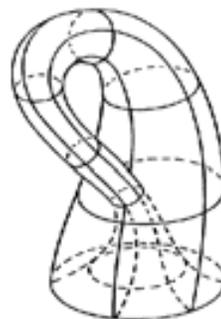
de esta búsqueda en el siglo XX lo encontramos en Luigi Pirandello con sus *Seis personajes en busca de autor*; sin embargo, se trata de un recurso utilizado desde siglos atrás en la dramaturgia mundial.

La metateatralidad conecta con un cuarto rasgo del teatro de Arreola, también presente en su narrativa y en su arte poética, que se desprende del mismo modelo: la puesta en abismo.

La doble exposición de los personajes y actores opera como un juego de espejos al infinito, una puesta en abismo, una banda de möbius (superficie con una sola cara y un solo borde)<sup>141</sup>, una botella de Klein,<sup>142</sup> o mejor aún, un palindroma teatral.



Banda de Möbius



Botella de Klein /Kleins Fläche

La figura misma del palindroma lleva hasta este lugar en el que los caminos de ida y vuelta producen vértigo porque el sentido retorna una y otra vez. Así mismo sucede en *Tercera llamada...*, lo cual es una apuesta por el

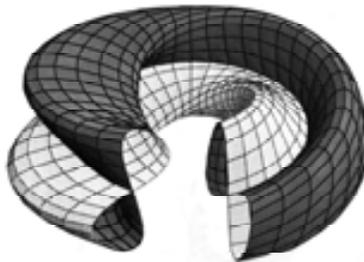
---

141 La banda de Möbius recibe su nombre del matemático alemán August Ferdinand Möbius (1790-1868), considerado como un pionero de la Topología (rama de las matemáticas que estudia las propiedades de las figuras).

142 Conocemos diversas superficies cerradas, como por ejemplo la esfera o el toro. Sin embargo, entre las más peculiares está la banda de Möbius por ser una superficie cerrada de una sola cara. Otro ejemplo sobresaliente de una superficie cerrada de una cara es la botella de Klein, descubierta en 1882 por el gran matemático alemán Christina Felix Kein (1849 - 1925). Esta superficie tiene la característica de no tener bordes, de carecer de un interior o de un exterior; lo que parece ser su interior es un continuo de su exterior, tal como sucede en la banda de Möbius. En conclusión, la botella de Klein es una superficie cerrada de una sola cara cuyo volumen es cero.(Gardner, 2001:230)

experimento, aún a riesgo de romper el encanto de la ilusión con el público. En esta obra, Arreola prefiere parar en seco el ritmo de ida para iniciar un nuevo contrato con el espectador, en la dirección opuesta. Algo que el teatro brechtiano practica a fondo y con lo cual genera “distanciamiento” emocional del espectador. Vivir al borde del abismo, caer en el abismo mismo, es una propuesta de su obra y un rasgo de su persona. Arreola mismo se dice “ser, como el pez de los abismos, ciego”.<sup>143</sup>

Existe otro texto de Arreola en *Bestiario*, titulado *Gravitación*, que es una reflexión sobre los abismos planteada desde la imposibilidad amorosa, en una prosa tan cuidada que lo hace estar más cercana a la poesía que a la narrativa. Inicia con esta línea: “Los abismos atraen. Yo vivo a la orilla de tu alma.” (Arreola, 1989:82) No es casual que en este mismo libro Arreola tenga un cuento breve titulado *Botella de Klein*, a la que compara con un “palindroma de cristal”, que no tiene principio ni fin.



Corte que muestra dos bandas de Möbius unidas entre sí

El director que aparece como director en escena, el actor expuesto como actor con su nombre y apellido, el público que -voluntariamente o no- resulta

---

143 “Soy como el pez de los abismos, ciego. /A mí no me llega el esplendor de un faro. /Perdido voy en busca de mí mismo. /En la noche final del desamparo /sólo me queda voz para este ruego: /¿Dirás por fin mi voz desde el abismo?” (Citado por Felipe Vázquez. El texto aparece en Juan José Arreola, *Inventario*. México, Editorial Grijalbo, 1976, p.45. En la edición 2002, ver págs. 52-53. Antes, el texto aparece en *Bestiario*, bajo el título *Gravitación*.)

involucrado en una segunda representación que ocurre dentro de la representación primera, el Ángel que sin dejar de serlo se transforma en siete personajes: son todas ellas una especie de “desdoblamientos”, quinto rasgo de teatralidad en la obra de Arreola.

Cabe anotar una característica más de la dramaturgia de este autor, la sexta, consistente en incluir citas de otros textos, generalmente recordadas por Arreola de memoria. Es una manera de ejercer *intertextualidad* desde la palabra hablada hacia la palabra escrita. Así ocurre en *Tercera llamada...* con los pasajes tomados de Neruda,<sup>144</sup> y con los textos tomados de la narrativa del propio Arreola y puestos en voz de algún personaje (desde la palabra escrita hacia la palabra hablada).<sup>145</sup>

En síntesis podría nombrar seis rasgos fundamentales portadores de teatralidad en la dramaturgia de Arreola, todos ellos, en diverso grado, presentes también en su narrativa y en la construcción del personaje que de sí mismo hiciera de su persona: 1) una obra sonora: fundamentalmente basada en la palabra, pero también en otros recursos sonoros como el megáfono, el micrófono, los ruidos y la música, 2) el juego: verbal, espacial, temporal 3) la metateatralidad (con su equivalente nivel metalingüístico en lo narrativo), 4) la puesta en abismo, 5) los desdoblamientos de personajes, espacios y tiempos 6) la intertextualidad (endógena y exógena).

La intertextualidad en Arreola conecta con otro rasgo fundamental que está presente en su narrativa tanto como en su obra teatral: de memoria y olvido

---

144 “Y nuestros corazones no pueden más, no pueden en un mundo que deja morir todos sus héroes”. (Arreola, 1987:108) Tomado de Pablo Neruda, Canto a Stalingrado.

145 Ejemplo de ello son los textos tomados de “El soñado” y “Pueblerina”, mismos que explicitaré más adelante.

está construido su arte. Sin embargo, este último más que un rasgo de teatralidad es un principio de su *ars creativa*.

Ninguno de los seis rasgos mencionados como portadores de teatralidad en la obra de Arreola lo son *per se*, sino que se hacen teatrales justamente en la dinámica viva que se establece entre el performer (autor, actor, director, personajes, etc.) y el espectador. Su peso teatral viene dado por las posibilidades de representación que despiertan, por el paso que logran dar desde el texto hacia el juego escénico de la representación.

Es teatral que algo que comienza como relato de un narrador se transforme ante los ojos del espectador en escenificación viva. Es teatral la convención que hace del espacio escénico un espacio “otro”, distinto al espacio habitado por el espectador. Es teatral romper y fundar nuevas convenciones o pactos entre personajes y espectadores dentro de una misma representación.

### **Paratextos y acotaciones**

En efecto, el juego en escena logrado a través del metateatro lleva a la puesta en abismo y se nutre de los desdoblamientos de los personajes y actores quienes, con frecuencia, traslucen las huellas de escrituras anteriores como si fueran palimpsestos vivientes y parlantes.

Por ello afirmo que en la dramaturgia de Arreola es importante seguir una ruta alterna, un camino construido desde los paratextos con la intención de encontrar pistas que sean elementos pertinentes para ser incorporados en la propuesta escénica. Al título del libro: *Palindroma*, corresponde Arreola con una frase que cobra sentido de ida y vuelta. Abre la obra teatral con una línea fuera de escena:

Adán, sé ave, Eva es nada. (Arreola, 1980:74)

Cierra la obra con otra frase también fuera de escena:

... éres o no éres... seré o no seré...

*¡He aquí el palindroma!* (Arreola, 1980:153)

La última de las frases está inserta en una clara tradición dramática, pues alude al famoso pasaje de Hamlet, quien se debate entre ser o no ser, y en ello encuentra el dilema. Arreola trabaja con frecuencia desde la parodia, su obra está hecha de resonancias, otro rasgo que comparte con su narrativa. Sostengo que esos ecos de otras obras o pasajes tendrán que aparecer traducidos a la escena para lograr una mayor eficacia de la puesta. *Tercera llamada...* es una obra con derecho y revés, uno de los retos del director será hacerla funcionar escénicamente en ambos sentidos, como un palindroma teatral.

## **Personajes**

La cuarta acotación se refiere a los personajes: BLANCA, MARIDO, ÁNGEL y DIRECTOR. Reconoce la existencia del MICRÓFONO como personaje, tramoyistas, un muchacho desnudo en la edad de bronce y las personas del público involucradas. Es precisamente al presentar a los personajes cuando Arreola, con un discreto asterisco escribe la citada nota donde autoriza y agradece por anticipado cualquier cambio, añadido o mejora a la obra.

BLANCA es Eva, “una mujer indefinida, como su edad”. No se puede negar que en diversos momentos de su obra, tanto teatral como narrativa, Arreola trata con ironía y desprecio a la mujer, pero siempre encubierto en una dosis de

humor. Sin embargo, en esta obra, pese a la ironía, es Blanca quien asume un papel protagónico y activo en relación con su Marido.

MARIDO es Adán, “entre los cuarenta y cincuenta, con arrebatos de niñez y juventud”.

“Eva es ave” y vuela como una blanca palomita que se deja llevar por la tentación. En cambio el Marido es una auténtica nulidad: “Adán es nada”, una especie de bulto que sólo lee el periódico sentado en su poltrona y con reiterados arrebatos infantiles ataca a la blanca paloma hasta procurarle una muerte accidental.

El juego de palabras se complica cuando en la acotación 3, el epígrafe con que abre el texto se lee: “Adán, sé ave, Eva es nada”. Con lo cual parece invitar al Marido a asumir un papel más activo durante la obra, cosa que no ocurre.

Por el contrario, durante la representación es Blanca quien se identifica con el ave, una paloma blanca, en la relación Eva-Ave.

En el contexto cristiano, la paloma blanca cobra un significado mayor, es el símbolo del Espíritu Santo y representa el milagro de la concepción en la virgen inmaculada.

El otro personaje protagónico es Ángel, “un ángel cualquiera entre los cuarenta y los cincuenta”, pero aclara el autor que se trata de un personaje múltiple que se desdobra en siete personajes. No especifica Arreola cuáles son esos personajes; es tarea del lector -y desde luego del director- revisar sus participaciones a lo largo de la obra. A continuación ofrezco mi interpretación de acuerdo con su orden de aparición:

1) Ángel Padre del niño de la resortera, 2) Ángel de la Guarda, 3) Ángel Vendedor merolico, 4) Ángel Torero, 5) Ángel Médico psiquiatra, 6) Ángel Médico otorrinolaringólogo, 7) Ángel Médico ginecólogo.

Aclara Arreola que los personajes de Ángel podrán ser representados por uno o más actores, ello queda al gusto y propuesta del: DIRECTOR, “que aparece ante el público en su calidad de tal” con nombre y apellido. Habría que agregar que participa tanto desde el escenario como entre el público. Su intervención marca la pauta para hacer más enfático el recurso del teatro que habla del teatro. Entre el Director y los actores se establece un segundo nivel escénico cuando todos participan en representación de sí mismos, con sus propios nombres de pila.

El MICRÓFONO, tiene peso de personaje en tanto que forma parte del reparto, es una voz con parlamentos asignados que ayudan a conducir la acción y a dimensionar la escena: “el mundo cabe en cualquier teatro”, dice la voz citando a Zorrilla. (Arreola, 1980:151)

Es justamente este personaje quien pronuncia el parlamento que da título a la obra. La frase va dirigida al público, pero sobre todo a Ángel, por ello la voz advierte es “Tercera llamada... ¡tercera! o comenzamos sin usted”. (Arreola, 1980:107)

UN MUCHACHO DESNUDO EN LA EDAD DE BRONCE: producto físico y simbólico de la inmaculada concepción, es un personaje que existe sin pronunciar texto alguno por su boca, una presencia simbólica. Sin embargo, conviene señalar que, a través del Micrófono, se escucha un texto que corresponde al adolescente recién nacido: “*Mamá, mamá, soy paquito/ ya no haré travesuras*”. (Arreola, 1980:150), intertextualidad que corresponde al poeta

veracruzano Salvador Díaz Mirón<sup>146</sup>, y que, inserta en el contexto de la obra dramática, es un guiño sarcástico.

Tramoyistas y personas del público, completan el cuadro de los personajes incidentales, sin texto, que se incorporan a la escena.<sup>147</sup>

Antes de continuar comentando la importancia que para la puesta escénica de la obra tiene la interpretación de las didascalias o acotaciones, así como de los paratextos, creo conveniente analizar brevemente la estructura de la obra.

### **Estructura de la obra**

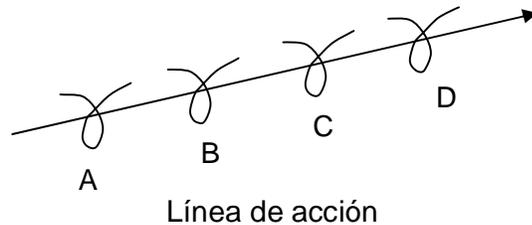
Conviene hacer una advertencia de entrada, la obra tiene una estructura compleja. Descifrar y describir dicha estructura implica un esfuerzo de interpretación para el receptor. *Tercera llamada...* es una obra en un acto que sigue una serie de episodios en espiral con algunas rupturas. Se puede hablar de un comportamiento cíclico o casi circular de la obra, pero el asunto avanza

---

146 Este fragmento del poema de Salvador Díaz Mirón ha sido objeto de una gran desgaste; no obstante, tiene otro valor en su contexto original. El poema titulado "Paquito" aparece en *Obras completas de Salvador Díaz Mirón*, FCE, México: 1997, página 456.

147 Creo conveniente ofrecer en este punto mi propia **Síntesis Argumental**: Es la historia de un marido y su esposa (Adán y Eva, la pareja original trasladada a las condiciones del mundo contemporáneo) que viven en un modesto departamento clase mediero en la ciudad de México. Ellos no pueden procrear familia y han caído en una total aburrición matrimonial cuando, en apariencia por un accidente, Blanca-Eva se encuentra con Ángel, un auténtico Ángel-Demonio que la tienta y la saca de su marasmo, dejando al Marido-Adán jugar el papel de cornudo (el cazador-casado, para seguir con el juego de palabras). Eva y Ángel van al teatro a ver en escena la representación de la propia vida de Blanca y Marido (Adán y Eva modernos). En la representación de la representación interviene el Director de la puesta y los actores expuestos como tales, lo que lleva a un rompimiento de la acción y propicia una segunda dimensión de la escena. Marido, quien practica el tiro al blanco, confunde cartuchos falsos con verdaderos y mata a la Paloma Blanca, que vuela por la sala; el animal herido cae justo sobre Eva manchando por fuera su blancura. Los médicos revisan a la paciente quien sorprendentemente no está herida sino embarazada. Se produce un milagro, Blanca concibe un muchacho adolescente siendo virgen. La ciencia, representada por diversos médicos encarnados por Ángel, se debate explicando con ridículos argumentos el hecho. El Ángel de la tentación ha cumplido su misión, ha engendrado un nuevo ser. El micrófono, en su calidad de personaje, guía la acción hacia el desenlace final que llega hasta un punto similar al del inicio de la obra: Marido frente al público reclama a un niño imaginario un supuesto ataque a la paloma blanca con su resortera. Ángel anuncia el cierre de las puertas del paraíso, indicando con ello el telón final.

con finos -aunque sustantivos- cambios en la espiral. En una primera aproximación, retomaría una de las representaciones visuales que hace Quackenbush para obras del absurdo en general (ya que él no la identifica explícitamente con *Tercera llamada...*), la gráfica adecuada a la obra de Arreola sería la siguiente:



Cada una de las espirales corresponde a los niveles o dimensiones de la obra. Todo ocurre entonces en un departamento de la ciudad de México en el que aparece una moderna pareja (Adán y Eva) con un invitado (Ángel), así como en la representación que de ese mismo espacio y personajes se hace en la sala teatral. De acuerdo con mi interpretación, estos niveles son cuatro y están claramente marcados por una acción: “marido en su departamento lee el periódico”, acción con la que empieza la obra.

A cada uno de estos cuatro comienzos corresponde claramente una dimensión en la espiral de la obra:

- Primera dimensión: en el departamento aparecen Marido, Blanca y Ángel en calidad de personajes. Marido y Blanca como una pareja ordinaria de casados; Blanca bajo la influencia tentadora de Ángel.
- Segunda dimensión: mismo departamento pero ahora acontece un nuevo encuentro entre Marido, Ángel y Blanca, que se relacionan en calidad de actores. La acción recomienza tras el disparo que Marido-

personaje1 hiciera sobre Ángel personaje1. Hay un oscuro que marca el cambio de dimensión.

- Tercera dimensión: la representación en la sala teatral. Esta dimensión tiene varios niveles importantes. La acción surge entre las butacas de la sala –especie de introducción- con Ángel y Blanca,<sup>148</sup> como enamorados adúlteros. Interviene por primera vez el Micrófono (voz fuera de escena), Ángel en el papel de actor y Blanca en el papel de espectador; aunque minutos más tarde, ambos aparecerán en el escenario donde se representa el mismo departamento, pero ahora en el contexto de la sala de teatro. En esta dimensión, además de la introducción recién comentada, podemos distinguir varios niveles:
  - a) En el teatro aparece Marido-personaje2 (con cuernos), que entra en relación con Blanca personaje2 (ama de casa), que por su parte representa en escena a la Eva milenaria. Interviene también el Micrófono como personaje. Entra a escena Ángel en su papel de merolico que vende “Vita-Ánima”.
  - b) En esa misma representación de la representación, hay una ruptura similar a la de la segunda dimensión, pues Marido y Blanca se relacionan en escena como actores, con sus nombres de pila reales.
  - c) Ocurre un segundo desdoblamiento de la escena cuando Marido personaje con cuernos, que es un abogado litigante, regresa a casa y se

---

148 En este punto el autor se vale de un recurso truculento: Blanca llega al teatro en compañía de Ángel quien es un actor que “casualmente” representa esa noche a un Ángel. Pero Blanca, que ya no es la Blanca personaje1 sino la Blanca actriz, se sienta en la butaca a presenciar la obra y, momentos después, discretamente aparece en escena como Blanca personaje2. De la misma manera, hacia el final de la obra, cuando Marido dispara parece herir a Blanca, la misma Blanca actriz y personaje que está sentada como espectadora. Este desdoblamiento ocurre así, sin justificación explícita para el público.

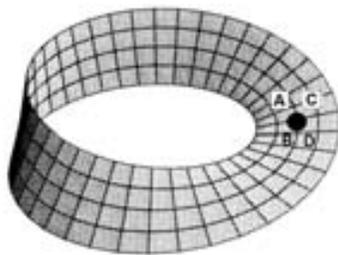
encuentra con Ángel-Torero; entonces Marido juega el papel de Toro. La escena corresponde a una corrida taurina.

- Cuarta dimensión: en el departamento Marido personaje2 regresa de un sueño, aparece en escena y se sienta a leer el periódico. Se comprende que todo (los cuernos y el torero) había sido una pesadilla, por lo tanto, estamos ante un nuevo comienzo. En este episodio ocurre un accidente en el que Marido dispara con la bala verdadera y mata a la paloma. De este accidente se desprenden otros niveles dentro de la misma dimensión:
  - a) Blanca-paloma herida, nueva ruptura, interviene el Director en escena y Ángel encarna a los tres médicos, la acción principal ocurre en las butacas de público.
  - b) Ángel médico ginecólogo se traslada con su equipo y con Blanca-herida al escenario para hacer el diagnóstico.
  - c) Ángel médico ginecólogo ofrece su parte médico que se convierte en el anuncio del milagro de la inmaculada concepción.
  - d) Ángel médico ginecólogo asiste el parto del niño adolescente. Minutos después, el hijo adolescente recién nacido deja escapar una paloma imaginaria.
  - e) FINAL: Regresamos a un plano casi idéntico al del comienzo, cuando Marido regaña a un niño del público por tener una resortera con la que de manera imaginaria ataca a la paloma. Coda: Ángel Guardián llama a Telón.

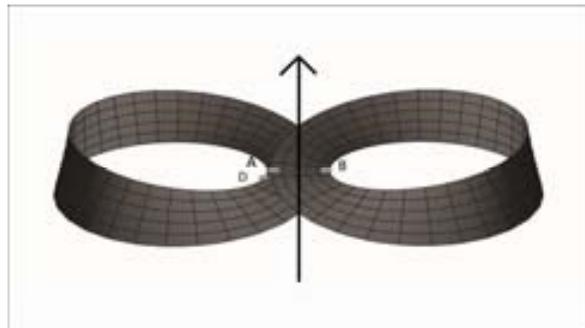
La complejidad de la obra no queda reflejada en la gráfica anterior, por lo que una segunda revisión de la estructura de la obra me lleva a plantear la

representación de una figura más atrevida y más acorde con la búsqueda de Arreola.

La gráfica corresponde a una banda de Möbius por la que circula la línea de acción de la obra: Las letras marcan cada una de las cuatro dimensiones de la obra, en dos vueltas completas se pasa cuatro veces por comienzo marcado con un punto negro.

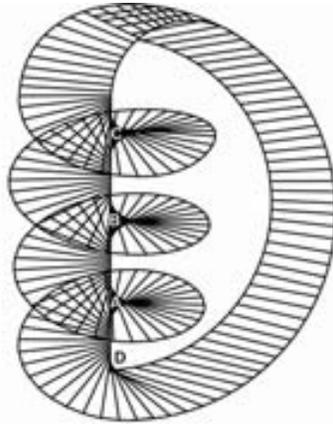


Sin embargo, esta banda de Möbius tendría que poder ser conceptualizada en dos niveles, para corresponder al mundo de la escena teatral en el que ocurre al menos el entrecruzamiento del eje vertical (la simultaneidad) y eje horizontal (lo sucesivo):



Esta imagen que sugiere el cruzamiento de dos bandas de Möbius pretende sugerir las cuatro veces que la acción comienza desde un mismo centro: “marido leyendo el periódico”. Aún así, la figura es limitada, por lo que siguiendo la lógica de Arreola, la proyección tendería más hacia lo que se conoce como una Botella de Klein.

Si adecuamos esa noción que consiste en un desarrollo en espirales tridimensionales que culminan por cerrarse en sí mismas, obtendríamos una gráfica como la siguiente:



Donde D coincide en el eje con A (punto de comienzo) después de haber dado cuatro vueltas, las correspondientes a las cuatro dimensiones señaladas.

Destaca en esta serie de dimensiones y niveles las reiteradas rupturas en la convención establecida con el público presente en sala, además de la obligada participación de los espectadores como testigos y parte de ciertas escenas. Una ruptura clave es la que ocurre con el ámbito espacial entre escenario y público. Otra ruptura importante es la presencia del director en su calidad de tal y, desde luego, las rupturas de los personajes que se convierten en actores representándose a sí mismos en escena. Esto crea una complejidad de dimensiones que atenta contra su eficacia escénica,<sup>149</sup> sin embargo, no deja de ser un gran reto plantearse la puesta en escena de la obra para hacerla funcionar como auténtico palíndromo.

---

149 Las constantes rupturas de contratos con el espectador gastan la magia de lo establecido como verosímil. Los constantes cambios entre actores y personajes en escena pueden resultar fatigosos para el espectador. La obra exige un esfuerzo de atención adicional del espectador quien tiene que estar descifrando los cambios de dimensión. Ello implica un riesgo en función de la eficacia escénica.

Algunos elementos escénicos, como la paloma blanca “viva” en escena, suponen también un grado de complejidad mayor, lo cual obliga a replantear las soluciones propuestas por el actor. De acuerdo con las acotaciones Marido saca de uno de los cajones una paloma blanca viva y la deja volar sobre los espectadores en la sala. ¿Cómo acontece esto en escena?

Al respecto, resolver la obra sin una paloma real sino imaginaria; resolver la obra con una paloma artificial manejable a control remoto; o bien, resolver la obra con una paloma viva amaestrada son tres soluciones que implican diverso grado de complejidad en la escena y que inciden directamente como propuestas sobre la espectacularidad de la puesta.

Por ello creo que Juan José Arreola, consciente de sus limitaciones, ha escrito esa provocadora nota al inicio de la obra en la que invita a quien vaya a realizar la puesta a tomarse la libertad de hacer los ajustes que considere necesarios. No me parece una broma, sino un guiño inteligente, pues reconoce la dificultad de llevar a la escena lo que él propone en su dramaturgia e intuye la necesidad de hacer ajustes y cambios en función de la eficacia y contundencia de la obra misma.

Por otro lado, es necesario tomar en consideración, como contrapeso de cualquier posible cambio o ajuste de la puesta, la gran carga simbólica que cada uno de los personajes y elementos escénicos (vivos o no) tienen en esta obra: Eva, Adán, Ángel, Paloma blanca, La Venus de Willendorf, la amonita jurásica, los trofeos de caza, el Revolver Smith&Wesson calibre 45, El cromo de Blanca que asemeja a la Carmen de Bizet, los cuernos del marido, el periódico, el silloncito giratorio, la resortera, el muchacho en la Edad de Bronce... para nombrar sólo algunos de los más destacados.

A la red de dimensiones y niveles que tejen la obra, corresponde una serie de:

### **Episodios**

- Episodio1: (Sube el telón) En el departamento de Blanca y Marido en DF (Hasta obscuro)
- Episodio 2: Mismo espacio pero en vez de los personajes iniciales participan los actores. (Hasta obscuro)
- Episodio 3: En la sala teatral Blanca y Ángel se acomodan en la sala (hasta obscuro)
- Episodio 4: En la representación del departamento en el Teatro.  
Episodio 4A: El monólogo de Ángel vendedor (Vita-Ánima) anunciado por el Micrófono como anuncio de los patrocinadores.  
Episodio 4B: El monólogo de Eva  
Episodio 4C: Ruptura de Marido personaje a Marido actor que cuestiona realidad y ficción de Vita-Ánima  
Episodio 4': Retorno al plano inicial del episodio 4.
- Episodio 5: La corrida de toros. (visualmente se marca por un descenso de la iluminación)
- Episodio 6: Marido regresa de la pesadilla (sin cuernos) hiere a Blanca-Paloma
- Episodio 7: Ruptura de la ficción, Blanca herida llama al Director y éste a los médicos.
- Episodio 8: El diagnóstico del Médico ginecólogo.  
Episodio 8A: Aparte entre Director y Marido sobre el teatro del absurdo  
Episodio 8B: La anunciación del milagro

- Episodio 9: El parto del niño-adolescente en la Edad de Bronce (hasta que suelta la paloma).
- Episodio 10: (Similar al Episodio 1) Marido pide la resortera al niño imaginario del público. (Hasta telón)

Estos episodios, que no son escenas ni capítulos, y que no tienen marcas explícitas por parte del autor, corresponden en mi interpretación a los descansos y cambios de dimensiones en el tejido de la acción. Implican cambios significativos ya sea en lo espacial o en lo temporal, así como en los rasgos y condiciones de los personajes (incluyendo al Director interactivo) y a las participaciones del Micrófono.

Estos episodios son la clave que define la estructura y desarrollo de la obra. Una obra de circuito cerrado con cuatro comienzos y diez episodios.

El episodio 1 corresponde en su totalidad a la primera dimensión (personajes en el departamento). El episodio 2 corresponde a su vez a la segunda dimensión (mismo departamento pero los personajes aparecen en calidad de actores). Los episodios 3, 4 y 5 están comprendidos en la tercera dimensión (La sala de representación). Los episodios del 6 al 10 corresponden a la cuarta dimensión (regreso al departamento: todo ha sido un sueño).

De este análisis podemos concluir que la dramaturgia de Arreola propone obras en un acto, que siguen una estructura en la que se distinguen varias dimensiones y niveles. Se trata de una dramaturgia construida por episodios en la que uno de los recursos principales consiste en generar puestas en abismo mediante el juego de hacer teatro en el teatro, es decir, metateatro. Estos rasgos hablan de un teatro no aristotélico, un teatro basado en la fuerza verbal de la palabra, pero también en la práctica contemporánea de establecer

convenciones con el público que, poco tiempo después, sufren rupturas para exhibir la fragilidad humana de sus personajes y actores.

Por tanto, estamos ante una dramaturgia en la que abundan tiempos y espacios múltiples, incluso, simultáneos. Es una dramaturgia que se vale del experimento con el juego en varios niveles: simbólico, de palabras, intertextual, convencional, sonoro e imaginativo.

La noción de puesta en abismo queda visualmente expuesta en la figura antes descrita: “cuando la banda de moebius se esconde en ella misma surge la Botella de Klein”, palindroma de cristal,<sup>150</sup> palindroma de vida y muerte, palindroma del *seré o no seré... éres o no éres...* Ese ejercicio llevado a escena es la búsqueda emprendida por Arreola en *Tercera llamada...*, obra que pretende ser un palindroma teatral.

### **Una obra sonora**

Si en *La hora de todos* la existencia de un personaje llamado El MEGÁFONO era la más contundente prueba escénica de la índole sonora de la obra, en *Tercera llamada...* esa misma contundencia sonora está presente gracias al personaje identificado como MICRÓFONO, mismo que con su elocución anuncia la consigna que da nombre a la obra. A través de estos personajes, el autor se allega un recurso valioso en varios sentidos: por un lado, ambos son capaces de ejercer su presencia en diversos planos o dimensiones de la obra; en cierta medida, son omniscientes. A través de ellos fluye la voz de otros personajes. Son polifónicos.

---

150 Botella de Klein, quinto cuento aparecido en *Palindroma* (Arreola, 1980:44-46)

Y no sólo ello, sirven también como recurso para ambientar, pues a menudo, a través de ellos fluyen además de una variedad de voces, ciertos ruidos y sonidos musicales que aportan contexto a la acción. Todos estos elementos (voces, ruidos y música) pertenecen al código sonoro de la obra.

Parlamento 224

MICRÓFONO, *algarabía*. *Entre aplausos y ¡bravos! Comienzan a distinguirse voces en distintos tonos, acentos y ritmos, destacándose aquellas que más convengan:*

“Yo soy logólogo, yo soy tocólogo, yo soy ginecólogo en mis ratos de ocio, yo soy apólogo, yo feminólogo, yo soy Teófilo y me doy al diablo (...) *Tiple:* Yo soy espiroqueta pálida... *Bajo profundo:* Yo soy tu padre... *Tenor agudo:* Yo soy aquel que modulé cantares al son de leve avena... *Cantando con acento antillano:* Yo soy el masca la cachimba... ¡Yo soy el icuiricue! (...) Arreola, 1980:130-131)

Como se observa –y se siente en lo auditivo-, asistimos a una polifonía de voces, juegos cultos y populares, sonoridad evocativa en la que va más allá de los meros juegos de palabra pues incluso está presente la música y textos del Rey del Mambo, Dámaso Pérez Prado. El parlamento culmina con un “apogeo” de alientos y percusiones.

La teatralidad en la dramaturgia de Arreola es compleja, atañe a la estructura misma de la obra, a sus constantes juegos y rupturas con las convenciones, juegos abismales que no eluden la dimensión de lo visual, pero sin duda, esos juegos privilegian siempre a la palabra y desde luego al mundo sonoro.

### **Espacio y tiempo**

El espacio escénico construido por el departamento de Blanca y Marido se reitera en la representación del mismo en la sala teatral, y es idéntico al espacio que ocurre en ese otro “teatro de los sueños” al que también alude Arreola, cuando Marido se sueña físicamente cornudo cual siervo humano, el sueño es vivido como realidad por el espectador que, al igual que el personaje,

ignora estar dentro del ámbito onírico. El espacio escénico convencional -que distingue entre la zona dedicada al público y el escenario propio de los personajes- se ve trastocado desde la primera escena con reiteradas rupturas de la cuarta pared que involucran directamente al ámbito de los espectadores. Baste recordar que la primera aparición de Ángel, como padre del supuesto niño de la resortera, ocurre en el comienzo mismo de la obra con Marido en el escenario y Ángel desde el público.

Hemos señalado como uno de los rasgos más fuertes de teatralidad la creación de un espacio “otro” que zanja una distancia entre el escenario y el espectador. Pero ¿qué acontece cuando esa distancia es quebrantada por la propia propuesta escénica que invade el ámbito espacial del espectador? La convención se rompe y es necesario formular nuevos límites que permitan distinguir el ámbito de ficción. Si a ello sumamos una trasgresión más, aquella que rompe la ilusión del personaje y llama al actor por su nombre real frente al público, es fácil notar cómo la propuesta de *Tercera llamada...* implica un esfuerzo mayor de parte del espectador que se ve continuamente exigido a reconvenir los límites establecidos con el espectáculo. Un resultado posible es generar una mayor conciencia de la construcción del propio espectáculo. Un riesgo latente es perder la atención del espectador con las constantes rupturas. La acotación (A6), que describe espacialmente la escena, es larga y brinda abundantes detalles sobre la “estancia de un modesto departamento” en el que se centra la acción principal y sus reiteraciones. Representación de la representación es el recurso que más adelante lleva a iniciar de nuevo la misma escena, pero ahora en el contexto explícito de un teatro. El espectador (no el lector), que ya se encuentra en un ámbito teatral desde el inicio de la

obra, es obligado -mediante un efecto de distanciamiento- a tomar conciencia de la representación doble a la que asiste.

A la repetición de espacios en abismo corresponde un juego similar con el tiempo. Todo ocurre en un aparente mismo instante, aquel en que Marido deja de leer su periódico y decide jugar al blanco con la blanca paloma. Esta acción está minuciosamente descrita en la acotación (A7)<sup>151</sup>, cuida detalles de movimiento del personaje y prepara la atmósfera para el primer parlamento. Marido se sabe amenazado por la presencia de Ángel que a todas luces tienta a su mujer, como personaje y como actor. El tiempo transcurre sin seguir una lógica realista. El traslado al teatro de Blanca y Ángel implica una ruptura temporal. El tiempo que transcurre desde el accidente con la paloma hasta el descubrimiento del milagro de la inmaculada concepción y el parto del niño adolescente es también un tiempo elíptico, condensado, válido desde su no pretensión realista. La obra toda transcurre en unos cuantos momentos efectivos de acción escénica enriquecida por las reiteraciones en las diversas dimensiones y niveles. Por ello, la escena final es casi idéntica a la que ocurre muy cerca del inicio, Marido reclama a un niño el uso de la resortera contra la Blanca-paloma. El primer parlamento y el penúltimo del Marido inician igual: “Niño, venga acá esa resortera...” (Arreola, 1980:79 y 152)

Del inicio al final ha transcurrido apenas un instante que muestra una mínima pero sustantiva modificación en el personaje de Marido. La humanidad se ha modificado por el nacimiento del niño adolescente, una nueva etapa en el

---

151 *Al levantarse el telón, Marido está sentado al centro del escenario leyendo el periódico. Después de unos quince o veinte segundos de música apropiada, sus manos comienzan a descender lentamente con todo y periódico, dejando al descubierto la cara inmóvil y estúpida. Luego, presa de una alegría infantil, como si acabara de leer las tiras cómicas, la travesura ilumina su rostro. (...)* (Arreola, 1980:77)

desarrollo del hombre. Marido comprende que la Paloma Blanca es mensajera, ella cumple una función comunicativa con el resto de los hombres. Seis mil años después han sido apenas un instante en la historia de la humanidad.

Con relación a la interpretación general de la obra conviene comentar algunas observaciones realizadas por Quackenbush. La primera de ellas alude a los planos de la obra, que para él son dos: religioso y secular.

En el primero de ellos, al que nombra plano religioso, me parece que sería más adecuado llamarlo “bíblico”, pues refiere a pasajes, temas y símbolos presentes en el libro sagrado, ejemplo de ello son: El génesis, Adán y Eva, el Ángel de la guarda, el Ángel caído o de la tentación, la paloma de la paz, el espíritu santo, el milagro de la inmaculada concepción y la expulsión del paraíso. En efecto, este mundo bíblico está presente en el género del auto, por lo que parece oportuno para clasificar a la obra de Arreola.<sup>152</sup>

El segundo plano al que refiere, que yo he conceptualizado como secular, es presentado por Quackenbush como de temas universales, concretamente refiere a dos: “la guerra de los sexos y el triángulo amoroso”.

No estaría de acuerdo en privilegiar este segundo plano de esa manera, pues la presencia tentadora de Ángel que convierte a Marido en un cornudo ante la infidelidad de su mujer no es cuestión de un triángulo amoroso, sino de una crisis de la pareja y del planteamiento cristiano de la unión monogámica. En mi opinión, más allá de la guerra de los sexos (a la que sí se alude explícitamente

---

152 En este mismo plano, Quackenbush aventura un paralelismo entre la concepción de la virgen María y la Coatlicue, nexo que sin llegar a ofrecer una argumentación convincente resulta seductor pues apunta hacia un sincretismo muy propio de la dramaturgia nacional, como en el caso de la Loa al Divino Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz. Mezclas simbólicas y aclimataciones a las que se vieron expuestos los autos durante los procesos de evangelización al pasar a formar parte del imaginario de los habitantes naturales del lugar, los antiguos mexicanos.

en el texto) y del supuesto triángulo amoroso (debido en parte al debilitamiento de dichos valores cristianos en la era moderna) la verdadera cuestión sobre la que gira la obra es la crisis de la pareja que golpea en la institución base del tejido social: la familia.

El nacimiento del niño adolescente viene a simbolizar el atrasado estadio en que se encuentra la humanidad, la modernidad se asemeja a la edad de bronce.

Por otro lado, Quackenbush señala, con tino, un carácter bipolar en Ángel: Es un ser bueno y malo a la vez, es el ángel de la guarda y, al mismo tiempo el ángel maldito, el ángel de la tentación. Los seres humanos somos frágiles, débiles de carne, durante miles de años, desde el surgimiento de los padres primeros, estamos condenados a ser expulsados del paraíso, a caer en el pecado una y otra vez. En el mundo moderno, la vivencia de esta constante caída en el pecado se convierte cada vez en una práctica más asumida. Este mundo de valores cristianos, de seres tentados, de pecadores y arrepentidos, de rencorosos y ardidados está muy presente en la literatura de Arreola tanto como en su dramaturgia.

### **Intertextualidad**

Quizás uno de los recursos en los que se nota de manera más nítida la práctica del “juego” con que tanto disfruta Arreola como dramaturgo y narrador es el ejercicio de incluir citas de textos propios y extraños disfrazados en el discurso de otro. El teatro le confiere una coartada inmejorable, cuando los textos son puestos en la voz de algún personaje. El lector de la obra tendrá la ventaja relativa de revisar con detenimiento los textos que aparecen entre

comillas; el espectador, en cambio, dependerá por entero de la forma en que dichos textos sean abordados por el director e interpretados por el actor, para percatarse de que se tratan de palabras que provienen de otros.

La primera de las intertextualidades presentes en la obra es una reiteración casi obsesiva en la narrativa del autor. Me refiero al pasaje de Adán y Eva, y al desarrollo de diversas reflexiones en torno a ambos personajes.

Arreola toca este tema en múltiples ocasiones a lo largo de su obra, una de las más sintéticas aparece en *Bestiario*, se titula *Cláusulas*:

I

Las mujeres toman siempre la forma del sueño que las contiene.

II

Cada vez que el hombre y la mujer tratan de reconstruir el Arquetipo, componen un ser monstruoso: la pareja.

III

Soy un Adán que sueña en el paraíso, pero siempre despierto con las costillas intactas.

IV

Boletín de última hora: En la lucha con el ángel, he perdido por indecisión.

V

Toda belleza es formal.

(Arreola, 1972:81)

Las primeras cuatro cláusulas aparecen trabajadas o expuestas escénicamente a través de los tres personajes Ángel, Eva y Adán, en *Tercera llamada...* Quizás la más reveladora de todas sea la cláusula segunda, que muestra un total pesimismo en cuanto a las posibilidades de salvación de la pareja. Adán se presenta como un ser infeliz, Eva una mujer insatisfecha en sus pretensiones románticas. En efecto, en la lucha contra el Ángel al personaje de Adán le ha tocado perder. Esa misma lucha está mencionada más tarde en voz

de Marido, quien afirma haber luchado toda la noche contra un ángel, mismo asunto del que se ocupa en *Bestiario*, en *Una de dos*<sup>153</sup>.

La obra de Juan José Arreola se alimenta constantemente del paradigma bíblico. Me refiero a su obra en general, tanto la narrativa como la dramática: Seres abyectos, seres confesionales, pecadores y arrepentidos, abeles y caínes, evas y adanes, los expulsados del paraíso y los que aguardan el juicio universal pueblan su universo creativo. Así leemos en *Bestiario* el *Homenaje a Johan Jacobi Bachofen*:

Dueño ya de su lenguaje y en plena literatura fantástica, el hombre sepultó para siempre en su memoria a la Venus de Willendorf. Hizo nacer de su costado a la Eva sumisa y fue padre de su madre en el sueño neurótico de Adán... (Arreola, 1989:52)

Diversas versiones y diversiones que giran en torno a las mismas preguntas, ¿Quiénes somos? ¿De dónde surgimos? ¿A dónde vamos? Los paradigmas de belleza cambian con los siglos. La reproducción de la Venus de Willendorf en el departamento de Blanca y Marido funciona como símbolo de los estadios antiguos de la humanidad.

Toda belleza es formal porque toda belleza persigue una forma, un modelo que se convierte en arquetipo, símbolo de una época y de un estadio en el desarrollo de la humanidad. Así, la belleza cobra formas distintas en la Venus de Willendorf, la Victoria de Samotracia y la Venus de Milo.

Citarse a sí mismo y citar a otros de manera literal, de memoria y en parodia es una estrategia que se convierte en recurso frecuente común a la obra entera de Arreola.

---

153 "Yo también he luchado con el ángel". (Arreola, 1989:90)

Son tantas las interrelaciones textuales que se dan entre la dramaturgia de Arreola y su narrativa que resultaría excesivo rastrearlas a detalle aquí; sin embargo, hay dos textos que por tratarse de citas extensas conviene mencionar:

1) la presentación que de sí mismo hace Ángel<sup>154</sup> a Marido pertenece íntegramente al texto *El soñado* (páginas 83-84 de *Tercera llamada...*, parlamentos del 17 al 23 y páginas 105-106 de *Bestiario*). Algunos parlamentos más adelante, el dramaturgo se divierte dejando algunas pistas en la voz de Ángel desdoblado como actor, parlamento 94:

La obra no es muy buena y yo hago un papel insignificante, una especie de soñado, de ángel o de guiñapo... Ya verán, no crean que vine porque quiero lucirme ante ustedes. (Arreola, 1980:95)

2) El segundo caso de intertextualidad íntegra con la obra narrativa se da más adelante. El parlamento 175 de la obra teatral, que corresponde a Micrófono, inicia con la siguiente línea:

“Al volver la cabeza sobre el lado derecho para dormir el último, delgado sueño de la mañana, Don Fulgencio tuvo que hacer un gran esfuerzo y empitonó la almohada...”

El texto utilizado en *Tercera llamada...* para describir las sensaciones de Marido, quien se sueña cornudo, pertenece al cuento *Pueblerina*, del

---

154 “Vivo una vida precaria, dividido entre estos dos seres que se odian y se aman, que me hacen nacer como un hijo deforme. Sin embargo, soy hermoso y terrible. Destruyo la tranquilidad de la pareja o la enciendo con mi más cálido amor. A veces me coloco entre los dos y el íntimo abrazo me recobra, maravilloso. El advierte mi presencia y se esfuerza en aniquilarme, en suplirme. Pero al fin derrotado, exhausto, vuelve la espalda a la mujer, devorado por el rencor Yo permanezco junto a ella palpitante, y la ciño con mis brazos ausentes que poco a poco se disuelven en el sueño que siempre recuerda al despertar.” Arreola1989: 105-106) En este fragmento se muestra con gran contundencia ese rasgo de ambigüedad presente en el personaje de Ángel al mismo tiempo “hermoso y terrible”. El texto, resume en buena medida la trama que se desarrolla en la escena central y reiterada de *Tercera llamada...*

*Confabulario* de Arreola.<sup>155</sup> Fragmentos amplios de un cuento se convierten en parlamentos de un personaje. Con estos ejercicios la noción de “juego” se revela como algo más complejo que un simple divertimento, pues el cuidado y la oportunidad con que recrea el mismo texto en dos propuestas diversas de su escritura, crea claves de la obra a la vez que genera universos de intertextualidad, sin sacrificar eficacia escénica.<sup>156</sup>

Por lo anterior citar su propia obra y la obra de otros, o parafrasear pasajes enteros de obras cultas y populares es otro recurso clave del que se vale la dramaturgia de Arreola. De esto se desprenden dos conclusiones: 1) No sólo la obra literaria de Arreola está conectada entre sí formando un todo, un proyecto literario; sino que también la obra dramática esta interrelacionada con su universo literario formando un todo en movimiento. Los textos pasan de un lado al otro cobrando nuevas significaciones; 2) dicha intertextualidad no se trata de un mero rasgo estilístico sino de un recurso que en Arreola comporta teatralidad, ya que los textos son encarnados en escena por personajes, cobran dimensión de parlamento vivo en un espacio y tiempo escénicos.

De esta manera, fragmentos de la canción popular anónima “Anda Jaleo”<sup>157</sup> se convierten en parlamentos del personaje Micrófono; o bien, fragmentos de la obra de Neruda, *Canto a Stalingrado*, forman parte de los parlamentos de Marido:

“Y nuestros corazones no pueden más, no pueden en un mundo que deja morir todos sus héroes...” (Arreola, 1980:108).

---

155 En *Tercera llamada...* p.107; en *Confabulario* p.45 de las ediciones citadas.

156 Estas claves invitan a un conocimiento de la obras completas de Arreola, pues aunque los textos aparecen entre comillas, no da mayores pistas sobre el origen de los mismos.

157 “No salgas paloma al campo/ mira que soy cazador...” Palindroma, 1980:142-143)

Elementos del mundo literario de Arreola, algunos de sus héroes y villanos están presentes en su dramaturgia. Cobran vida sobre la escena adoptando la voz y el cuerpo de otros. Son matrices de teatralidad.

Y no sólo la voz de otros, la palabra de otros, sino la música de otros está presente en la obra. Canciones populares, canciones de amor, canciones de cuna son evocadas y recuperadas por los personajes, muy enfáticamente, por el Micrófono. El ritmo, además del verso, es otro de los recursos sonoros. Es por ello, entre otras razones, que las didascalias en las obras de Arreola son tan ricas, ya que más allá del ingenio, del mero juego de palabras hay significados profundos y evocaciones sonoras que amplían el espectro de lo disfrutable para el espectador.

La obra consta de 297 parlamentos. Hacia el final de la misma, gran parte de los textos recae en el personaje del Micrófono quien guía el desenlace desde el parlamento 288 hasta el parlamento 292. Este rasgo privilegia la sonoridad y la intertextualidad de la obra.

Sin embargo cabe señalar otro rasgo aquí que pone en equilibrio la palabra y el silencio. Las participaciones de este personaje van acompañadas por una enorme cantidad de acotaciones. La escena del parto del muchacho en la edad de bronce acontece toda en didascalias. El chorro de tinta también opera en función de la acción escénica carente de parlamentos.

Esa casi excesiva profusión de didascalias se coloca en la frontera con lo narrativo, pues en Arreola las acotaciones llevan la meticulosa descripción y chispa del narrador.

La figura del Micrófono opera como mediador entre la acción y el público. Sus parlamentos finales son de nuevo una intertextualidad, y corresponden al relato *Tú y yo* que forma parte de *Bestiario*:

“Adán vivía feliz dentro de Eva, en un entrañable paraíso (...) Preso como semilla en la dulce sustancia de la fruta (...) Como todos los dichosos Adán abominó de su gloria. Comenzó a nadar difícilmente contra las densas aguas maternas... se abrió paso a cabezadas en su túnel de topo...” (Arreola, 1980:149) y en (Arreola, 1989:72)

Otros investigadores se han percatado de la importancia de este recurso en la obra de Arreola, quien con frecuencia cita y trastoca textos canónicos de la tradición literaria universal<sup>158</sup>. En este caso, asistimos a una refundación de su interpretación del *Génesis*, que con anterioridad formaba parte de la narrativa del autor y ahora se incorpora, en un giro de tuerca más, a la dramaturgia del mismo. En este reiterado giro, el hombre vuelve a ser expuesto como ser abyecto, expulsado del paraíso maternal.

Por fortuna la noción de palíndromo en Arreola supera el mero juego de palabras, lo que podría llevar a una visión superficial donde el divertimento carecería de solidez. No es así, pues en la parodia bíblica y en la búsqueda de nuevas estructuras y experimentos de género, hay una crítica mordaz, la sorna agazapada que cuestiona el desarrollo de nuestra moderna humanidad, apenas comparable con la edad de bronce.

El privilegio del mundo sonoro en la obra de Arreola no excluye la existencia de una potente partitura visual. Así lo demuestra en diversos momentos de su dramaturgia, la cual está muy ligada a las imágenes que evoca: Eva, la mujer,

---

158 Cristián Ampuero, ha publicado en la Web una interesante ponencia al respecto titulada *Arreola o el recurso de la cita* en la que se propone: “estudiar la presencia y funcionalidad de citas de autores canónicos en algunos relatos de Juan José Arreola incluidos en su (casi) definitiva antología de 1985, *Confabulario personal*. (...) El problema que genera esta investigación puede enunciarse como sigue: ¿Por qué tantas citas de autores clásicos son atraídas y transformadas, exhibidas y relativizadas en la escritura de Arreola?” (Cyber Humanitatis Nº 21 [verano 2002] )

es la Eva de Cranach, otro arquetipo de belleza. El muchacho de la edad de bronce, tiene en escena el valor de una escultura viviente. La paloma blanca, viva o imaginaria, forma parte de este mundo visual:

El hijo deja escapar una paloma invisible, que vuela sobre el público.  
(Arreola, 1980:152)

El propio Ángel es personaje y arquetipo visual, a él corresponde despedir la obra en el parlamento 297:

ÁNGEL

Señoras y señores, con su permiso/ vamos a cerrar otra vez el paraíso... *Desenvaina una espada de fuego, luz de Bengala, en la oscuridad total. TELÓN.*" (Arreola, 1980:152)

Como se observa en esta última acotación, la obra cierra con una imagen, la del Ángel flamígero. Se cierran las puertas del paraíso escénico. Los espectadores, como era de esperarse, seres abyectos todos, quedamos del otro lado del Edén.

**Capítulo 4**  
**Teatralidad en la palabra hablada**  
**Registros verbales varios**

#### **4.1 El juglar: acrobacias del artesano de la palabra**

## Retrato hablado

Juan José Arreola es un creador que ha dejado obra en varios ámbitos. Esa peculiar inquietud que lo llevó a experimentar diversos oficios dibuja el perfil de un creador que ejerció la palabra hablada, la palabra escrita, la escena, el juego, la editorial, la comunicación televisiva y la enseñanza universitaria, entre otras pasiones.

Creo que la principal clave de las búsquedas que llevan a Juan José Arreola del teatro al relato escrito y del relato escrito a la oralidad es su amor por la palabra como material sonoro. Considera a las palabras "criaturas vivas". La literatura -recuerda- me entró por los oídos. Él mismo se convirtió en un "megáfono", en una caja de resonancia, en un "micrófono" y para ello se tejió un personaje capaz de expresar sin censura su vocación artística.

De "memoria y olvido" está hecha su obra, como si la tensión entre estos dos polos fuera un principio creador de su arte poética. Él no va al texto para citar, prefiere recordar imperfectamente porque así al recrear, vuelve a inventar, modifica lo creado.

Existen otras claves de su proceder creativo que ayudan a ubicar esos modos de imaginar de Arreola, tanto en el relato, como en el teatro y en la palabra hablada: Arte y artificio, la forma y lo barroco, el abismo y el silencio, la garza morena y la zarza ardiente...

Afirma no ser él quien escribe. Su papel, dice, es el de un *medium*, un aparato magnificador por el que transita la voz de otro. Confiesa que fueron pocos los instantes en que vibró en la frecuencia de la creación, momentos en que estuvo gobernado por la voz del otro, cuando el material sonoro se ordenó dentro de

él, logrando algunas cláusulas sintéticas dignas de ser recordadas, material sonoro que venía dictado por una dimensión espiritual mayor, una voz que era todas las voces, un resonante universal.

En lo más álgido de este transe mágico, Arreola tuvo miedo, sintió vértigo y retrocedió, de ahí que su obra sea breve, apenas los instantes en los que “oyó la voz del otro a través de la zarza ardiente”<sup>159</sup>.

No le interesa saber si es cuentista, novelista o ensayista; no le interesa definirse como escritor, por ello, con igual desparpajo que ironía, pone al mismo nivel que su prosa su gusto por el ajedrez, por las mujeres, su pasión por el ping pong, por el cine, su afición por el vino pródigo y por las charlas. En el fondo se define simplemente como un artista. Otra cosa es que sea bueno, malo o mediocre, nos dice, pero sin duda, es un auténtico artista.

En su obra palpitan las palabras como criaturas vivas, sonoras. Su literatura oral es tan importante como la escrita. Guiado por la sonora palabra y por los ritmos acústicos de las frases incursionó en el teatro.

Juan José Arreola es un artista que se manifiesta en invenciones varias, como su primer título sugiere. Experimentó la recitación desde niño y después, ya joven, soñó con ser actor. Ingresó a los 18 años a la escuela de teatro de Bellas Artes. Donde durante tres años se formó en este oficio y lo ejerció hasta llegar a un plano profesional. Sin embargo, en su práctica escénica jamás supo diferenciar entre teatro y literatura, porque en su vida misma experimentaba

---

159 Escuchar la voz del otro a través de la zarza ardiente, es un referente bíblico (Ver, Santa Biblia: Éxodo 3-4). La divinidad se le manifiesta a Moisés en forma de una zarza que arde en fuego sin consumirse. Ante esa insólita visión, Moisés escucha la voz del creador que a él le habla. Esta certeza íntima es un principio creador en Arreola. (El pasaje en cuestión aparece en Paso, 1994:164)

con ambigüedad los límites entre la ficción y la realidad, entre la enfermedad y la imaginación.

No supo vivir la doble frontalidad del actor.<sup>160</sup> No supo entrar y salir de escena. Otra vez sintió vértigo, miró el abismo y antes de dar el paso al vacío escénico, retrocedió. En cambio, día a día, fue haciendo de su persona un personaje. Pasó a vivir de tiempo completo ese ser que era, hasta cierto punto, la involuntaria invención de sí mismo. Un ser nutrido de memoria, un ser aprendido “de corazón”, en el sentido en que los franceses e ingleses refieren a las cosas así guardadas en la memoria<sup>161</sup>; pero a la vez, un ser que en el ejercicio de recordar se sabía falible y disfrutaba dejando que su imaginación supliera las lagunas del recuerdo, recreando así sus propias versiones.

En ese tránsito, el personaje Arreola se define como un ser que participa de la creación, se sabe en deuda con muchos, se confiesa heredero de una lengua, se reconoce hijo de Papini, de Darío, de Kafka, de Proust y de Joyce, entre otros; pero se sabe también un juglar capaz de entretener, un hombre espectáculo poseedor de un torrente verbal, un monstruo falible que en la palabra finca su fama, su fortaleza y, por paradoja, su mayor debilidad.

Experimenta el vaivén entre el torrente verbal y el silencio. Se hace consciente de esa lucha que libra consigo mismo, se sabe un ser de parodia, un artesano que domina el lenguaje frondoso; pero aspira a otra cosa. Anhela llegar al lenguaje puro, al lenguaje de tronco. En esa tensión vive.

---

160 Concepto con el que Luis de Tavira se refiere a esa cualidad que le permite al actor vivir plenamente la ficción del personaje en escena sin perder la noción de su lugar como persona en la realidad.

161 En francés se utiliza la expresión *par cœur*, mismo referente en inglés, *by heart*; cuando algo se aprende de memoria.

Es un artista de tiempo completo, un *homo ludens*, como diría Huizinga<sup>162</sup>.

Intenta muchos juegos: en el tablero, en la mesa, en el escritorio, en la imprenta, en la escena, en la pantalla, en el aula, en la casa, en la huida.

Siempre llega copioso hasta al abismo y siempre abrupto regresa.

Es un ser fragmentario, sin método, un esclavo de sus intestinos, un ser de arrebatos, y de hallazgos. En el fragmento, en la brevedad, encontró algunos de sus mayores logros.

Como dramaturgo se declara frustrado. Creyó que escribir teatro era hacer literatura. Por ello quizá, centró su energía en el diálogo; sin embargo, no llegó en su escritura teatral al lenguaje troncal que aspiraba; no halló en su dramaturgia algo equiparable a la polifonía fragmentaria plena de identidades tan lograda en *La feria*. Aún así, y aunque él lo niegue, hay en sus dos obras teatrales una materia sonora gozosa, un gusto por el juego, por el gesto inteligente y una constante búsqueda por experimentar mediante la convención escénica la complicidad con el espectador. Arreola como dramaturgo es más de lo que él admite y menos de lo que él anhela.

La memoria no es sinónimo de cultura, pero en este autor, su cultura deslumbra, tanto porque es capaz de recordar cosas, como por su capacidad para nombrarlas. El mundo está habitado por seres y cosas. El mundo es un nombre. Juan José es un obseso de los nombres, se dice ser capaz de mencionar durante dos horas continuas a ciclistas famosos; recuerda, embelesado en la sonoridad, a decenas de pintores italianos renacentistas.

---

162 El propio Arreola menciona el concepto de *homo ludens* acuñado por Johan Huizinga, pensador e historiador de origen alemán, quien así tituló su obra publicada en 1938. (Ver Rodríguez:2002,105)

Para Arreola, nombrar es hacer mundo. Las cadenas acústicas, las cadencias sonoras alimentan su vida rememorada y por ello, acuden a su presente sin esfuerzo, los octetos, los sonetos y tantos otros fragmentos de la literatura universal que riman dentro de él. Eso lo convierte en un portento, en un verdadero espectáculo digno de “apantallar”<sup>163</sup> a las grandes masas.

En sus entrevistas encontramos a un artista que en verdad es maestro en el difícil oficio de pensar bien en voz alta, de tejer cláusulas sintácticas dichas en el efímero instante de la improvisación, de memorar sí, pero de memorar con sentido; alguien capaz de sostener criterios estéticos fundados, de argumentar con lucidez, de alimentar su chispa explosiva con el arrebató, la confesión y el torrente; y al mismo tiempo, descubrimos a un ser que se permite mostrarse a sí mismo, casi hasta la última piel, expuesto en sus miserias, sus debilidades y sus enfermedades.

Nombrar lo innombrable, misión del poeta, se convierte en Arreola en un límite, su escritura aspira a lo imposible. Sabe que la diarrea verbal no es arte. Llegará a sucumbir ante el silencio escritural, pero antes, persistirá en la palabra hablada, dejará de ser escritor para vivir como “hablista”. Ya tiempo atrás, había abandonado el foro escénico para hacer de su vida otro escenario. Su preocupación por el drama humano, por hacer examen de conciencia y por irse confeso de este mundo, es una constante en la mayoría de sus entrevistas; así como una constante en sus dos obras teatrales.

Tal vez renunció al teatro, pero nunca renunció a la reflexión lúcida sobre el acontecer humano. Su dramaturgia, lograda o no, recupera este drama, el del

---

163 Lo digo por sus frecuentes apariciones en la pantalla chica.

hombre expulsado del paraíso, el del ser abyecto<sup>164</sup>, el de la persona enfrentada a sus propios ángeles y demonios en un acto confesional que se vive como examen de conciencia. Sus obras son “autos” de conciencia.

El hombre, Adán, lanzado del paraíso sucumbe ante las tentaciones sin salvación posible. Eva se hace con facilidad cómplice de los falsos ángeles. El amor en Arreola no salva, acaso hunde al hombre más hondo en sus angustias. El autor no renuncia a los efímeros instantes celestiales en los que vivió encendido por la pasión; sin embargo, cae una y otra vez víctima de remordimientos. Su visión lo lleva a vivir como un ser falible, débil de cuerpo y voluntad.

Todos sus males se los cobra el cuerpo, por eso Arreola se convierte en un enfermo imaginario de por vida. Un ser marcado por sus angustias. Un ser condicionado por sus enfermedades. Así lo cuenta en sus memorias. Estas enfermedades son cruciales en distintos puntos de su vida y se convierten en rasgos decisivos, a veces, de su persona; a veces, de su creatividad; otras más, de su silencio.

Arreola nos ha dejado una obra escrita relativamente breve, pero acompaña a ésta una serie de memorias, entrevistas y ejercicios orales que han sido recuperados por otros escritores y discípulos en el transcurso de los años cercanos y posteriores a su muerte, material que hoy es palabra impresa.

Con base en estos registros, trataré de esbozar un retrato del artista confeso<sup>165</sup>, una especie distinta de retrato hablado.

---

164 Ser abyecto, es una condición fundamental en el concepto de persona y personaje de Arreola. En esta reflexión su maestro confeso es Franz Kafka.

165 Me refiero a cuatro textos: *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947)* contada a Fernando del Paso. CONACULTA, México, 1994. *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, trabajo de su hijo, Orso Arreola, Editorial

## Un paciente impaciente

Según dice Arreola, hasta los tres años de edad gozó de cabal salud; incluso era un niño gordito. Fue a esa edad cuando asistió por primera vez a la escuela, en calidad de “oyente” y, según confiesa, de oídas aprendió a leer.

Para que se le aligeraran a mi madre los quehaceres de la casa, mis hermanos me llevaron a la escuela de “oyente”, palabra que designa exactamente lo único que hacía a esa edad, tres años, en 1921, en la escuela: oír. Aprendí a leer “de oídas” y de corrido, (...) (Paso, 1994:66)

Cuenta que entre los cinco y seis años enfermó de sarampión.<sup>166</sup> Estando en recuperación comió un queso añejó que le causó una terrible infección intestinal, lo que le obligó a una larga convalecencia. En total fueron tres meses en cama, durante los cuales tuvo periodos de fiebres muy altas. A su cuidado estuvo su hermana Elena, ya que de acuerdo con las prácticas de la época, por precaución se evitaba que las madres embarazadas estuvieran en contacto con enfermos de sarampión o de rubéola. Juan José fue el cuarto de catorce hermanos, lógico era tener este tipo de cuidados con su madre.

La prolongada enfermedad tuvo repercusiones trascendentes en la vida del pequeño.

Una vez la fiebre alta me duró ocho días continuos. Esto provocaba que se me agudizara la sensibilidad a un extremo. Llegué a percibir cosas que andaban en el aire. Fue, supongo, el delirio. (...) También la memoria se me agudizó. Ya sabía yo leer, pero no podía hacerlo de lo débil que estaba. Elena entonces me leía cuentos. (Paso, 1994:32-33)

---

Diana, México, 1998. *Arreola y su mundo*, de Claudia Gómez Haro, Alfaguara-CONACULTA, 2002, en donde se registran algunos de los programas de la serie televisiva que salió al aire bajo el mismo nombre. *Arreola en voz alta*, compilación y presentación de treinta entrevistas de diversos autores realizada por Efrén Rodríguez, CONACULTA, Sello Bermejo, 2002.

166 En *Memoria y olvido...* señala que fue entre los cinco y seis años (Paso, 1994:32), pero en otras entrevistas ubica este episodio de enfermedad a los siete años (Rodríguez, 2002:134) Son las imprecisiones de las historias contadas verbalmente, una y otra vez, ajustando el cuento en el recuerdo.

Su gusto por la palabra sonora -dicha y escuchada-, su exacerbada sensibilidad y su disposición a imaginar con los ojos abiertos parecen tener un antecedente importante en este evento de mala salud. Fue tan fuerte el cuadro que, después de sanar, tuvo que aprender a caminar de nuevo, pues la falta de ejercicio y la debilidad extrema le habían atrofiado la motricidad. La enfermedad es una experiencia de proximidad con la muerte. Cuando se sana de una enfermedad grave, generalmente quedan huellas importantes en el cuerpo, en los órganos; más allá de la conciencia vigilante, siempre quedan cicatrices.

Tenía alucinaciones, no necesitaba cerrar los ojos para soñar, literalmente creían que iba a quedar loco (bueno, he quedado lo suficiente) y que ya nunca sería una persona normal (acertaron); aquí debo recordar que la principal alucinación consistía en una invasión de mujeres a mi habitación infantil. (Rodríguez, 2002:134)

La enfermedad generó cambios en otros sentidos. Al sanar, se rehusó a seguir asistiendo a la primaria. Declara que por más esfuerzos del padre por reincorporarlo a la escuela, todos resultaron fallidos. Al parecer, Juan José fue un autodidacta por una decisión propia, tomada desde muy temprana edad.

Diversos momentos de su vida como niño, joven y adulto están marcados por enfermedades relacionadas con su aparato digestivo. Ya he mencionado la primera de ellas. Tendría, al menos, otros tres momentos cruciales que lo llevaron del infante enfermo al enfermo imaginario: 1941, Morelia; 1945, París; y en 1963, cuando el doctor Conrado Zukerman le operó, en la Ciudad de México.

## El viaje del 41

La enfermedad intestinal que sufrió en un viaje de regreso de la ciudad de México a Zapotlán el Grande, un 15 de febrero de 1941, cambió su vida para siempre.<sup>167</sup> Se trataba del primer viaje que realizaba en automóvil y según comenta, tanto de ida como de vuelta hicieron parada en Morelia. Fue un viaje corto, de tres días. A Juan José lo agobiaba la posibilidad de reencontrarse con su anterior novia, Cora; cosa que no sucedió. Pero según menciona, al regreso sufrió una terrible congestión alimenticia en Morelia, donde pararon a cenar y dormir, lo cual se le complicó con una profunda crisis nerviosa.

Esa noche en Morelia me convertí en el enfermo que soy. Allí surgió la neurosis de angustia que me ha acompañado toda mi vida, y que algunos doctores como mi paisano José de Jesús Marín Preciado, el doctor Raúl Fournier y el célebre siquiatra Santiago Ramírez, me ayudaron a sobrellevar, pero no a curarme. (...) mi esposa Sara y mi hija Claudia (...) más que mi esposa y mi hija han sido mis enfermeras, (...) Soy algo más que un enfermo imaginario como el de Molière, casi diría que soy la misma enfermedad, más que el enfermo. (Arreola, Orso, 1998:119)

De aquí se desprenden algunos rasgos del personaje en que se va constituyendo Arreola: su deslumbrante aunque inexacta memoria, la cantidad de detalles con que reviste el cuento de su enfermedad, el colocar a Cora en la balanza de las causas que desataron la crisis nerviosa, la imposibilidad de manejar de una manera menos nociva sus angustias y, finalmente, la incondicional ayuda que para él significaron su esposa y su hija, pues todo enfermo constante requiere de constantes cuidados. La situación vino a

---

167 En cuestión de fechas no podemos esperar exactitud con Arreola, todo es tan relativo como el recuerdo. En algunos lados señala el día 14 en otros el 15 de febrero; se refiere al año 41 y también al año 42; Morelia o Santa Ana; pero el punto es la terrible relación que guardaba con su estómago en la somatización o descarga de conflictos y presiones personales.

resultar en una relación familiar de tolerancia hacia el enfermo y de gran dependencia de Arreola con ellas dos.

El día 14 de febrero de 1941 yo era todavía un muchacho sano de veintitrés o veinticuatro años de edad; al día siguiente amanecí a otra vida, ya que perdí el estómago como se pierde la cartera. (Rodríguez, 2002:135)

El 14 de febrero de 1941, tenía 22 años cumplidos – no los 23 o 24 años que menciona en la cita-, pues nació el 21 de septiembre de 1918; pero su portentosa memoria es ambigua con las fechas y los espacios. De igual manera señala que tuvo treinta años de salud después de la enfermedad que sufrió entre los cinco y siete años de edad<sup>168</sup>, lo cual sumaría al menos 35 años de edad, pero como vemos, a los 22 años tuvo este otro cuadro de mala salud, crucial en su vida.

El personaje Arreola, el que cuenta su vida, es ambiguo. Puede más en él la pasión por relatar el cuento que el cuidado por la exactitud de lo contado; toda historia es reinventada una y otra vez, matizada por el recuerdo y por el gusto de volver el relato cada vez más atractivo. En este ejercicio de hacer una autobiografía emocional cambia las fechas, los días, incluso los lugares; pero no importa, pues en esa acción se está dibujando cada vez más claro el personaje que es Arreola, a pesar de sí mismo.

Debo aclarar aquí que tengo un récord estimable: durante 40 años he pesado 50 kilos, sólo con oscilaciones de kilo y medio o dos hacia arriba o hacia abajo. (Rodríguez, 2002:135)

Es probable que el récord no sea cierto, pero en todo caso, tenemos otro dato aproximado del aspecto físico del personaje, un hombre muy delgado.

---

168 Pasa una cosa curiosa. Desde aquellos años (1925), pasé treinta sin estar un solo día en cama, pero esto de ninguna manera quiere decir que yo haya sido un hombre sano y que mi trato con los médicos se suspendiera. (Rodríguez:2002,135)

Porque fue allí, en ese viaje del 42, en que las sensaciones de traslado físico se volvieron inseparables, para mí, de problemas relacionados con el aparato digestivo. A fin de cuentas, la absorción de los alimentos ocurre en un espacio temporal, es un discurso, un traslado, un discurrir de los alimentos a partir de la boca, la laringe, el esófago. (Paso: 1994,58-59)

Es una reflexión muy lúcida de parte de Arreola. Al menos dos de los momentos de mayor crisis en su vida están relacionados con viajes, con problemas de traslado, con mareos y mala digestión; en suma, todas las cargas que no era capaz de manejar le terminaban dañando el estómago y los intestinos. Discurren los alimentos, discurren los viajes, discurren las palabras.

(...) a partir de ese viaje muchos de mis achaques gástricos se agudizaron, unidos a esas sensaciones contradictorias de traslado que, entre otras narraciones, aparecerían más tarde en "El guardagujas" (Paso, 1994:59)

Si la vida es un viaje, vale aceptar que para ciertas personas el viaje no lleva a ninguna parte. La sensación de inmovilidad o vacío triunfa sobre la acción; el resultado es la frustración o el absurdo. Así lo sugiere Arreola en *El guardagujas*, un cuento magistral. Su metáfora va más allá del plano personal: los trenes de ese país no llevan a ningún lado, los caminos son simulados, el sistema no funciona, la vida de los viajeros tiene un destino kafkiano, el absurdo del sistema impera sobre los hombres.

En Arreola el amor no salva, tampoco el arte. Hay apenas breves paréntesis de felicidad en medio de un mar agitado de angustia.

Y sucede que antes de llegar a Guadalajara, después de Santa Ana, me acometió al atardecer la primera y gran crisis de lo que después iba a ser esa mezcla de claustrofobia y agorafobia. (Paso, 1994:58)

El personaje Arreola es víctima de sus miedos; ha dejado que sus angustias se apoderen de él, perdiendo la capacidad de adaptación al viaje. Aparecen las

fobias, a lo cerrado y a lo abierto, los temores a lo que se ingiere y a lo que se expelle; hay una relación nociva consigo mismo.

Tuve después conciencia que comer es un proceso dialéctico, porque uno, al comer, se envenena, se intoxica, aunque se ingieran alimentos sanos y nutritivos. El cuerpo elimina los tóxicos, para decirlo en una sola frase, a base de hígado y sangre. (Paso, 1994:59)

Una serie de parejas dicotómicas están presentes en la filosofía de Arreola: la sonoridad y el silencio; la atracción y la repulsión; lo sano y lo nocivo. En materia de alimentos tiene razón, se ingieren nutrientes pero también toxinas que el cuerpo es capaz de eliminar; el asunto está en el balance de estos contrarios que es posible cuando existe una buena digestión. Al parecer, ese fino equilibrio que mantiene a un organismo sano se rompió en él.

El enfermo imaginario en que se convierte Arreola no es un ser inconciente de sus males, sino un pensador lúcido que alcanza a revelar el origen de sus patologías, aunque sin llegar a curarse. Tal vez por eso su enfermedad es dolorosa, pues se sabe responsable del mal que se causa a sí mismo, sin poder evitarlo.

Tengo que decir que yo padecía aerofagia. Raoul replicó que a la aerofagia la íbamos a atacar de una manera curiosa, como diciendo: tú a la hora que logres expeler el gas de la cerveza te vas a sentir mejor. De ninguna manera responsabilizo aquí a Raoul Fournier de que yo me haya vuelto un buen bebedor, digo buen bebedor, ya que nunca lo hago de más. (Rodríguez, 2002:136)

A falta de una cura efectiva como persona, algo que salva a Arreola como personaje es su sentido del humor. La ironía, como un remedio que sin sanar hace más llevadero el viaje. La dieta diaria de dos cervezas ayudó a mejorar la digestión del enfermo. Así también su gusto por el vino, un tónico que acompañó durante décadas a las úlceras y a las angustias. Con pan, vino,

humor, y algunas ayudas médicas, Juan José se las arregló para pasar la barrera de los ochenta años, a pesar de sus achaques.

Raoul Fournier hombre tan artista, se interesó muchísimo por mi caso. Dedicó a seis médicos a que durante una semana me examinaran, en todos los sentidos y aspectos. Después de radiografías y análisis llegaron a la conclusión de que no tenía nada. Raoul me dijo: “¿Sabes?, lo que tienes es que estás loco, por eso ni los médicos de tu pueblo ni los de México han acertado”. (Rodríguez, 2002:136)

El propio Arreola nos dice que aunque carentes de un fundamento fisiológico, sus males imaginarios terminaron por convertirse en úlceras reales, la imaginación tomó cuerpo, las angustias ganaron terreno.

Estos cuadros críticos de salud ya no abandonarían a nuestro personaje; estarían siempre presentes y serían definitivos en el destino del artista durante su viaje a París, en el año de 1945.

### **El viaje del 45**

Arreola no sólo aprendió a leer de oídas, sino que aprendió de igual manera una segunda lengua, el francés, en una escuela de excepción: el cine. Era capaz de hacer lo más difícil sin proponérselo; eso le venía dado por el aire, a través del material sonoro. Era un don al que habría que sumar un natural arrojo para encarar ciertas oportunidades sin temor, algo tan contrario al miedo que lo llevó a retroceder cuantas veces estuvo en la proximidad de la cúspide.

A los veintisiete años vio realizarse su sueño de viajar a París invitado por el actor de cine y director teatral Louis Jouvet. Fue una aventura que se ganó Arreola por mérito propio. Él se fabricó esa oportunidad. Él mismo la llevó al abismo.

Fue un gran cambio pasar del tren mexicano a uno norteamericano. El paisaje también; por supuesto, nunca me olvidaré de esos bosques de torres petroleras por los que transitaba el tren. (...) El viaje fue un deleite y un descanso, pero yo ya iba enfermo del estómago. Mi dispepsia había cumplido tres años, una dispepsia nerviosa complicada con aerofagia y sensaciones de angustia. (Paso, 1994:38)

Es como si Arreola viajara con el enemigo dentro, pues el mal estaba instalado ya en sus entrañas. Incluso durante la parte del viaje de ida en un tren de primera, el trayecto más placentero, le era imposible olvidarse de sus males; ya podemos anticipar lo que sucedería cuando al fin en Nueva York se subiera al barco que lo llevaría a Europa.

El Liberty, el barco que me llevó de Nueva York a París, formaba parte de toda una flotilla de buques con el mismo nombre. (...) Cuando zarpó el barco, tuve otra de las grandes experiencias de mi vida, relacionadas con las separaciones, porque eso era: la separación del continente, que fue terrible. (...) Pero de pronto sentí que se me acababa el mundo. Literalmente me sacaron el suelo bajo los pies. Y entonces comenzó el mareo, un mareo que había sentido muchas veces de niño y de joven, a pesar de que nunca me había subido ni a una barca en la laguna de Zapopan, ni a una trajinera de Xochimilco. (Paso, 1994:54)

En diversos momentos de sus memorias y entrevistas, Arreola comenta lo importante que para él fueron las separaciones, desde su más tierna infancia, desde el desprendimiento mismo de su madre. No es de extrañar que con esa sensibilidad exacerbada concibiera dejar el continente como una separación de la madre tierra, para quedar, sin suelo, expuesto a las condiciones de un elemento para él ajeno, el mar.

Arreola dejó de sentir los pies en la tierra y de inmediato se mareó, perdió sus coordenadas de orientación, sufrió el “mal de mar”. Ese vaivén por el que otros viajeros quedan fascinados se convirtió para nuestro personaje en un auténtico tormento. Desde luego, el mareo está íntimamente relacionado con el estómago, con aquello que entra y sale en el proceso digestivo.

Lo peor fue que, desde muy joven, sufrí la imposibilidad física y mental de devolver el estómago, nada más de imaginarme las arqueadas y todo el horror. Tener, pues, al mismo tiempo la necesidad imperiosa y la imposibilidad de satisfacerla es espantoso. (Paso, 1994:55)

En efecto, la imagen dada por Arreola es terrible, un arquetipo de frustración, pues reúne la necesidad y la imposibilidad de satisfacerla. Una situación ejemplarmente enunciada por uno de los maestros literarios de Juan José, el poeta Francois Villon quien “muere de sed junto a la fuente”.<sup>169</sup>

Cuando Pierre Emmanuel se dio cuenta de que yo padecía de neurosis, me dijo: “Arreola, va usted a tener el mejor médico que hay en París para las afecciones nerviosas. Se llama Karl Gutav Jung”. Nada menos. Y así era, Jung vivía en el mismo edificio de un amigo de Emmanuel, (...) me consiguió una cita para el miércoles siguiente a las seis de la tarde. (del Paso, Fernando: 1994,141)

En distintos pasajes de sus memorias, Arreola señala reiteradas ocasiones en las que tuvo oportunidades especiales, pero que, por una extraña fuerza destructiva, no supo aprovechar. Llevado por su natural arrojo llegó a París; víctima de sus miedos, se negó la ocasión de enfrentarlos.

Pero no fui a ver a Jung. Conocía yo varios de sus libros, lo admiraba y me aterró. Lo dejé plantado. La verdad es que las depresiones que me daban estaban causadas o agudizadas porque no comía. Pero no había nada que comer. Y por el hecho de haber plantado a un médico tan célebre como Jung, me pasé toda una tarde en la cama, lleno de remordimientos. (Paso, 1994:141-142)

Este pasaje resume con nitidez lo que fue la breve estancia de Arreola en París, un viaje en el que tuvo la oportunidad de hacer una vida como actor en la Comedia Francesa, de hacer una carrera artística en la ciudad luz, de iniciar

---

169 Francois Villon. *Poesía completa*. Ed. Bilingüe. Libros Río Nuevo. Barcelona, 2001. *Ballade de Concours de Blois* que inicia con el verso: “Je meurs de seuf auprès de la fontaine,” p. 268.

una carrera diplomática incluso, pero su estómago se lo impidió. Eran más fuertes sus miedos.

Los amigos franceses le ofrecieron apoyo para que se fuera a una casa de descanso para escritores; por otro lado, en la embajada mexicana, Rodolfo Usigli y Octavio Paz, conocidos suyos, formaban parte del cuerpo diplomático acreditado en Francia. La parte más pesada, el viaje en barco, ya había pasado. Contaba con el apoyo moral de su esposa que, aun con su hija Claudia de meses, estaba dispuesta a alcanzarlo en Europa más tarde. Pero Arreola no se aclimató, no fue capaz de adaptarse a las nuevas circunstancias de vida y dieta, no quiso enfrentar sus miedos; dejó que la úlcera gástrica se apoderada de él, lo que precipitó su regreso al terruño.

Comenta Arreola que durante su estancia en París recibió un trato amable y considerado de parte de Octavio Paz, sin que fueran propiamente amigos. En alguna ocasión lo invitó a la recepción de la duquesa de la Rochefoucauld, en un salón inmenso y elegante. Cuenta que en el lugar le presentaron a Tristán Tzara con quien conversó de lo más espontáneo; pero de pronto, sin razón aparente, Juan José abandonó la fiesta, en una hora inapropiada, en un lugar desde el cual era difícil volver a la ciudad universitaria sin auto, lo que puso su integridad física en juego, por las condiciones frías de la noche, y por no haber a esa hora transporte público para regresar.

De pronto surge en mí lo que siempre me ha perdido, un impulso de autocastigo. Decido abandonar la reunión de inmediato, sin razón alguna. (Paso, 1994:155)

Acciones como la descrita, a la que Arreola bautizó como “La pesadilla de Neuilly”, atentaban contra su bienestar físico. Otro momento en el que puso en riesgo su vida fue la experiencia que sufrió al hundirse en un pantano de nieve

en las cercanías del hospital de Villejuif.<sup>170</sup> Todos estos hechos le llevaron a precipitar su regreso, por lo que la estancia parisina se cortó alrededor de los cinco meses.

De París volví prematuramente: enfermé de una dolencia capital en mi vida, tan importante como el amor. He sido durante más de veinte años un enfermo imaginario. De las características y altibajos de mi enfermedad han dependido el tono de mi vida y el tono de mi obra. (Rodríguez, 2002:27)

Este regreso prematuro tiene un claro sabor a fracaso, pues a pesar de la crisis por la que pasaba, aún tenía oportunidad de quedarse y resolver con satisfacción su estadía. Juan José no lo quiso así. La embajada mexicana en Francia facilitó los trámites para su pronto regreso.

Tuve el placer de que nuestro embajador, Don Alfonso de Rosenzweig Díaz, me dijera: “Si logra usted superar esta crisis, cuente usted con un empleo en la embajada. Yo le arreglo su ingreso en el Servicio Exterior”. Me sucedió como muchas otras veces en mi vida, que me dio miedo el éxito. Apagué la lámpara en el momento de su esplendor, de su ignición más intensa. Me devolví de Guadalajara, me devolví de la ciudad de México y, por último, me devolví de París. (Paso, 1994:168-169)

Esta faceta del personaje no estaría completa sin comentar que el viaje de regreso de París a Nueva York fue un nuevo suplicio para un debilitado Arreola. Diecisiete días de travesía en la que viajó en condiciones deplorables de insalubridad, sin poder salir a cubierta, sin poder hacer sus alimentos regulares, padeciendo de una fuerte úlcera gástrica, en una cámara profunda a la que le entraba agua, algo así como una especie de cárcel submarina.

La Désidare, era el nombre de la embarcación; en ella viajaría también el capitán Francisco Mancisidor, quien por haber sido agregado naval de México en Europa, gozaba de un lugar de primera en el barco.

---

170 Ambas experiencias relatadas en (Paso, 1994: 155-157).

Aunque durante el viaje el capitán Mancisidor nada pudo hacer por Arreola, al llegar a Nueva York, le invitó a quedarse unos días, pagó sus gastos y lo trató como a un amigo. Juan José permaneció en esa ciudad en espera de regresar en un auto que el capitán y su familia iban a adquirir para viajar a México. Los días se alargaron y finalmente, el propio capitán le facilitó el recurso para que Arreola regresara en avión a México, curiosamente, a pesar de sus fobias, el de Zapotlán toleró bastante bien el largo viaje aéreo, demorado por las múltiples escalas, que lo condujo, al fin, de vuelta a México.

### **La operación del 63**

Otra gran crisis de salud ocurrió cerca de veinte años más tarde. En esta ocasión el mal no fue detonado por un viaje. Hacía dos años que había vuelto de su viaje a Cuba, ya se había reintegrado como asesor en el Centro Mexicano de Escritores y en la escuela de teatro del INBA. Sin embargo, una constante en todos estos momentos de crisis fue la destructiva relación que guardó durante años con su aparato digestivo.

En 1963 caí gravemente enfermo: tuve una hemorragia precisamente el día en que fui a ver a mi médico de cabecera el poeta Elías Nandino, (...) (Arreola, Orso, 1998:360)

De acuerdo con sus memorias, Nandino le salvó la vida en esa ocasión, pues actuó con tino y oportunidad ante la crisis.

Me desplomé víctima de una hemorragia externa e interna tan grave que se supone que perdí tres litros de sangre. Cuando me subieron al consultorio ya no tenía reflejo de pupila y estaba en estado de coma. (...) Gracias a que me hizo un examen de sangre inmediatamente, y me mandó a un sanatorio que estaba cerca, fui sacado del pozo. (Rodríguez, 2002:142)

Una úlcera mal atendida, el resultado de años de angustias canalizadas al estómago y los intestinos, pusieron a Arreola en peligro de muerte. El enfermo

imaginario había encarnado en el enfermo real; no obstante, el paciente no seguía los cuidados que la gravedad del caso demandaban, por ello volvió a sufrir fuertes hemorragias.

(...) a los tres meses el doctor Conrado Zukerman me operó el píloro y el duodeno y me quitó medio estómago. (...) la operación fue todo un éxito, pues ya llevo viviendo treinta y cinco años de mi vida con mi nuevo estómago. Lástima que no haya operaciones para quitar los males de la cabeza. Esos ningún siquiatra me los ha podido quitar. (Arreola, Orso, 1998:360)

Arreola debió ser un paciente extraordinario, según cuenta a Gabriel Benítez<sup>171</sup> al recibir la anestesia en vez de contar números en voz alta, recitaba sonetos. Así mismo liga su regreso a la conciencia tras la operación a otra referencia literaria. Era amable con sus fantasmas y propenso a la alucinación.

Mi mujer me sorprendió dos veces saludando con reverencia en el aire; me di cuenta que estaba asustada, y le dije: "Mira, ya sé que son fantasmas, pero si me dan la mano, ¿por qué no saludarlos?" (Rodríguez, 2002: 139-140)

Describe con humor negro el austero vestuario con el que es conducido el paciente al quirófano:

Va uno solamente con una batita, no le dejan a uno ni sus calzoncillos como muestra de identidad o propiedad. (Rodríguez, Efrén: 2002, 140)

A pesar de las indicaciones del doctor Zukerman que le prohibían en definitiva volver a tomar vino para evitar cualquier posible recaída, Arreola hizo caso omiso de la advertencia y continuó amenizando su vida con mesuradas dosis de buen vino tinto, al que refiere como el vino inteligente.

Para mí, que me he cultivado un poco en el vino, no existe nada mejor en esta vida que un vaso de Borgoña y un pedazo de pan. Ya el queso viene siendo un lujo extra. (Rodríguez, 2002:141)

---

171 En Arreola en voz alta, entrevista que data del año 1974. (Rodríguez, 2002: 133-143)

Así que el Arreola posterior a la operación supo cultivar algunos placeres que lo hacían estar en armonía con su estómago, algo contrario a las crisis que, en otros momentos, lo llevaron a rechazar ingerir casi cualquier alimento.

En 1964 ingresé oficialmente a la legión de los neuróticos, a ese sector de la humanidad cada vez más inmenso. Empecé a padecer neurosis de angustia y Raoul Fournier descubrió que yo era, trágicamente, un enfermo imaginario, que padecía todos los días dispepsias, que no comía de terror a intoxicarme, de terror a indigestarme, llegué a las dietas más increíbles que se puedan imaginar, a no tomar más que manzana cocida y una taza de manzanilla. (...) Me quedaba un cuarto de hora o media hora ante el desayuno, muriéndome de hambre sin poder comer. (Rodríguez, 2002:135-136)

El propio Arreola, como buen lector freudiano que fue, se ocupa de diagnosticar en un plano muy general lo que podría ser entendido como el origen profundo de todos sus males gástricos.

Creo que mi neurosis fue un invento de mi condición moral de católico de la Edad Media, que me llevó a una exageración monstruosa del complejo de culpa. Es por eso que me castigo infligiéndome enfermedades. (Rodríguez, 2002:142)

Acertada o no la interpretación, el hecho mismo de reflexionar a este nivel sobre su neurosis, nos confiere un rasgo más de la lucidez del personaje, pues muestra la forma tan audaz en la que hace escarnio de sí mismo.

Me resta comentar una fobia más, presente desde la más tierna infancia del personaje: el episodio del borrego negro. Al parecer, la imagen se funda en una experiencia real vivida en su casa cuando apenas estaba aprendiendo a caminar. El animal escapó de alguno de los corrales irrumpiendo por el pasillo donde estaba el niño, quien, como pudo, en un acto instintivo, alcanzó a desplazarse fuera de su alcance.

La anécdota cobró un valor distinto convirtiéndose en una pesadilla recurrente de infancia y juventud. Un borrego negro lo persiguió toda la vida. De vuelta al

terreno de las interpretaciones, ese animal representa una amenaza latente, un temor no superado. Tal vez el borrego negro conlleva la noción de pecado, la imposibilidad de disfrutar el viaje de la vida sin mareos, la dificultad para vivir el erotismo libre de culpas. Arreola no logró salvar su cuerpo de la amenaza de este animal oscuro en su vida personal; pero en su arte, fue capaz de alcanzar una belleza formal y un gusto por la sonoridad de la palabra a prueba de balidos.

Finalmente el paciente entrega unas recomendaciones a los médicos, para evitar excesivas consideraciones y hacer responsable a los propios enfermos de sus enfermedades.

Creo que todos los neuróticos (...) somos responsables de nuestra enfermedad. Muchas veces los médicos nos disculpan demasiado. Los neurólogos deben de una manera adecuada responsabilizar al enfermo de sus dolencias. (Rodríguez, 2002:142)

Porque en buena medida, desde diversas perspectivas, la obra de Arreola persigue hacer un profundo examen de conciencia; para ello, pone en la balanza todo lo bueno y lo malo que hizo durante su vida, exhibe sus fragilidades y deja que la voz fluya entre el torrente y el silencio.

### **Ser abyecto**

Para delinear al personaje en que se convirtió Arreola habría que partir de su noción de hombre como un ser arrojado en el mundo, expulsado del paraíso original. Nuestro paso por este mundo no es un tránsito placentero, sino una estadía en constante amenaza de angustia, nostalgia por un tiempo pasado irrecuperable, anhelo de una vida mejor.

El ser abyecto es un personaje formado en una honda tradición católica. Sus paradigmas referenciales más recurrentes son bíblicos.

La expulsión del paraíso es, desde luego, una de las formidables metáforas bíblicas y religiosas que forman parte de una portentosa serie de metáforas que intentan explicar lo inexplicable, a fin de que podamos entender por qué se sufre tanto en el mundo, por qué somos culpables y de qué...(Paso, 1994:15)

Si el recuerdo de nuestra estancia en el vientre materno configura una noción de paraíso original, entonces todos nuestros males comienzan con el nacimiento mismo, con la expulsión de esa esfera paradisiaca ausente de carencias. Toda mujer es Eva. Todo Adán proviene de una Eva.

“Adán vivía feliz dentro de Eva en un entrañable paraíso”: la Eva madre original platónica que aloja al hombre como glándula, en sus entrañas. (Paso, 1994:15)

Ante ese cuadro no hay mundo feliz posible en nuestra estancia terrestre. La nostalgia de un tiempo pasado de total placer nos persigue; ante esa situación la pregunta que el hombre de Arreola se hace ayudado por los profetas bíblicos es casi un reproche:

(...) encuentro las palabras que busco en Isaías y en Job y digo: “¿Y por qué no me dejó Dios en el vientre de mi madre?” (Paso, 1994:16)

Juan José Arreola como persona y como personaje es un ser abyecto. Sus creaciones también lo son. Su comportamiento y su obra se fundan en esa condición. La culpa lo persigue como una maldición. Ante este cuadro, el hombre que nunca será salvado del pecado original, pues como supone el Segismundo de Calderón, éste consiste en haber nacido,<sup>172</sup> tratará de curarse a través del ejercicio constante del relato. Así nuestro personaje se convierte en un ser confesional, su único posible camino de expiación está ligado a la palabra:

---

172 Me refiero a uno de los parlamentos más conocidos de La vida es sueño:

(...) qué delito cometí/ contra vosotros naciendo/ aunque si nací, ya entiendo/ que delito he cometido; / bastante causa ha tenido/ vuestra justicia y rigor, / pues el delito mayor/ del hombre es haber nacido. (Calderón de la Barca, 1959:367)

Contar mi vida podría quizás curarme de ese gran pecado, de esa gran maldad que representa el no haber olvidado ni perdonado nunca la separación de mi madre. (Paso, 1994:16)

Arreola el escritor, el lector de otras literaturas, descubre en otras voces mayores la misma búsqueda, bebe de esas fuentes y hace su propia obra recreando con la memoria, escuchando la voz del otro, materializando los arrebatos del espíritu en la palabra viva.

La grandeza de Kafka radica en que su obra es la única que contiene, en profundidad, la imagen del hombre de nuestro tiempo: la imagen del hombre como ser arrojado, como ser abyecto: el ser que está arrojado allí en el mundo. (Rodríguez, 2002:47)

Esta búsqueda del escritor está muy presente también en su dramaturgia, en la mayoría de sus personajes a quienes explícitamente caracteriza como seres abyectos, culposos, arrojados al infortunio. Aparece en su obra la pareja original, Adán y Eva, los ángeles y los demonios son personajes, las evas engañan a sus hombres, los adanes traicionan a sus mujeres, todos son seres falibles, la carne es débil; todos requieren de un examen de conciencia mayor, todos son confesionales, viven todos a la orilla del abismo.

### **Pez del abismo**

Una de las características de la obra escrita de Arreola ha sido el ejercicio del relato breve. Su única novela, *La feria*, está compuesta por 288 fragmentos. Habló mucho, sobre todo el tiempo expuesto en televisión durante una larga temporada de programas, pero fue muy mesurado al escribir. La brevedad puede ser una virtud pero también representa una amenaza.

El texto pequeño ha sido realización constante de mi vida. En *Palindroma*, mi último libro, hay muchos escritos que no son más que una frase. Luego inclusive me valí de

una sola palabra y me detuve porque pensé que me estaba acercando -por la literatura- otra vez al silencio. (Rodríguez, 2002:159)

Arreola que tiene un lenguaje frondoso, que se engolosina en la parodia, que conoce la desmesura, aspira a la economía verbal, anhela el lenguaje elemental. Sabe que la obra maestra es un ejercicio al que se tiende sin éxito, apenas un intento, una aproximación jamás lograda.

Aquí voy a citar a Renán para terminar: "Oh abismo, eres lo único que existe, un río de olvido nos arrastra, no sabemos nada de la fuente ni de la desembocadura. Y sólo padecemos el trayecto angustioso." (Rodríguez, 2002:131-132)

El viaje que va de la vida a la muerte lo experimenta como constante angustia. A cada paso el misterio de lo desconocido acecha, nuestra frágil condición humana nos hace concientes de ser altamente vulnerables.

Así como no hay amor feliz, no hay una obra de arte feliz. Es más fácil trabajar con el dolor, con la miseria, con el vicio y con el crimen, que con las virtudes teologales. (...) es fácil escribir el Infierno. Lo que es más difícil es escribir el Purgatorio, e imposible escribir el Paraíso. (Rodríguez, 2002:131)

Arreola desconfía de quienes son en extremo optimistas, huye de aquellos que sólo procuran hablar de la felicidad. El paraíso no está en este viaje, sino en algún otro lugar. La madre física y la madre tierra coinciden en el punto de origen de sus reflexiones. Según él, salimos de la madre tierra para volver a la tierra madre. Recurre a Dante para señalar que:

(...) casi de hecho paraíso no nos entrega, y paraíso sigue siendo el enigma del punto de partida; y tal vez el punto de llegada si las dos cosas no están vedadas. (Rodríguez, 2002:131)

En esta búsqueda, el viaje puede ser circular, constante retorno y siempre promesa de un paraíso inalcanzable, pero del que tenemos una nostalgia escondida, o al que miramos como tierra prometida.

Lo mismo da ir hacia la muerte que devolvernos al nacimiento. Ojalá y la muerte sea una reintegración y que el estar dentro de la tierra y ser abono o semilla sea una metáfora. (Rodríguez, 2002:132)

Estar a la orilla del alma de la amada, a la orilla de su mirada, a la orilla del mundo y desde ahí, orillado siempre, sentir el vértigo fatal de la caída. El beso, nos dice, es una lucha entre la atracción y la repulsión: una experiencia ambivalente.

Por eso los abismos, la palabra *abismo* abunda tanto en mis textos, *los abismos me atraen, yo vivo a la orilla de tu alma, soy como el pez de los abismos, ciego...* (Paso, 1994:79)

La frase final corresponde a la tercera estrofa de un viejo soneto escrito por Arreola, recordado de memoria por él mismo y registrado en *Inventario*:<sup>173</sup>

Soy como el pez de los abismos, ciego.  
A mí no llega el esplendor de un faro.  
Perdido voy en busca de mí mismo.

(Arreola, 2002:53)

Ciego desde el abismo, cancelado el sentido de la vista, extraviado en la búsqueda de sí mismo, ruega, implora, para lo cual su único canal de salvación viene dado por otro de los sentidos, y otras facultades: el oído, la voz. De nueva cuenta, la palabra sonora acude a él, ella es manifestación interna de su ser y la posible guía para orientarse en las tinieblas. El soneto concluye:

En la noche final del desamparo  
Sólo me queda voz para este ruego:  
¿Dirás por fin mi voz desde el abismo?

(Arreola, 2002:53)

---

173 En *Bestiario* incluye el texto *Gravitación* que es una reflexión sobre el ser y los abismos. (Arreola, 1989:82)

Antes de nacer fuimos silencio. La muerte es la promesa de retorno al silencio total. Si fuera seguro el regreso al paraíso perdido, la muerte sería una promesa de felicidad, pero existe la amenaza latente del pecado, del original y de los cometidos durante el transcurrir de nuestras vidas. Tal vez por eso sus personajes necesiten de la confesión y del examen de conciencia.

Heidegger dijo que el hombre es una criatura abyecta no sólo en la miseria humana temporal. (Gómez Haro, 2002: 77-78)

Para los condenados al infierno, no hay retorno al paraíso original, sino permanente castigo; pagar allá en los subsuelos todos los males a los que nos hicimos responsables durante esta corta estancia. Un abismo mayor es el que señala Heidegger: la posibilidad de seguir siendo envilecidos y humillados por una eternidad.

### **Persona y personaje**

En ocasión de una entrevista que Cristina Pacheco realizara a Juan José Arreola en el año de 1984, ella ofrece un esbozo que coincide con algunas de las características hasta ahora señaladas, y precisa otras:

Personaje de sí mismo, Arreola vive perpetuamente atrapado por hechos insólitos que lo señalan y lo aíslan: enfermedades reales o imaginarias, un constante estado febril que le permite mirar el alma de las cosas, sueños atroces que lo atormentan y luego lo condenan al insomnio, vigiliadas en que un misterioso ser trastoca los horarios, cambia las fechas o los nombres de los días, revuelve la ciudad, de modo que Arreola pierde constantemente los puntos de referencia, los lugares del encuentro. (Rodríguez, 2002:154)

Persona y personaje se funden. Arreola se convierte en la representación de sí mismo. El prodigio de la memoria y la ambigüedad de las dimensiones reales e

imaginarias participan en una involuntaria construcción de un ser que a la vez es escritor y juglar.

Su cultura crece a pesar de sí mismo. No hay una voluntad consciente por memorar. Los ritmos sonoros, las cláusulas sintácticas, el juego verbal se incorporan sin esfuerzo a su ser. No hay rigor en ello, por eso no le preocupa cambiar fechas o lugares; no tiene un ancla firme.

Soy una persona que distrae a los demás; los conocimientos que he adquirido a lo largo de los años de lectura, e inclusive de los desencantos de la vida, han sido para mí elementos de regocijo. Por eso me considero más que nada actor... Soy un comediante, un actor en cierto modo de mí mismo, pero el papel que represento no lo he escrito yo propiamente, es una elaboración de todas las resultantes hechas a lo largo de mi vida. (Gómez Haro, 2002:25)

Consciente de ser juglar, se sabe un comediante que representa su vida y para ello se vale del espectáculo de la palabra. Es un artista que intenta crear un lenguaje propio, su dialecto artístico, un ser ligado a la sonoridad, al verbalismo. Arreola es un actor en formación que escribe cuentos, es un narrador reconocido que incursiona en la dramaturgia, es un maestro de la improvisación, un poeta, un parodista y un jugador.

La frontera de sus exploraciones estéticas está dada por la palabra, la palabra dicha, la voz del juglar que se buscó en diversas dimensiones, en los sonetos y baladas, en la narrativa breve y fragmentaria, en la memoria hablada y el olvido confeso, en su búsqueda actoral y dramática, en el juego literario y en los otros juegos de mesa, en su vivir patológico y plagado de fobias, en su gusto por el vino y la improvisación.

## Noticia final<sup>174</sup>

A pesar de haber padecido durante años las tantas fobias y los muchos daños en su aparato digestivo, Arreola logró pasar la barrera de los ochenta años, edad después de la cual ya no le fue posible resistir de pie los embates de la vejez. Declaró en las páginas finales de sus Memorias contadas a su hijo Orso que “sólo temía al invierno de la memoria”, en eso también fue profeta de su destino:

El escritor mexicano Juan José Arreola falleció hoy en Guadalajara víctima de una hidrocefalia a los 83 años de edad. (...) Arreola falleció a consecuencia de la (*enfermedad*) que le mantenía postrado desde hace tres años y que le obligó a someterse a una intervención quirúrgica en 1998. (...) Orso Arreola, su hijo, confirmó que el deceso del autor de *Confabulario* ocurrió a las 15 horas en su domicilio de la colonia Providencia, (...) (La Jornada virtual, martes 4 de diciembre de 2001)

En el verbo prodigioso vivió, se inventó a sí mismo, fue un habitante confeso de ficticia, se ocultó tras el chorro de tinta y supo procurarse tremendas economías de lenguaje. De cuerpo entero luchó entre la memoria y el olvido, hasta entregarse un invierno a ese silencio final de la persona. Le sobreviven su obra, sus hijos y la leyenda auto postulada de ser el último juglar.<sup>175</sup>

---

174 Ver en anexo de imágenes: F22.

175 DISTRITO FEDERAL, México, 22/09 (N22).- Las últimas palabras de Juan José Arreola, uno de nuestros mayores prosistas, fueron unos versos de Carlos Pellicer, acaso los mismos que sirven de epígrafe al cuento "El prodigioso miligramo". Así lo recordó Felipe Garrido en el Homenaje deslucido pero sentido que se le rindió ayer en Bellas Artes. Estábamos en su casa de Zapopan José Luis Martínez, Elsa Cross y yo. Creo que no reconoció a ninguno. Había perdido los dientes para entonces. Juan José se veía flaco, que para lo flaco que era Juan José era mucho decir. Como no había recibido el sol en muchos días tenía una palidez muy especial. Su hija Claudia me contó que en la mañana había estado leyendo poesía de Pellicer, y de pronto su hija Claudia le dijo: mira Papá, ¿por qué no le dices a Felipe algo de Carlos. Su voz estaba tan trastornada, su dicción, los dientes? Era tan difícil, que no reconocí las palabras que uno conocía desde siempre..." (Nota de Alberto Arriaga para canal 22: <http://www.noticias.canal22.org.mx/noticia>.) El epígrafe de Pellicer dice: "...moverán prodigiosos miligramos."

## **4.2 Del mundo sonoro, una muestra de “voz viva”**

## **Varia sonoridad**

He encontrado tres producciones sonoras en disco compacto que incluyen textos de Juan José Arreola dichos por él mismo. La primera de ellas aparece en *Voz Viva de México*, grabación en acetato, hecha en estudio por la UNAM en 1961, reeditada en 2002. La segunda es una Edición homenaje, grabada por LUZAM en el año 1995, que consta de dos discos: el primero contiene lecturas de cuentos en las voces de Arreola y Eduardo Lizalde, el segundo presenta la voz del autor en vivo, en Casa Lamm, en el marco de un recital poético con acompañamiento musical. La tercera es un experimento de música contemporánea a cargo de Alonso Arreola que incorpora fragmentos de un texto de su abuelo Juan José.<sup>176</sup>

En este apartado comentaré, a manera de muestra sonora, una obra clave en cada una de estas tres producciones en voz de un autor para quien las letras llegaron por los oídos.

Iniciaré por la grabación más antigua de las tres. En el mundo sonoro de Arreola, en su selección de obras para ser dichas en “Voz Viva” aparece una obra que está llena de ecos del pasado y que produce resonancias al futuro.

He seleccionado para este análisis la obra *Balada* aparecida por vez primera en *Bestiario* (1959) dentro de la sección de los *Cantos de Mal Dolor*.

---

176 Existen otras versiones con fragmentos de obra de Arreola, como *La feria*, en voz de Oscar Chávez, pero aquí me refiero a las grabaciones en voz propia del autor.

## Balada

Juan José Arreola seleccionó diez textos para ser dichos en “Voz Viva” y los agrupó bajo un nombre ya previamente utilizado por él: *Confabulario*.<sup>177</sup> El disco compacto editado en 2002 cuenta con una excelente presentación (sólo dirigida a los lectores) a cargo de un erudito de las letras castellanas y amigo personal de Arreola: Antonio Alatorre. En realidad, es injusto hablar de un disco compacto ya que la presentación es la de un cuadernillo de pasta dura que consta de 67 páginas, con finas ilustraciones a cargo de Abel Quezada en un formato lleno de gracia que alegra la vista y despierta simpatía. Un pequeño libro de arte, de aproximadamente 14 por 14 centímetros, editado por la Universidad Nacional Autónoma de México, de acuerdo con la selección del propio autor, que muestra un cuidado trabajo de diseño artístico.<sup>178</sup>

El texto introductorio de Alatorre<sup>179</sup> hace un apretado resumen de la vida y obra de Arreola, a la par que comenta cada una de las diez obras grabadas en Voz Viva, que en conjunto suman 46 minutos con 39 segundos de material sonoro. En la tercera de forros, elegantemente dispuesto, se guarda el disco. Existe una nota interesante al final de la edición que indica la existencia de dos publicaciones previas en acetato de este compendio titulado *Confabulario*, la primera de 1961, la segunda, una reedición del año 1985.

Con relación a los textos seleccionados para este *Confabulario* (sonoro) cabe hacer un comentario somero en cuanto a su procedencia:

---

177 Sobre el término “Confabulario”: “No quisiera dejar de mencionar que fue Joaquín Díez-Canedo, el que, en casa de los hermanos Pablo y Henríque González Casanova, durante una reunión para despedir a Pablo y su esposa que viajaban a París, me preguntó si ya tenía terminado el nuevo libro que estaba escribiendo y qué título le iba a poner, le contesté que sí y que se llamaría Confabulaciones o tal vez Fabulario; el me dijo inmediatamente: “Por qué no Confabulario.” Así se convirtió en padrino de bautizo de mi libro (...) (citado en: Breviario Alfabético:2002, p.62)

178 Ver en anexo de imágenes: F16.

179 El texto de presentación de Alatorre sólo existe como material gráfico, ya que la grabación sonora está consagrada únicamente a la obras de Arreola en voz propia.

Siete de las diez obras pertenecen a *Bestiario: Balada, Cocktail party y Gravitación* se incluyen dentro de los *Cantos de mal dolor; Loco de amor, Epitafio, El Lay de Aristóteles y Apuntes de un rencoroso* lo hacen dentro de la sección llamada *Prosodia*.<sup>180</sup>

Los otros tres textos *El discípulo, una mujer amaestrada y Corrido* pertenecen precisamente a la edición titulada *Confabulario*.<sup>181</sup>

En breves pero sustanciosos párrafos, Alatorre comenta la estructura de *Balada*, nos dice que se trata de un poema en prosa que sigue la forma utilizada por Francois Villon, de quien Arreola era gran admirador.

Existe por cierto otro texto de Arreola con el mismo título *Balada* pero ese pertenece a las *Variaciones Sintácticas* (pp.67-68) incluidas en un libro posterior, *Palindroma*.<sup>182</sup> Aunque de temática distinta, la forma a la que responde el título respeta la misma estructura. Así lo explica con lucidez

Antonio Alatorre:

“Balada” es un poema depuradísimo, un espléndido poema en prosa. (La forma elegida es la de la “balada” francesa de la época de Villon: tres estancias terminadas en un estribillo, y un “envío” más breve que las estancias, rematado a su vez por el estribillo: “Prince...” en las baladas francesas, “Amor mío...” en la “Balada” de Arreola.) (Arreola, en *Voz Viva*: 2002,23)

---

180 *Bestiario*, Edición original (UNAM), 1959. Primera edición en *Obras de J. J. Arreola*, julio de 1972. Ed. Joaquín Mortiz.

181 *Confabulario*, Edición original (FCE), 1952. Primera edición en *Obras de J. J. Arreola*, junio de 1971. Ed. Joaquín Mortiz. En este punto creo necesario citar la nota con la que concluye el texto introductorio de Arreola: Al emprender esta edición definitiva, Joaquín Díez-Canedo y yo nos hemos puesto de acuerdo para devolverle a cada uno de mis libros su más clara individualidad. Por azares diversos *Varia invención*, *Confabulario* y *Bestiario* se contaminaron entre sí, a partir de 1949. (La feria es un caso aparte.) Ahora cada uno de esos libros devuelve a los otros lo que no es suyo y recobra simultáneamente lo propio. (Arreola:1971, 11) Desde luego sigo el criterio de esta edición definitiva para clasificar el origen de cada texto citado. Sin embargo, es importante señalar el trabajo de Sara Poot Herrera, *Un giro en espiral*, que rastrea muchos de los cambios que los textos de Arreola fueron sufriendo durante una vida, manejados como piezas de un todo en movimiento, a lo que ella llama, un proyecto literario.

182 *Palindroma*, Primera edición Joaquín Mortiz, junio 1971. Cuarta edición, marzo de 1980.

Aclara Alatorre que de todos los textos de Arreola es “Balada” (la primera Balada, la incluida en este Confabulario sonoro) la que más “abandona la técnica del relato y se vale de la técnica de la poesía”. La otra “Balada”, la que pertenece a *Palindroma*, no es comentada por Alatorre, pero corresponde en todo a la misma estructura descrita. Para facilitar su identificación señalaré que la primera Balada lleva por estribillo: *ya puede ser del chivo, del puerco, del caimán y del caballo*; en tanto que la segunda Balada tiene como estribillo la frase: *no me dejes caer en el garlito*.<sup>183</sup>

En ambos casos el estribillo se repite idéntico tres veces, al final de cada estancia, aunque con una importante variación al final del “Envío”, frase con la cual concluye el poema. En el caso de la Balada primera:

*Ya puedes tú ser del chivo, del puerco, del caimán y del caballo.* (Bestiario: 1972, 70; Confabulario, Voz viva: 2002, 57) En el caso de la Balada segunda: *¡Déjame para siempre caer en tu garlito!* (Palindroma: 1971, 68)

En el primero de los casos se rompe la ambigüedad de la tercera persona para dirigir la fuerza de su ataque a una segunda persona (Tú) quien es el sujeto de todo su rencor. En el segundo de los casos, el giro es de 180 grados, ya que deja de implorar no ser atrapado en las redes, y en cambio pide permanecer para siempre atrapado en “tus” redes (otra vez una segunda persona).

Dado que este apartado está dedicado al análisis de una muestra del mundo sonoro, dejaré de lado la segunda Balada y me ocuparé solamente de la

---

183 Esta segunda Balada, la del “garlito”, a diferencia de la primera, tiene marcados con una diagonal los cortes de cada verso.

primera. Me serviré para ello del clarificador comentario de Antonio Alatorre como clave de interpretación:

Es un apasionado canto de amor, pero al revés; una de esas “cantigas de escarnio y maldecir” que eran, en la vieja lírica trovadoresca de Galicia y Portugal, el reverso de las galantes “cantigas de amor” (Arreola, Voz viva: 2002, 22)

Por esta vía regresamos al Arreola juglar, al que sigue y recrea la lírica de los trovadores, pero también a los ejercicios que muestran el revés de la moneda, la inversión de los términos, otra suerte de búsqueda en palíndromos temáticos: el amor en revés se torna desamor.

*Balada* es una pieza de ardid, la otra cara de la moneda del amor, toca ese sentimiento que nos invade cuando hemos sido despechados, traicionados, dejados por el ser amado. Entonces bulle la sangre y la estética de la obra viaja sin remordimientos guiada por la venganza y el rencor.

Por ello Alatorre señala que incluso más que en “Gravitación” o en “Loco de Amor” es en esta obra donde Arreola logra un “poema en prosa depuradísimo”, en el que la unidad está dada por “andanadas de imágenes” que van más allá de cualquier “hilo narrativo”. Señala entonces que “la carga de rencor”, el “vendaval de pasión” desata un remolino de imágenes que se agitan, concentran y caen al abismo de sí mismo envenenadas de desamor.

“Balada” como composición poética que respeta una forma, una estructura, es desde un inicio un “canto”; un despeñarse sonoro en el vacío, la reverberación de un rencor que estalla en imágenes sensoriales: sonoras, visuales, olfativas, táctiles y gustativas.

A continuación haré un breve comentario a cada una de las tres “estancias” y al “envío”, para lo cual, no seguiré la versión escrita, sino las pausas por líneas

sonoras tal y como lo escucho en la grabación de Voz Viva, que tiene una duración total de [3´28´´]. Transcribo:

#### Balada

El gavilán que suelta en el aire la paloma/ y gana las alturas con el estómago vacío  
El barquero que tira por la borda el cargamento y recobra su línea de flotación  
El bandido que arroja la bolsa en su carrera/ y se salva por piernas de la fortuna o de la horca  
El primitivo aeronauta que corta para siempre/ las amarras de su globo/  
y saluda y se despide desde la canastilla/ agitando su sombrero de copa sobre la muchedumbre pedestre  
Todos me dicen: // mira tu paloma

*Ya puede ser del chivo, del puerco, del caimán y del caballo*

En un primer análisis de la estancia considerando su ritmo y sonoridad, encuentro cuatro alientos largos, que corresponden a las cuatro líneas que inician con el artículo “El”, a los que sigue un aliento corto dividido en dos tiempos, que corresponde a la quinta línea iniciada con mayúscula (“Todos”), a lo que le sigue el estribillo principal del poema. Las diagonales son mías, no indican una grafía propia del poema escrito, sino las pausas de respiración que escucho en el disco.

Cada una de estas estancias sigue una prosa libre que tiene un ritmo y una sonoridad en buena parte dados por la variedad en la combinación de las vocales y acentos, como a continuación se presenta:

<i>aáa</i>	
<i>e aiá euéa eeáie aaóa/ iáa aaúa oeeóao aío</i>	<i>[0:03-0:10] siete segundos</i>
<i>e aéo eía oaóa e aaéo ieóa uíéa eoaíó</i>	<i>[0:11-0:16] cinco segundos</i>
<i>e aío eaóa aóa eu aéa/ ieáa oiéa eaoúa oeaóa</i>	<i>[0:17-0:24] siete segundos</i>
<i>eiiío aeóaa eóa aaíe/ aaáa euóo/ iaúa ieeíe ée aaaíá/ aiáo uoéo eóa óe aueúe eéé</i>	<i>[0:25-0:39] catorce segundos</i>
<i>óo eíe// ia uaóa</i>	<i>[0:40-0:43] tres segundos</i>
<i>a uée eeío euéo eaiá ieaáo</i>	<i>[0:44-0:49] cinco segundos</i>
<i>(pausa)</i>	<i>[0:50 segundos]</i>

Antonio Alatorre apunta con acierto que cada estancia es una suerte de andanada, una descarga cerrada, lo que en mi análisis se traduce como una bocanada verbal, porque cada una de estas líneas corresponde a emisiones sonoras que siguen un ritmo generado por el propio aliento del amante despechado. El estribillo sirve como remate de la estrofa y como descanso para preparar la siguiente bocanada.

Existe una cadencia en el decir de Arreola, generada por la combinación de vocales, la acentuación de la frase y las pausas tanto de intención como de respiración. Es una prosa libre que no tiene compromiso con una métrica preestablecida; sin embargo, hay un rigor en la selección de cada vocablo, un trabajo que combina la fuerza pasional con la depuración de las imágenes visuales y sonoras.

La primera estancia tiene una duración total de cincuenta segundos. Aunque no respeta una medida en sílabas poéticas, sí tiene un marcado ritmo que puede precisarse por la duración de cada una de las frases, en las que predominan los siete segundos y en la frase más larga su múltiplo, catorce segundos.

En esta primera estancia o estrofa todas las imágenes están regidas por un principio: cortar las amarras, dejar el botín, soltar la presa, tirar por la borda el cargamento, en suma, hacer lo que sea necesario para romper las ataduras con la amada. Hay imágenes aéreas, como la del gavilán y la del aeronauta; terrestres, como la del ladrón que huye, o marítimas como la del navío; personas o animales que desde su ámbito toman una decisión extrema urgidos por la necesidad de preservar la vida propia.

El estribillo juega un papel fundamental en *Balada* pues le otorga ritmo a la pieza, por su medida y reiteración, así como por encerrar una fuerza

enigmática armada de rencor que es necesario descifrar mientras sigue el canto.

Así llegamos a la segunda estancia:

El que abriéndose las venas/ en la tina de baño/ dio por fin rienda suelta a sus rencores  
El que cambió de opinión en la mañana llena de estupor/ y en vez de afeitarse hundió la navaja al pie de  
[la jabonadura  
(Afuera en el comedor/ le esperaba el desayuno envenenado por la rutina de todos los días)  
Los que de un modo o de otro se mataron de amor o de rabia/ o los que se fueron por el ábrete sésamo  
[de la locura  
Me están mirando/ y me dicen con la sonrisa extraviada: / Mira tu paloma

*Ya puede ser del chivo, del puerco, del caimán y del caballo*

<i>eeaióoe aéa/ eaía eáo/ ió oí iéa uéa au eóe</i>	<i>[0:51-1:00] nueve segundos</i>
<i>eeaió eoió ea aáa eae eúo/ ieee aeíáe uió aaáa aié eaaóaúa</i>	<i>[1:01-1:10] nueve segundos</i>
<i>(auéa eeoéo/ eeeáa eeaúo eeeáo oauía eóo oía)</i>	<i>[1:11-1:19] ocho segundos</i>
<i>oeeuóo oeóo eaáo eáo oeaía/ oeeuéo oe áee éao eaoúa</i>	<i>[1:20-1:28] ocho segundos</i>
<i>eeá iáo iefe oaoía eaiáa / ía u aóa</i>	<i>[1:29-1:36] siete segundos</i>

<i>a uée eeío euéo eaiá/ ieaáo</i>	<i>[1:37-1:43] seis segundos</i>
<i>(pausa)</i>	<i>[0:53 segundos]</i>

En esta segunda estrofa predominan las frases de ocho y nueve segundos, incluso podría hablarse de una combinación de ambas que da 17 segundos, como en el caso de ese comentario que habla de lo que sucede afuera, puesto entre paréntesis. La medida de esta estrofa está muy cercana en tiempo a la primera, en torno a los cincuenta segundos, pues entre estrofa y estrofa hay que considerar una pausa de uno a tres segundos.

La segunda estancia está consagrada a la muerte. En suma podría resumirse en la siguiente frase: “los que se volvieron suicidas o los que se volvieron locos me miran y me dicen: Mira tu paloma”. Donde de nueva cuenta, la paloma representa al ser amado que no corresponde, el sujeto del rencor. La repetición del estribillo consolida el ritmo y el sentido del canto.

La tercera estrofa tiene una variación en el ritmo de la emisión sonora con relación a las dos anteriores. Las frases se hacen cada vez más largas, como si el viento en remolina azotase al sujeto del rencor una y otra vez:

Mírala desde el vértice del amor propio/ girando en barrena/ dándolo todo al diablo/descendiendo con [pocas alas/ y con mucho bodrio

Mírala cumpliendo/ con la íntima ley de su gravedad/ cayendo en la piara/ enganchándose en los cuernos/ entrando por el hocico empedrado de colmillos/ yaciendo en los lomos/ calientes y desnudos

Desplumada ya por los pinches/ espetada en el asador del cocinero indecente/ trufada de anécdotas para [el regocijo de los bergantes y el usufructo de los follones.

*Ya puede ser del chivo, del puerco, del caimán y del caballo*

*Íaa ee eéie eaó óio/ íáo eaéa/ áoo óoa íáo/ eeiéio oóaa íá íó úo óio [1:45-1:58] trece segundos*

*Íaa uíéo/ oa íia éi eu aeá/ aéo ea íaa eaáoe eo uéo/ [1:59-2:08] nueve segundos*

*eaó oe oío eeáo eoío /aiéo eoóo/ aiée ieúo [2:09-2:20] once segundos*

*euáa a ooíe/ eeáa eeaáo eoiéo ieéé/ uáa eaéoa aa eeoío eoeáe ieuuúo eo oóe [2:21-2:38] 17 segundos*

*a uée eeío euéo eaiá íeaáo [ 2:39 2:45 ] seis segundos*

*[0:60 segundos]*

Un poco más larga que las otras dos estrofas anteriores, su duración llega a los sesenta segundos, es la menos homogénea de las tres en cuanto a la duración de las frases. El amante despechado está más descompuesto, su respirar es más irregular, se deja llevar por el dolor y por la caída libre de su paloma. Curiosamente hay una frase larga de 17 segundos, similar a la que ocurre en la segunda estrofa, aunque pausada de manera muy distinta. El estribillo se mantiene entre los cinco y los seis segundos.

Ahora la paloma se despeña, cae girando en el vacío, descompuesta, cae sobre la podredumbre, sobre la inmundicia, paloma desplumada entregada como plato a los pícaros y a los ruines, a los seres de la más baja calaña.

Por vez tercera el estribillo regresa para confirmar el sentido de desprecio que inunda el canto. Hasta llegar a la estrofa final:

#### ENVÍO

Amor mío:// todas las pescaderías y las carnicerías del mundo  
Me han enviado hoy en tu carta/ sus reservas de materiales podridos  
Naufrago en una masa de gusanos aplastados/ y con los ojos llenos de lágrimas inmundas/  
[empaño el azul purísimo del cielo

*Ya puedes tú ser del chivo, del puerco,/ del caimán y del caballo*

<i>Eío</i>	[2:46-2:47]
<i>aó ío// óaa eaeía ia aieía eúo</i>	[2:47-2:56] <i>nueve segundos</i>
<i>ea eiáo oeu aa/ ueéa eaeíae oío</i>	[2:57-3:02] <i>cinco segundos</i>
<i>auáo euaáa euáo aaáo/ ioóo eo eáia iúa/ eáo eaú uíio eiéo</i>	[3:03-3:16] <i>trece segundos</i>
<i>a uée ú eeío euéo eaiá ieaáo</i>	[3:17-3:24] <i>siete segundos</i>
	[0:38 segundos]

En efecto esta estrofa final es menor que las anteriores, es una forma de remate que encierra una sorpresa final. Es como una especie de coda. En el “Envío” la ironía del canto de rencor se hace explícita al nombrar al destinatario de este poema “amor mío”, cuando de facto el sentimiento amoroso ha desaparecido para ceder su lugar a su opuesto, un sentimiento de odio, de mal dolor y de rencor. La línea de podredumbre ya señalada en la tercera estrofa alcanza niveles todavía más bajos; la descomposición llega hasta el extremo de presentar “gusanos aplastados”; la amada es un compendio mundial de las más desagradables porquerías.

Hay una clave apenas expuesta en esta estrofa: el ser dolido habla de una carta recibida en el mismo día en que concibe el canto, de donde se deduce que es precisamente esa misiva recién llegada la que desata el torbellino de rencores y maledicciones lanzadas en la balada.

Viene entonces por cuarta vez el estribillo que para esta altura se ha convertido en esperado *leit motive*; sin embargo, ocurre una fina variación en la línea que acaba por precisar el sujeto a quien va dirigido el canto entero, como por si acaso quedara alguna duda: la paloma eres “Tú”. La última línea dice: este canto está dedicado en especial para ti, sujeto-paloma de todos mis rencores, alimento propio de animales carroñeros. Completa este efecto final la forma más pausada con la que concluye, un adiós definitivo. Queda ampliamente justificada la inclusión de esta Balada en su primera versión textual dentro de los “Cantos de mal dolor”.

El juego sonoro con las vocales a lo largo de *Balada* muestra una gran riqueza, pues recurre a diversas variaciones que combinan distintas vocales con la acentuación de las frases. No hay reiteraciones sonoras acusadas, sino una clara búsqueda de variación, riqueza en las combinaciones y juego con los acentos. Predominan en general las palabras graves, pero como en el caso del “ábrete sésamo”, las palabras esdrújulas aportan una importante variación rítmica. Otro tanto ocurre con los juegos que se dan entre vocablos graves y agudos como en el estribillo donde tres de los animales son graves (chivo, puerco y caballo) pero la presencia de un vocablo agudo (caimán) rompe la posible monotonía. Tal vez valga la pena mencionar, como dato curioso, que ninguno de estos cuatro animales que desfilan en el estribillo, aparecen dentro de su *Bestiario*.

### **Balada de Alonso Arreola**

Existe una segunda versión grabada en disco compacto de Balada, es propiamente una recreación a partir de la grabación original de Arreola

editada, mutilada y acompañada por música electrónica interpretada por Alonso Arreola (1974) bajista, nieto de Juan José Arreola, músico y periodista especializado en música, particularmente música alternativa, jazz y rock.

En el año 2007, realizó un proyecto original al que llamó “música horizontal”, el cual, con el apoyo de patrocinadores consiguió la edición de diez mil discos compactos que, en un esquema alternativo a la comercialización, se han distribuido gratuitamente.

Este proyecto lo tituló LabA, lo que significa la unión de su nombre con el Laboratorio Laberinto. El disco en cuestión, *Música Horizontal* se llama así: “en homenaje al recorrido emocional del bajo, a la búsqueda de proporción numérica y a la literatura.”<sup>184</sup>

Considero que la presentación gráfica del disco, su concepto y contenido sonoro pertenecen al mundo de la “varia invención”. De nueva cuenta nos encontramos ante una especie de objeto de arte, de manufactura numerada, pieza de artesanía única, que incluye 12 impresos en opalina de 12 x 12 cms., con textos y diseños por ambos lados, en los que se da crédito a las canciones y sus benefactores, además de manifestar el sentido estético y la búsqueda general del proyecto. Las impresiones y el disco compacto están envueltos en una manta impresa que se acomoda dentro de una bolsa de plástico protectora.<sup>185</sup>

La edición 2002 de Voz Viva de México es de dos mil ejemplares, *Música Horizontal* distribuye gratuitamente diez mil ejemplares. Desde luego, la cifra es

---

184 Existe mucha información disponible del disco y su concepto en la dirección electrónica [www.labalonso.com](http://www.labalonso.com). Sobre el título *Música horizontal* señala el músico en entrevista a Tania Molina que es un nombre en diálogo con la “Poesía vertical” del poeta argentino Roberto Juarroz. Entrevista publicada en La Jornada del 19 de mayo de 2007:

( [www.jornada.unam.mx/2007/05/19/index](http://www.jornada.unam.mx/2007/05/19/index)).

185 Ver en anexo de imágenes: F19

digna de considerarse, más aún, cuando su distribución toca a nuevas generaciones y a otros sectores del público.

El disco escapa claramente a las dimensiones y encuadre de esta tesis en tanto que propuesta musical contemporánea. Su pertinencia para los fines del presente estudio atañe exclusivamente a la pieza marcada con el número XII del disco, la que lleva por título *Balada*.

La obra en su presentación escrita da crédito a Alonso Arreola en los bajos, marimbol y percusiones; Juan José Arreola en la voz. Incluye la letra tal y como aparece en esta versión, en una tipografía y diseño que privilegia en el formato la letra B, de *Balada*. Agradece la edición al benefactor Alejandro Aponte, empresario.

El disco, dice en su manifiesto, “no está a la venta”. Continúa diciendo en otro punto: “Este disco llega a ti, porque conoces a alguien o porque hiciste algo que te conecta con su semilla”. En mi caso, el disco llegó a mí de manos de un escritor y amigo, Jorge Mosch.

Esta versión de *Balada* edita, recorta e invierte el sentido original de la obra de Juan José. En lo general podría entenderse como un experimento musical que acompaña a la voz del narrador, sin embargo, la mutilación y reacomodo del texto implica un sentido alterado.

Destaca, en primer lugar, la destrucción de la forma literaria de *Balada*: desaparecen las tres estancias seguidas de estribillo más el Envío acompañado del estribillo final. Alonso elimina el estribillo y desaparece el envío. Inicia con una frase que no existe en la versión original, seguida de un fragmento de la segunda estancia:

**Balada:** *Anoche se me ocurrió algo pero... no sé, no sé... (pausa musical) El que abriéndose las venas en la tina de baño dio por fin rienda suelta a sus rencores. El que cambió de opinión en la mañana de estupor, y en vez de afeitarse hundió la navaja al pie de la jabonadura. Afuera en el comedor le esperaba el desayuno envenenado por la rutina de todos los días. Los que de un modo o de otro se mataron de amor o de rabia, o los que se fueron por el ábrete sésamo de la locura... me están mirando y me dicen con la sonrisa extraviada: "mira tu paloma". El barquero que tira por la borda el cargamento y recobra su línea de flotación. El bandido que arroja la bolsa en su carrera y se salva por piernas de la fortuna o de la horca. El primitivo aeronauta que corta para siempre las amarras de su globo y saluda y se despide desde la canastilla agitando su sombrero de copa sobre la muchedumbre pedestre. Todos me dicen "Mira tu paloma, mírala desde el vértice del amor propio, girando en barrena, dándolo todo al diablo, descendiendo con pocas alas y con mucho bodrio. Mírala cumpliendo con la íntima ley de su gravedad, cayendo en la piara, enganchándose en los cuernos, entrando por el hocico empedrado de colmillos... yaciendo en los lomos calientes y desnudos".*

(Areola, Alonso, *Música Horizontal*: 2007)

He buscado utilizar una tipografía similar a la empleada por Alonso Areola en su disco. Ahora el poema en prosa es presentado como un solo gran párrafo sin saltos, con excepción del ocurrido después de la frase inicial "*Anoche se me ocurrió algo pero ...no sé, no sé...*", texto que no pertenece a *Balada*, sino a *Interview*<sup>186</sup> tomado de otra grabación y seguido de 78 segundos de música instrumental. El orden de las estancias ha sido cambiado. Inicia con la estancia segunda, que va completa, pero sin el estribillo; sigue con la estancia primera a la que se le ha mutilado la primera frase, sin incluir el estribillo y ligando el final de esta estancia ("Mira tu paloma") con el inicio de la estancia tercera, como si fuera una misma frase:("mírala desde el vértice del amor propio...") , estancia

---

186 Ambos textos forman parte del *Bestiario* en la Edición de Joaquín Mortiz, 1972. *Balada* pertenece a los *Cantos de mal dolor*, *Interview* a *Prosodia*.

tercera que ya no es incluida completa, pues excluye todas las imágenes finales que tienen que ver con metáforas culinarias y, de igual o mayor importancia, mutila el estribillo final.

Estos cortes y reordenamientos trastocan el sentido y la forma de la obra original, sin embargo conservan la voz de Juan José Arreola, intuyo, tomada de la misma grabación de “Voz Viva” (con excepción de la primera frase, antes mencionada)<sup>187</sup> pues las inflexiones de voz se corresponden, aún y cuando el tiempo ha sido distorsionado por un tenue alentamiento. Como en los viejos tiempos el juglar es acompañado musicalmente, pero ahora con los recursos digitales y electrónicos propios de los albores de este siglo XXI, el laúd y la guitarra son sustituidos por un bajo eléctrico, con percusiones obstinadas y marimbol. El último juglar es actualizado por el nieto que lo lleva a los terrenos del juglar electrónico. La versión tiene una duración de 3 minutos con 58 segundos. Es una “Balada” eléctrica y distorsionada, que conserva la voz del juglar escritural. El texto ya no es más el mismo. La obra literaria ha cambiado, ha sido mutilada, intervenida, injertada, musicalizada; no obstante, es una forma de actualización que considero pertinente en función de un criterio previamente expuesto por el mismo Juan José, muchos años atrás.

Ese criterio tiene que ver con el juego, con lo musical y con un sentido abierto de construcción de la obra. La acotación aquella hecha por Arreola para *Tercera llamada...* en donde autoriza al director a cortar, cambiar, reescribir y musicalizar la obra, me parece válida para este caso. Creo que, interpretando los criterios de Juan José se justifica el experimento en función de sus propias búsquedas, todos estos juegos, cortes y montajes que persiguen fusionar la

---

187 *Interview* no está registrada en *Voz Viva* sino en el disco 1 de la Edición Homenaje editada por LUZAM.

palabra viva con su innegable sentido musical. Destruye la obra original para proponer en la recreación una obra nueva con basamento en la anterior.<sup>188</sup>

La influencia de las baladas de Villon del siglo XV renacen en la pluma y la voz de Juan José Arreola cinco siglos más tarde, y se actualizan en una versión del siglo XXI, donde el juglar escritural se distorsiona para volverlo juglar de laboratorio electrónico y digital.

### **Edición homenaje**

En el tercero de los discos compactos mencionados, disco doble, Edición Homenaje, existe una versión bilingüe de otra *Balada*, ésta obedece a una pluma de las más admiradas por Juan José: Francois Villon.

La Edición homenaje consta de dos discos.<sup>189</sup> El Disco 1 *Seis textos de Juan José Arreola*, alterna las voces de Eduardo Lizalde y del propio Juan José: “De balística”, “Doxografías”, “Apuntes de un rencoroso”, “Interview”, “Parábola del trueque” y “El guardagujas” forman esta antología sonora a dos voces.<sup>190</sup> A pesar de la calidad en la grabación y edición a cargo de José Sánchez Alvarado, este trabajo realizado en estudio carece de frescura, no tiene esa chispa tan característica de Arreola; hay en cambio una cierta gravedad formal en el decir de los textos, rasgo especialmente acentuado por las participaciones –tan correctas como acartonadas- de Lizalde.

---

188 En términos literarios hay una pérdida pues se mutila la estructura de la Balada original, su valor radica en la actualización musical que permite mezclar la voz del abuelo con la interpretación del nieto.

189 Ver en anexo de imágenes: F18.

190 Pertenecen estas obras a tres libros distintos, de acuerdo con la versión definitiva que rige las ediciones de Joaquín Mortiz: *Confabulario* (El guardagujas, De balística y Parábola del trueque), *Bestiario* (Interview y Apuntes de un rencoroso) y *Palindroma* (Doxografías).

El Disco 2 *Recital poético* fue registrado en vivo en Casa Lamm, en el año 1995, con motivo del homenaje que se le realizara al maestro Arreola, quien en aquel tiempo tenía 77 años cumplidos. Por tratarse de un acto escénico en vivo, el recital permite percibir importantes facetas del gusto de Arreola por la palabra hablada, de sus dotes como recitador, del magnetismo con que cautiva a su público, de la cercanía y dependencia guardada con su hija Claudia, así como de la amistad y reconocimiento del que gozaba por parte de otros escritores, amigos y discípulos.

El disco abre con una voz femenina que presenta el recital, esta voz comete dos omisiones relevantes: no se presenta a sí misma y tampoco menciona la fecha en que ocurre la velada. Tales omisiones podrían haberse resuelto apareciendo como créditos dentro de la portada; sin embargo, ello no ocurre. Yo me inclino a pensar que esta voz corresponde a Claudia, una de las tres hermanas Gómez Haro: Claudia, Cecilia y Germaine, que están presentes junto con Claudia Arreola en una foto incluida en *Arreola y su mundo*, que corresponde a la velada poética de 1995.<sup>191</sup> La voz femenina, pues, introduce a otras dos voces masculinas, debidamente identificadas, la de Antonio Alatorre y la de René Avilés Fabila. Ninguno de ellos dos están presentes en la foto antes mencionada, aunque sí Fernando Díez de Urdaniava, productor ejecutivo del disco, quien además escribe el primero de los tres textos de presentación del mismo, no fechado.<sup>192</sup> Así mismo presente, Santiago Genovés, quien firma el tercer texto de presentación del disco, fechado en noviembre de 1995. Otra

---

191 La imagen aparece en la página 235 de *Arreola y su Mundo*, ofrezco una reproducción de la misma en anexos de imágenes (F20), tomada de (Gómez Haro, 2002:235).

192 Es extraña la ausencia de fecha, ya que el disco compacto marca sus derechos de autor en el año 1995, pero sin duda Díez de Urdaniava escribe en el año 2002, siete años después de la fecha de grabación, tal como lo declara en su texto.

figura que aparece en la misma fotografía es el poeta Homero Aridjis de quien no se incluye texto de presentación, pero sí, en cambio, se incluye como segundo texto el titulado “Arreola cuentista perfecto”, fechado en marzo de 1995, de Emmanuel Carballo, escritor ausente en la fotografía.

La voz femenina describe el ambiente nocturno al interior de Casa Lamm, en el café “Las flores del mal” donde tiene lugar la velada literaria, e introduce el comentario que Antonio Alatorre realizara una noche antes, en el salón de conferencias de esa misma Casa, el cual vale la pena transcribir aquí:

**Antonio Alatorre:** Una vez iba por la calle con Juan José, y él, costumbre muy de él es repetir una palabra porque le parece sonora y es un nombre que él vio en una película alemana de antes de la guerra, es el nombre de una persona...

**JJA:** (Interrumpiendo) Albert Stromholst...

**AA:** No, Gunter Stapenhorst, y le resonaba la voz, la lo pronunciaba mal -por cierto- porque él decía “Gunter” es “Günter”... De la misma manera que en otra ocasión andaba con una frase de Paul Claudel que le gustaba por su sonoridad: Or so...

Esa obsesión de “or so...” se le curó poniéndole Orso a un hijo suyo.

**JJA:** ¡Mmh! (Risas cómplices de Juan José y risas tenues del público)

**AA:** Y la de Günter Stapenhorst se le curó escribiendo un cuento llamado *Günter Stapenhorst* (carcajadas del público)

La anécdota, además de divertida, revela la importancia que la sonoridad de las palabras tiene en el mundo de Arreola, en el literario, pero también en el mundo cotidiano, en algo tan familiar como el nombre de su hijo.

El recital poético inicia con el mencionado poema de Villon, dicho primero en francés y vuelto a decir inmediatamente en traducción al español por el propio Arreola, con acompañamiento de laúd o guitarra barroca. Es un texto clásico sobre el que existe mucha literatura. Se estima fue escrito *circa* de 1460; su

título es: *Ballade des dames du temps jadis*<sup>193</sup> (*Balada de las damas de los tiempos de antaño*). Transcribo la versión al castellano:

*Decidme, dónde, en qué país  
está Flora, la bella romana,  
o Archipiada y Thaís,  
que fue su prima hermana,  
Eco, que habla cuando uno  
"vocea" sobre un río o un estanque  
y cuya belleza fue sobre humana.  
Pero ¿dónde están las nieves de antaño?* [5:00-5:28] 28 segundos

*Dónde está la tan sabia Eloísa,  
por la que fue castrado y luego monje  
Pedro Abelardo en San Dionisio,  
por el amor a ella sufrió semejante suplicio.  
Igualmente dónde está la reina  
que mandó que Buridan  
fuera arrojado en un saco al Sena.  
Pero, ¿dónde están las nieves de antaño?* [5:29-6:08] 39 segundos

*La reina blanca como un lirio  
que cantaba con voz de sirena  
Bertha, la del pie de oca,  
Beatriz, Anís, Aremburga,  
quien fue reina de Maine,  
Y Juana, la bella, la buena lorenese  
que los ingleses quemaron en Ruan  
Dónde están, virgen soberana,  
Pero ¿dónde están las nieves de antaño?* [6:09-6:40] 39 segundos

*Príncipe:  
No preguntéis, ni en esta semana, ni en este año,  
ni por otra semana, ni por otro año  
¿Dónde están?  
Porque este refrán, este estribillo  
volverá siempre a vuestra memoria:  
¿Dónde están las nieves de antaño?* [6:42-7:08] 26 segundos

*(Aplausos)* [7:10-7:20] diez segundos

---

193 *Ballade des dames du temps jadis* [2:20-2:50 introducción musical; 2:51, título]

Dictes moy ou n'en quel pays/ Est Flora le belle Romaine/Archipiades, ne Thaïs,/ Qui fut sa cousine germaine,/ Echo parlant quant ruyt ou maire/ Dessus riviè ou sus estan,/ Que beaulté ot trop plus qu'humaine./ Mais ou sont les neiges d'antan?" [2:52-3:23] 31 segundos

Où est la très sage Helloïs,/ Pour qui fut chastré et puis moyne/ Pierre Esbaillart à Saint-Denis?/ Pour son amour ot cest essoigne./ Semblablement, où est la royne/ Qui commanda que Buridan/ Fust gecté en ung sac en Saine?/ Mais où sont les neiges d'antan! [3:32-3:59] 27 segundos

La royne Blanche comme lis,/ Qui chantoit à voix de seraine;/ Berte au grant pié, Bietris, Allis;/ Haremburgis qui tint le Maine,/ Et Jehanne, la bonne Lorraine,/ Qu'Englois brulerent à Rouan;/ Où sont elles, Vierge souveraine?/ Mais où sont les neiges d'antan! [4:03-4:35] 32 segundos

Prince, n'enquerez de sepmaine/ Où elles sont, ne de cest an,/Qu'à ce reffrain ne vous remaine./ Mais où sont les neiges d'antan! [4:40-4:52] 12 segundos

(Recital poético: 1995, 5:00-7:15)

He juzgado pertinente transcribir la versión para dejar constancia de la poderosa influencia que la forma balada, tan utilizada por Villon, dejó en la *Balada* de Arreola. Las mismas tres estancias y el envío están presentes, aunque en Villon el verso y la medida son condiciones propias de la obra. Como se observa, en la traducción al castellano la primera estancia y el envío tienen una duración similar, aunque es un poco más corto el envío; en tanto que la segunda y tercera estancias tienen igual tiempo de emisión sonora. Ello deja en claro la proporción y equilibrio con que está construida la pieza.

Arreola retoma la forma poética de la Balada y la recrea en dos ocasiones para lo cual se permite el uso de una prosa libre. Alatorre advierte en estos y otros trabajos de Arreola un ejercicio poético por encima del narrativo. De nueva cuenta se confirma que su producción artística no se circunscribe a los géneros.

En mi opinión, es muy significativo que abra y cierre su recital poético con dos autores franceses, Villon y Apollinaire. Es una señal inequívoca de su gusto por la literatura francófona, pero también, es una muestra de su capacidad como lector universal, de su nostalgia por la belleza clásica y de la forma en que esas influencias se amalgaman con su ser mexicano de provincia, con su arraigo a la tierra natal, lo que lo convierte en un ser de Zapotlán y del mundo. El recital comienza con Villon (1431-1463), sigue con Garci Sánchez de Badajoz (1460-1526), continúa con dos obras de López Velarde (1888-1921) y concluye con Guillame Apollinaire (1880-1918). Esta antología constituye una suerte de confesión de los amores mayores fuera de su propia obra. De igual manera que sucedió en el primer programa de Poesía en Voz Alta, se trata de un recorrido

por cerca de cuatrocientos años de poesía selecta. A manera de coda, cierra el recital una canción en francés, *Allons voir si la rose...* de Pierre de Ronsard, que es interpretada por Isabelle Villey acompañada en la voz por Claudia Arreola.

En diversos momentos del disco (gráficos y sonoros) se hace referencia al insólito papel que jugaba Claudia como hija y al mismo tiempo, como una especie de madre “amorosa” de Juan José. Así se evidencia cuando Arreola presenta un fragmento de la obra de López Velarde y, al calor de la velada, hace uso de otro de sus dones y oficios, el de improvisador.

JJA: (Aplausos) Ahora... (Aplausos)...Oye Claudia... ¿cómo comienza el poema de...? (él mismo se interrumpe) “Hoy como nunca”, ¡ya está!...Pero estate lista para que me apuntes... a ver. Fíjense nomás qué poema. Fíjense nomás que poema... Hay que recordar esa constitución psíquica, y en desacuerdo total con su condición física, que López Velarde era un hombre fuerte, lleno de vida y profundamente erótico, y decía, “el remordimiento de un día que se me fue sin oficiar”... (Risas lejanas del público) Y entonces toda su poesía está saturada por la imagen de la mujer como el poema que intenté decir “Hormigas a la cálida vida”, en que compara la cálida vida con una mujer que pasa de pronto.

Porque realmente el paso de una mujer... ante la mirada de un hombre... hombre tan hombre, tan profundamente hombre, tan católico y tal lúbrico como López Velarde, que siempre vivió engallado y su misma poesía tiene la gallardía... así... de un gallo más que de pelea, maravillosa y venturosamente un ¡gallo de gallinero! (*Interrumpen risas del público*)...Que no necesita andarse peleando con el otro. (Entre risas) Bueno va... Fíjense, a ver si puedo, a ver si puedo con el texto... (Recital poético: 1995, 13:00-14:43)

En esta oportunidad Arreola cautiva a su público con esta oda espontánea a Ramón López Velarde, a quien dibuja en unas cuantas frases, como persona y como escritor. Las palabras le llegan a Juan José y se ligan en juegos de sentido y sonoridad como ocurre con la serie: engallado, gallardía, gallo y gallinero, con la que remata la intervención.

Esa característica de ser profundamente católico y lúbrico que señala en López Velarde, tiene mucho que ver con el sentido de culpa y de confesión, también característico en muchos de los personajes de la obra narrativa, poética y teatral de Juan José.

Me resta mencionar que en el texto de Díez de Urdaniava aparecen dos pistas más de interés sobre el disco compacto y su realización. Advierte que los textos fueron registrados siete años atrás; es decir, que la edición se realizó hasta el año 2002. Por ello inicia con la siguiente frase: “La reciente partida de Juan José Arreola nos ha dejado huérfanos de un ser excepcional”. Juan José murió el 3 de diciembre de 2001. Seguramente su partida motivó el título del mismo, que como disco pasa a ser un homenaje póstumo. En esa misma presentación Díez de Urdaniava menciona una característica de Arreola que me interesa resaltar aquí:

Registrados hace siete años, los fonogramas “Seis textos” y “Recital poético” conservan testimonios de la capacidad creativa del escritor y recreativa de ese actor de la palabra que fue Arreola. (Díez de Urdaniava, primer texto de presentación en Edición homenaje)

Juan José no sólo construyó un personaje de sí mismo, sino que fue un “actor de la palabra”, porque decir poesía en voz alta es un arte de actor, un ejercicio escénico donde cuenta la sonoridad, la dicción, el timbre, el manejo de las emociones, la capacidad de establecer contacto con el espectador, la presencia escénica que combinada con la chispa y la sorpresa se traduce en magnetismo. En ello reside su condición de juglar. El poeta canta, se hace acompañar de música, improvisa, juega con los presentes, reserva sorpresas,

anuncia la posibilidad de equivocarse, en suma, mantiene vivo un espectáculo basado en la palabra.

No mencionaré en este momento el texto de Emmanuel Carballo que se centra en Arreola como cuentista. Creo más oportuno, en cambio, mencionar el tercero de los textos, el de Santiago Genovés, que inicia con una cita de Pedro Garfias: “¡Cómo suena la palabra cuando suena!” En apenas trece párrafos apretados resume cincuenta años de una amistad distante, cordial y sin envidias. Describe al personaje que generaba en la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM un enjambre de alumnos y alumnas que siempre lo seguían, Juan José, personaje de sí mismo “con mucha capa y ninguna espada”. En especial me interesan los dos últimos párrafos de su texto, aquellos que explican la selección del epígrafe:

Juan José posee al hablar una cualidad que sólo he conocido en Luis Rius, y en Marlene Dietrich al cantar: tan indefinible como claro sentido de las pausas. De los silencios. (...)

Siendo Arreola un rey de la palabra, ¡cómo suena su silencio cuando suena!

(Santiago Genovés: Edición homenaje, 1995)

El comentario de Genovés toca una cuerda muy sensible: con ella establece la tensión entre dos posibilidades: el sonido y el silencio. Arreola mismo se ha declarado en diversas entrevistas como un escritor que buscaba cada vez lograr una mayor concisión. El límite de la palabra escrita o hablada es el silencio. Arreola puede ser desmesurado, pero es también el autor de cuentos brevísimos, como sus doxografías.

El Arreola verbal que se presenta en este *Recital poético* es un maestro de la palabra, pero también es un actor entrenado en el manejo de las pausas llenas, de los silencios que, por ser significativos y oportunos, pueden tener tanta o más fuerza que la palabra misma. Después de escuchar muchas veces la voz

de Arreola en esta velada poético musical en vivo, coincido con la observación de Santiago Genovés: tan importantes como las palabras sonoras son en Juan José los silencios plenos de sentido.

En la medida en que algo acontece ante las miradas y oídos de los presentes que asisten al recital en vivo, en la medida en que el personaje Arreola juega con la memoria y reta al olvido en el ejercicio escénico de la improvisación, en el manejo de los silencios, de las pausas, de las intenciones... se cumple ese sentido de teatralidad que lleva a la comparecencia en un espacio común al actor, al personaje y al público. Una teatralidad cuya fuerza radica en el poder sonoro de la palabra dicha en vivo, pero también y no menos importante, en el poder de lo que “no se dice”, en las pausas, el gesto y el silencio.

### **4.3 De los años en televisión**

## **El juglar ante las cámaras**

A nivel popular Juan José Arreola es muy recordado por sus apariciones en la pantalla chica. Existe una imagen pública de Arreola más allá del escritor, del hombre de letras, del editor, en ese otro Arreola que es el conversador, el ser capaz de improvisar sobre variados temas de arte y cultura. En esta dimensión aparece sin recato una suerte de juglar del siglo XX, que para ser público se vale de los medios tecnológicos al alcance de la época.

A lo largo de sus años en televisión el prestigio de Juan José como artista serio sufrió algunos resbalones y tristes descalabros. Recuerdo su participación especial al lado de los comentaristas deportivos de la empresa Televisa durante las transmisiones de una olimpiada donde elogiaba sin reserva alguna la destreza narrativa de los cronistas de esa empresa dedicados al boxeo. Esa clase de desmesuras dejó en duda su buen juicio crítico, tan acusado en otras ocasiones.<sup>194</sup> Frases como “¡No lo conocía...!” , acompañadas de un brillo en los ojos, identificaban su constante tono de sorpresa ante la vida, así como su gusto por improvisar ante las cámaras.<sup>195</sup>

Sin embargo, algunos malos ratos no alcanzan para borrar los brillantes momentos que a lo largo de muchos programas tuviera hablando de literatura, de historia, del vino, de la mujer, de los viajes o de muchos otros temas, incluyendo ciertos deportes, en los que se manejaba como calamar en el agua.

---

<sup>194</sup> En el recuerdo queda también su desafortunado encuentro ante las cámaras con la cantante Thalía quien en algún momento lo llamó “viejo tonto”.

<sup>195</sup> Ver en anexo de imágenes: F5.

Gran parte de su obra es plenamente oral; muchos fragmentos de genial narrativa han quedado por aquí y por allá dispersos en conferencias, entrevistas, programas radiales y programas televisivos. Por fortuna, diversas ediciones han recogido poco a poco muchos de estos fragmentos dispersos para conformar antologías que hoy son texto editado de la palabra hablada.

Para el homenaje póstumo que con el apoyo del CONACULTA se le hiciera al año siguiente de su muerte, salieron publicados en agosto y septiembre de 2002, dos nuevos textos que recogen parte de esta oralidad: *Arreola en voz Alta*, de Efrén Rodríguez, que reúne treinta entrevistas, y *Arreola y su mundo*, de Claudia Gómez Haro, que muestra una serie de programas de televisión bajo el mismo título. De ciertos aspectos que se desprenden de mi interpretación de este último texto me ocuparé a continuación.

Advierte Claudia Gómez Haro que a invitación expresa de la empresa Cablevisión en el año 1990 surgió “Arreola y su mundo”, un programa televisivo que como su nombre lo indica tenía como eje a la figura del maestro. Para esa ocasión, él mismo invitó a Claudia a participar como interlocutora, en su calidad de discípula, pues ella asistía a un taller dirigido por él.

De los 119 programas que salieron al aire, más de 200 horas de transmisión, Gómez Haro presenta una selección de 25 momentos destacados. A lo largo del texto, la antologadora no aparece con voz propia, sino siempre como sujeto a la que constantemente interpela la voz del maestro. Su perspectiva personal la manifiesta en la introducción que ella titula: “De la voz a la escritura”. Desde luego, la selección de los fragmentos, su transcripción y edición son un trabajo escritural.

La lista de autores a los que Arreola rinde tributo a lo largo de estos programas selectos es amplia y constituye un mapa confeso de sus principales influencias y pasiones: Rubén Darío, César Vallejo, Manuel José Othón, Borges, López Velarde, Villaurrutia, Barba Jacob, Gorostiza, Quevedo, Lugones, Sor Juana, Góngora, Dámaso Alonso, Neruda, Antonio Alatorre, Dostoievski, Diderot, Shopenhauer, Baudelaire, Heidegger, Kafka, Marcel Proust, Paul Claudel, Verlaine, Nerval, Francois Villon, Giovanni Papini, a quienes se suma el pintor El Bosco y el actor Louis Jouvet.

Destaca en la obra, además del respeto literario que tenía por Antonio Alatorre la duradera y franca amistad que guardaba con él. Brilla “la amistad” misma como un valor muy apreciado por ambos escritores de Jalisco, nexo tan evidente en cada acto público que compartían y el cual ha quedado plasmado en el texto.

El grueso de la obra gira en torno a lo literario, pero otras pasiones del mundo arreolesco están presentes, tales como: la filosofía, el buen vino, el cine francés, los diversos deportes que practicó incluyendo al ajedrez, su fe guadalupana, la mujer, el saber enciclopédico, la reflexión sobre la pareja y la culpa, los mecanismos de la memoria y su gusto por las artes visuales.

Los temas son múltiples, el tono es conversacional, impera la reflexión y la fluidez en un discurso que con frecuencia se permite la digresión. La capacidad de Arreola como lector profundo, y el diálogo que entabla con las obras y con los autores presentados, hacen parecer natural el tono didáctico que se reitera en la posición maestro-discípulo establecida con Claudia. La dinámica general de la obra es la de una lección pública a la que gustosamente es convidado el lector. Lecciones de vida hechas de experiencia, gozo y reflexión.

Me concentraré en dos momentos cruciales que me permiten continuar con la línea de investigación que mueve esta tesis: 1) el vínculo entre persona y personaje, que implica la relación entre realidad y ficción, y 2) los principales sentidos de teatralidad presentes en el Arreola televisivo.

En la introducción que ofrece Claudia Gómez Haro, posterior al prólogo de René Avilés Fabila<sup>196</sup> aparecen condensados algunos de los principales rasgos que me interesa analizar aquí. La autora señala que la presencia de Arreola en los hogares mexicanos a través de la televisión fue un éxito, y lo explica así:

Tres dones hicieron triunfar al escritor ante las cámaras: su talento de actor profesional, su vocación permanente de maestro, ejercida desde su juventud, y por último su cultura y su fantasía de escritor. (Gómez Haro, 2002:21)

De la vocación de maestro ejercida por Arreola a lo largo de su vida dan constancia los diversos talleres en los que formó a muchos escritores, entre ellos al propio Avilés Fabila, prologuista del texto en cuestión. Arreola fue maestro de muchas generaciones universitarias en la UNAM y de otras tantas a las que impulsó a través de dichos talleres.<sup>197</sup> Además, el Arreola de estos programas rebasaba los setenta años de vida, su cultura y experiencia lo hacían asumir con toda naturalidad ese tono didáctico que se refuerza en el diálogo con el discípulo. Su condición de erudito autodidacta, en combinación

---

196 José Agustín, Elsa Cross, José Carlos Becerra, Jorge Arturo Ojeda y René Avilés Fabila, entre otros, forman parte de los miembros destacados que pertenecieron al taller Mester impartido por Juan José Arreola en su propia casa de Río Guadalquivir 75, en la ciudad de México, algunos de ellos vieron luz a sus producciones en el sello editorial del mismo nombre también impulsado por Arreola. Ver presentación de Efrén Rodríguez a Arreola en voz alta: 2002, página 9.

197 Siguiendo con esta idea pienso que mi vida ha sido más la de un artista que la de un escritor, quizá por eso he sido un buen maestro, porque he permitido que todos los jóvenes y los no tan jóvenes se acercaran a mi modesto taller para compartir juntos la armonía de la belleza; yo sólo fui capaz de crear una forma bella, para que una idea más bella viniera a habitarla, como dijera André Guide. (Arreola, Orso:1998, 239)

con su gusto por el juego y su estilo actoral le permitieron un grado mayor de frescura en su posición de maestro.

Su vasta cultura y su ingeniosa imaginación son condiciones con las que navega cómodamente el maestro Arreola ante las cámaras. Sin embargo, el primero de los puntos señalados por Gómez Haro, “su talento de actor profesional” merece una revisión más aguda.

Es necesario que el actor sea capaz de distinguir entre persona y personaje. El personaje desaparece de la escena si la persona del actor aparece. El personaje es un ser de ficción que cobra vida merced a la encarnación interpretativa del actor. Por ello Luis de Tavira habla del actor como un ser bifrontal, porque requiere manejarse con un grado de conciencia de realidad tal que le permita seguir existiendo como persona en el mundo cotidiano, pero con una fe escénica capaz de convertir en verdadera la ficción.

Yo me permito poner en duda el así llamado “talento actoral” de Juan José Arreola. Mi opinión es que Arreola no fue capaz de disfrutar durante sus años de aprendizaje como actor la creación de personajes porque siempre mezcló realidad con ficción. Así lo confiesa en sus memorias al comentar la compleja relación pasional que llevaba con su compañera de actuación, Cora:

Comencé a enloquecer, a veces la tenía en mis brazos... Era mía. Luego, en la realidad, me despreciaba. No pude aceptar ese doble juego de los actores, de saber entrar y salir de la realidad, esa cualidad que se aprende mediante una técnica y convierte al actor en un ser insensible, en alguien peligroso que no es capaz de sentir humanamente. (Arreola, Orso, 1998:38)

Desde luego, estas confesiones que hace el Arreola refiriéndose al año 1937 no pueden ser conclusivas por sí mismas. Se trata sólo de un estudiante de actuación de primer año. Esta experiencia inicial concluyó tres años más tarde, en 1940, con el estrepitoso fracaso del Teatro de media noche, de Usigli, en

una fallida gira al bajío y la ruptura amorosa de Juan José con la misma Cora, situación que lo llevó a hacer el primer retorno forzado a Zapotlán. Pero curiosamente es posible rastrear una línea de evolución del joven que quiso ser actor hasta el consumado escritor que, habiendo dejado de escribir, se convirtió en personaje involuntario de sí mismo.

Una segunda señal al respecto aparece en la misma introducción de Gómez Haro, la cual supone una apreciación elogiosa pero abre caminos para otras interpretaciones:

El Juan José Arreola que escuchamos y al que acompañé en *Arreola y su mundo* no sólo fue el notable escritor y maestro de muchas lecturas de todos nosotros, sino el actor, el prodigioso artesano de la palabra, el creador de acrobacias verbales lleno de gracia, humor y profundidad que se conducía como sus criaturas, hablaba como ellas, no distinguía entre imaginación y realidad. (Gómez Haro, 2002: 22)<sup>198</sup>

¿Cómo puede el actor no distinguir entre imaginación y realidad? ¿Dónde queda entonces el territorio de la ficción? El camaleón no es un actor; pese a sus notables cambios, sólo está tratando de no ser notado, busca perderse en el paisaje visual, intenta parecer parte del entorno.

En el “mundo de Arreola” la realidad y la imaginación se confunden como percibe Claudia porque la persona y el personaje se han fundido en uno solo. Un actor de tiempo completo que representa al personaje de sí mismo ya no es actor, porque ha perdido esa graciosa cualidad de poder “entrar y salir” de escena que es lo que permite crear una realidad otra, un espacio otro, un ser otro.

---

198 Este comentario expresado en primera persona por Claudia Gómez Haro no da crédito a Emmanuel Carballo, quien en una entrevista realizada a Arreola en 1985 expresa: “A Juan José Arreola lo conocí en 1953. Y reconocí en él (hecho poco frecuente, como lo comprobaría después) al autor de sus cuentos. Se conducía como sus criaturas, hablaba como ellas y, como ellas, no distinguía entre la imaginación y la realidad”. (Ver Rodríguez, 2002:60)

El actor ha de ser capaz de transformarse en personaje para regresar después de la función a ser de nuevo persona, una persona enriquecida por la experiencia escénica, pero persona al fin, distinta al personaje que se queda atrás en la escena.

Juan José Arreola creó un personaje de sí mismo, un calamar como él se autonombra capaz de ocultarse en su mancha de tinta (el escritor) o en su mancha de palabras (el conversador). Un personaje que al renunciar a la escritura se convierte en “megáfono” o en “micrófono”, es decir en un medio sonoro. Por fortuna Arreola sí es un cabal “artesano de la palabra”, es un ser capaz de “acrobacias verbales”, es un portento de memoria, un potente lector, un ser sonoro y todo ello hace al personaje espectacular ante la cámara. Arreola se convirtió en un personaje de sí mismo sin proponérselo, se convirtió en Arreola el memorioso, el abyecto, el confeso. Se convirtió en un ser atrapado en sí mismo y potenciado por su propia monstruosidad de ser siempre el otro que se inventó en el camino; de ahí sus constantes angustias y lamentaciones, que le causaron desde joven estragos estomacales decisivos, angustias y fobias que lo acompañaron a lo largo de su vida.

Arreola fue un ser oculto en sí mismo gracias a lo cual encontró la manera de parecer siempre expuesto: frágil, humano, abatible, abyecto. Este personaje de sí mismo es un ser de conciencia, y como tal, es capaz de definirse a sí mismo porque en él la reflexión es lúcida:

Por eso me considero más que nada actor... Soy un comediante, un actor en cierto modo de mí mismo, pero el papel que represento no lo he escrito yo propiamente, es una elaboración de todas las resultantes hechas a lo largo de mi vida. (Gómez Haro, 2002: 25)

Esta percepción de su persona como un comediante que se representa así mismo coincide con su explícito deseo de considerarse un juglar tardío, uno de finales del siglo XX, el último juglar, se dice, como quien se sabe perteneciente a una especie en extinción.<sup>199</sup>

Es cierto que el joven Arreola se sometió a un entrenamiento para convertirse en actor profesional, pero no siguió ese oficio, no se ganó la vida como actor de teatro. Participó actoralmente en la aventura de *Poesía en Voz Alta*, escribió un par de obras teatrales, colaboró como actor en una pequeña escena de *Fando y Lis* dirigida por Jorodowski, pero todas esas experiencias en el terreno profesional de la escena fueron esporádicas. En cambio Arreola, durante toda la vida, se tejió un traje a la medida de sí mismo y enfundado en él se reinventó de tiempo completo.

Hay sin embargo un punto que es necesario considerar para poder calibrar el grado de complejidad del personaje. Se trata también de un ser que fácilmente tiende a mentir; por ello, todo lo dicho por él deberá tomarse siempre con alguna reserva. El mundo al revés es una de sus obsesiones: el Arreola público es un ser que canceló su dimensión de persona para dejarse habitar involuntariamente por un personaje circunstancial.<sup>200</sup>

A mí no me gustan las preguntas sorpresivas, yo jamás aceptaría concursar en el Doctor IQ, ni en el Premio de los sesenta y cuatro mil pesos porque soy muy afecto a mentir y cuando quiero decir la verdad ya no es tiempo y quedo en ridículo. (Gómez Haro, 2002:237)

---

199 En sus Memorias contadas, que publica su hijo Orso, hay una clave para saber de dónde viene esa idea de juglar: es un homenaje a Louis Juvet, "El hombre que más he admirado en mi vida". A continuación transcribo un fragmento que inicia con este subtítulo:

"EL ÚLTIMO JUGLAR

Como en los días remotos, Juvet llega hasta nosotros como un trovador que viene a contarnos algunos pasajes del alma de su país." (Arreola, Orso, 1998:229)

200 Ver en anexo de imágenes: F6, F7, F8, F9, F10, F14..

Este rasgo le confiere un mayor dramatismo al personaje: no miente a voluntad sino miente a pesar de sí mismo. Tener una memoria prodigiosa, ser sensible a los mecanismos que disparan la memoria emocional, ser un tejedor de palabras, un amplificador de sonoridades y ritmos, ser un jugador, ser un hábil esgrimista del verbo son algunos de los atributos del personaje. Otros rasgos se fueron construyendo con el tiempo, sin proponérselo claramente. Y Así, poco a poco se fue confeccionando un vestuario a la medida.<sup>201</sup>

Arreola con sombrero de copa, con capa y bastón; el maestro con chaleco, corbata y bombín; el gesticulador que agita al viento su cabellera ensortijada cual director de orquesta en el cuarto movimiento, el pensador, el lector de grandes gafas, el poeta...<sup>202</sup>

No me mando a hacer estas prendas, las he comprado en las ropavejerías. Me gusta mucho vestirme de una manera más allá de la elegancia común. (Gómez Haro, 2002: 249)

Esa elegancia fuera de serie persigue un ideal de “gentleman” adquirido desde su juventud.<sup>203</sup> Un toque de humor le permitía darse licencia para portar un vestuario confeccionado de manera libérrima<sup>204</sup>. “El sombrero –decía- ayuda a que no se me escapen tanto las ideas.” (Gómez Haro, 2002:151)

---

201 Recuerdo que una vez le encargué a mi sastre que me hiciera una réplica exacta de la levita que Marcel Proust llevaba puesta el último día que salió a pasear por París antes de su muerte. (Arreola, Orso:1998, 254)

202 Ver en anexo de imágenes diversas facetas de la persona y del personaje .

203 Federico Ochoa, Firulais, uno de los mejores actores que he conocido, quien, entre otras cualidades, tenía la habilidad de vestirse como un gentleman; él hizo que mi atención se fijara en el bastón como elemento primordial de la elegancia masculina. Tan es así que en la actualidad tengo una colección de bastones... (Arreola: 1998, 101)

204 Cuando escribo estas notas sobre un personaje que persigue el ideal de un “gentleman” construido con humor, no puedo menos que tener a la vista como arquetipo mundialmente aceptado la imagen del pequeño vagabundo “The little tramp” que consagrara al máximo personaje de Charles Chaplin. En cierta forma, Juan José construyó un “gentleman” culto, literario, que a diferencia del de Chaplin, que era mudo, tenía como principal instrumento la palabra sonora.

A lo largo de toda una vida Arreola se fue confeccionando ese personaje en el que se convirtió, quizá, a pesar de sí mismo. Ese personaje disfruta el buen vino, goza los sabores de la comida mediterránea, juega ping-pong, “el deporte del diálogo veloz”, es experto jugador de ajedrez, “el deporte del diálogo lento”, practica y conoce el ciclismo, anda en moto en su natal Zapotlán, lleva capa y bastón para dar clases en la UNAM, cree que la vida es un teatro y que el mundo cabe en un partida de ajedrez, sufre miedos, angustias, fobias y sabe, que en algún momento escuchó la voz que le hablara en la zarza ardiente. Este personaje está dotado de un vestuario que lo identifica, viste con licencia poética y ejerce el arte de la palabra hablada con sonora elocuencia. Estos ingredientes bien mezclados bajo el calor de los reflectores hacen saltar hasta la intimidad del hogar fragmentos gozosos de culta espectacularidad. El espectáculo de la palabra viva y el gesto pleno. Otra vez, poesía en voz alta. En este mismo sentido Arreola no duda en definirse como un comediante de la cultura. Se define como actor para después cuestionar su propia condición actoral, tal como confiesa en la entrevista que le hizo Héctor Anaya en Casa Lamm:

H.A.: *¿Pero ha dejado de ser actor? Creo que sigue siendo actor...*

J.J.A.: Claro que sigo siendo actor. Pero represento horriblemente mi propio personaje... que no logro cuajar, pero sí sigo siendo un comediante. Y yo soy un comediante de la cultura. Y he demostrado en la Universidad de México y otras del extranjero, que los maestros debemos de ser artísticos, en el sentido de actores. No hace falta que seamos sabios, hace falta que nos aprendamos el papel de hombres inteligentes y hombres maravillosos y somos naturalmente sabios. Yo lo único... No soy ni inteligente ni culto... Soy un buen actor y hago el papel y la pego. (Rodríguez, 2002:347)

Ser un comediante de la cultura como un papel que no logra cuajar lo convierte en un arquetipo de frustración, en un ser desdichado como suele querer

mostrarse a menudo, como una persona imperfecta acosada por aflicciones múltiples, pero establece también un juego constante con el interlocutor, un juego que combina diversas proporciones de verdades y mentiras, ya que Arreola era un ser de vasta cultura y brillante inteligencia, cosa que podemos constatar en su obra escrita más allá de la supuesta actuación en las aulas universitarias.

Otro rasgo del personaje es su capacidad para decir una cosa y momentos después retractarse o corregirse, asunto que sigue formando parte del espectáculo en vivo. Así sucede dentro de esta misma entrevista, cuando afirma:

He dicho que soy comediante pero en cierto modo tengo que corregir inmediatamente. Los buenos comediantes hacen que sufren pero no sufren, cuando yo sufro, sufro de veras. Soy como esos actores que se morían en escena. A mi maestro Louis Jouvet, así le tocó, en la escena de su teatro, le vino un paro cardíaco, un ataque, una cosa tremenda y ahí mismo improvisaron cama y camilla. (Rodríguez, 2002:351)

De nueva cuenta nos encontramos con una especie de confusión sobre las técnicas y métodos de actuación que se relaciona directamente con la paradoja escénica que se vive entre realidad y ficción, ya que se queda con una sola línea de trabajo basada en la simulación, el arte de aparentar que se basa en la forma, distinto al método vivencial que parte de la experiencia propia, de la memoria emocional y de la fe escénica puesta en situación.

Dos rasgos de teatralidad claramente señalados por Carmen Leñero y Josette Féral destacados en el capítulo primero de esta tesis ayudan a visualizar el dilema:

En el escenario se “genera un tiempo y espacio de excepción concreto” un “segmento extraordinario de realidad al que llamamos ficción” que se diferencia

de la “realidad ordinaria de los espectadores”. Pero como señala previamente Josette Féral el límite del “convenio teatral” está dado por la “Ley del no retorno”. Ello excluye del trabajo artístico en escena las mutilaciones de cuerpos o transgresiones a la integridad real del cuerpo del actor. El caso al que alude Arreola es un perfecto ejemplo de esta ley del no retorno, pues a Jovet, en efecto, le viene un paro cardíaco en escena, -al actor, no al personaje- y tiene que salir en camilla para ser atendido. Si el actor muere en escena, la condición de representación queda suspendida. Ahora bien, la práctica de ciertos espectáculos límites donde se pretende sacrificar un animal vivo en escena como parte de la representación es asimismo un límite que en nuestra definición de teatralidad queda fuera, pues no es posible retornar a la vida al animal sacrificado después de concluido el espectáculo. Al romperse la frontera entre realidad y ficción se interrumpe el convenio teatral con el espectador que permite distinguir el espacio y tiempo “otro” que acontece en el escenario.

Arreola confunde estas dos dimensiones porque mezcla su persona real con el personaje -“el comediante de la cultura”, “el último juglar”- que se ha forjado de sí mismo. Las tres instancias que comparecen en el acto teatral: personaje, actor y espectador se desdibujan al confundirse actor y personaje. Por el contrario, la imagen del maestro (Arreola) por oposición a la del discípulo (Claudia) son roles estables en el escenario.

Otros combates se libran en escena. En el mundo de Arreola el humor tanto como la belleza salvan. Este juglar es un humorista inteligente que ejerce la palabra, pero también es un ser que se deja tocar sensiblemente. No sólo el mundo sonoro le impacta, sino también el mundo visual, la materia plástica, las

formas clásicas. Las Venus, las Evas, las Afroditas colman sus sentidos. Sabe que la pareja humana está condenada al fracaso, pero no renuncia nunca a la belleza esperanzadora de la mujer, no renuncia a vivir el mundo con poesía, y para soportar los descalabros, se vale de una chispeante dosis de humor.

En dos imágenes de lucha se concentra esta noción arreolesca rememorada y recreada a partir de Dostoievski: “La belleza es algo terrible, temible... en ella combaten ángeles y demonios y el campo de batalla es el corazón del hombre”.<sup>205</sup> Arreola suele citar de memoria y con ese método pierde en precisión tanto como gana en creatividad, a la manera de Borges, quien afirmara que las metáforas fundamentales son unas cuantas y que la historia de la humanidad es la historia de la constante reinterpretación de esas metáforas; mejor aún, la historia de las distintas entonaciones de unas cuantas metáforas.<sup>206</sup> Así Arreola juega con la imagen antes citada y sugiere: “El corazón del hombre es un campo de batalla entre el ángel que se levanta y el demonio que cae”.<sup>207</sup>

Esa lucha está presente en varios de sus cuentos; también lo está en sus dos obras teatrales y, me atrevería a decir, esa lucha está viva y caracteriza su propio corazón de juglar.

La teatralidad del personaje Arreola se concentra en la espectacularidad de la palabra, en la combinación de lo sonoro con las pausas, mezcla de vena popular con la cultura literaria, amalgama de memoria de vida con memoria literaria. La suya es una palabra que se manifiesta en la exuberancia de un gesto que denota inteligencia y humor. El corazón de Arreola como campo de

---

205 (Gómez Haro, 2002:156)

206 “La esfera de Pascal” en Borges, Obras completas: 1974, Emecé Editores (pp. 636-638).

207 (Gómez Haro, 2002:155).

batalla es un elemento clave de tensión que se traduce en teatralidad, es un campo de cultivo habitado por ángeles y demonios.

Cuando Arreola revisa el poema de Pablo Neruda titulado “Maestranzas de la noche” comparte una emoción con el público, la emoción de la lectura en voz alta, pero al mismo tiempo cumple una función pedagógica, pues informa a los espectadores sobre algunos vocablos que dificultan el entendimiento del texto.<sup>208</sup>

Contextualiza al autor señalando que el padre de Neruda había sido ferroviario.

Después se concentra en algunas líneas del poema:

Y el grito se me cripa como un nervio enroscado  
o como la cuerda rota de un violín

Entonces viene la apropiación del texto de Neruda por parte del lector Arreola. Unos instantes más tarde la memoria se libera y recrea el verso: “y el cuerpo se me cripa como un nervio enroscado”, nótese que dice el “cuerpo” en vez del “grito”, la segunda línea la recuerda exacta, sin cambios, pero establece una asociación fundamental: “yo siento que por el cordaje de mis nervios está pasando el arco de la vida, ¿verdad?, el arco temporal, el viaje...” (Gómez Haro, 2002: 256)

De esta manera, la lectura en voz alta pasa a ser lectura comentada, primero apropiada y después recreada en un proceso que acontece ante los ojos del espectador. Ese acontecer creativo es otro elemento de teatralidad.

La calidad del lector está a la altura de la calidad del poeta. A ello se agrega la experiencia histórica del encuentro en vivo entre Arreola y Neruda en Zapotlán.

---

208 “Yo creo que Neruda fue más de una vez a las maestranzas de niño. La maestrana es un lugar donde se labran los hierros, un lugar de reparación de máquinas ferroviarias, allí se arreglaban o se fundían piezas”. (Gómez Haro, 2002, :254)

Así, entre la obra y el lector se establece un diálogo del que se hace cómplice al espectador, tanto dentro del programa televisivo en la figura de Claudia, como fuera de cuadro, en cada uno de los espectadores que lo reciben en la intimidad del hogar.

La apropiación del texto de otro, cuando no es plagio, puede convertirse en un elemento teatral. Así sucede durante el proceso de construcción del personaje, hasta que llega a un punto durante los ensayos en el que el texto nace del personaje mismo y de nadie más, porque sólo el personaje lo puede decir así. En el caso de Arreola sucede algo que guarda un paralelo con este proceso de apropiación. En el mismo apartado dedicado a Neruda, menciona un texto con el que se encontró en la contraportada del disco que grabara el poeta chileno en *Voz Viva de Latinoamérica*, editado por la UNAM.<sup>209</sup> Es un texto sin firma al que Arreola encuentra maravilloso. Durante el programa en vivo lee un fragmento que inicia hablando de los años de infancia de Neruda y culmina con una mención a su muerte. Entonces comenta Arreola refiriéndose al texto que acaba de leer:

Dios quiera que sea mío, pero lo tengo totalmente olvidado. El prólogo sí lo hice y me esforcé, sé que me gustó, pero este texto es posterior al prólogo. No sé, siento que sí es mío y, aunque yo no lo hubiere escrito... a partir de ahora me lo apropio, no creo que haya problema porque cuando uno ama tanto adquiere ciertos derechos de posesión, ¿no? (Gómez Haro, 2002: 265)

Sorpresa y humor. Es un gesto teatral el hecho que se presente en vivo un autor que lee un texto al que encuentra elogioso pero que, al mismo tiempo, no esté seguro que le pertenezca. Es dramático ese deseo del autor que ante las

---

209 La primera edición es de 1968, en la sexta edición corregida y aumentada del año 1997, no aparece el referido texto en la contraportada, incluye, eso sí, un cuadernillo con la presentación firmada por Juan José Arreola y la antología de poemas dichos por el mismo Neruda. Ver en anexo de imágenes: F18.

cámaras le pide a Dios que el texto sea suyo. Cómo también es espectacular la pícaro decisión de apropiarse en vivo dicho texto teniendo como mejor argumento el derecho que su amor le confiere sobre el mismo.

En este par de pinceladas se dibuja el personaje Arreola, pero más curioso aún puede resultar el hecho de que tales estrategias ante las cámaras correspondan más a la forma de ser propia del personaje que a una voluntad conciente de puesta en escena. El personaje expone sus fragilidades y deseos en vivo, es un ser que se muestra, se deja ver, comparte sus pasiones personales y literarias al mismo tiempo que construye un retrato del poeta Neruda.<sup>210</sup>

Lo recuerdo con mucho cariño y nunca dejo de asombrarme con su talento. Pablo Neruda era un ser excepcional, lleno de vida... tenía algo de manatí, de esos seres acuáticos llenos de humedad. Parecía un lingote lleno de sustancia viva. (...) (Gómez Haro, 2002:272)

Cierra el apartado Arreola aludiendo al recuerdo, ya que la memoria es otro de los motores que mueve su hablar. He dicho que su obra tanto oral como escrita está hecha de memoria y olvido. En esa tensión entre lo que viene al presente y lo que se pierde en el pasado reside otra forma de teatralidad, lucha que se establece entre dos principios, y cuya síntesis acontece ante el espectador, en el presente continuo que es la escena.

### **Sobre los mecanismos de la memoria**

Memoria y olvido son dos polos en tensión que están presentes siempre como potencias que se realizan en la escena. Los mecanismos de que el actor

---

210 Así Ricardo Eliécer Neftalí Reyes Basoalto, su nombre de nacimiento queda en el olvido, pues el poeta chileno se inventó a sí mismo y se ganó el derecho oficial de llevar como nombre auténtico el de Pablo Neruda.

se vale durante la representación tienen que ver con esta tensión: memorar es un acto creativo mediante el cual el actor olvida lo aprendido para dejar que el personaje viva cada noche la situación escénica por primera vez, siempre la misma representación y siempre distinta, siempre los mismos diálogos y cada vez únicos, siempre el mismo recorrido escénico y cada vez la inesperada sorpresa.

Mucho de esa tensión está presente en el Arreola personaje ante las cámaras, quien cuando dice poesía en voz alta juega al límite con la imperfección de lo memorado y abre caminos para la recreación y la improvisación en vivo. Baste recordar que a su biografía literaria, aquella con la que abre *Confabulario* en su edición definitiva, la tituló *De memoria y olvido*. Sin duda en este binomio radica una de las claves fundamentales de su obra entera y, en particular, una de las tensiones que le confieren teatralidad a “su” personaje.

Uno de los aspectos que más luces aporta sobre este personaje es el análisis que hace sobre el maestro narrativo que más ha explorado los caminos de la memoria: Marcel Proust.

Retomaré algunos de los argumentos principales de la interpretación que al respecto hace para su discípula frente a las cámaras, no sin antes mencionar un detalle que tiene que ver con la relación entre vestuario y personaje:

(...) hablar de Proust es como repetir el ejercicio que él hizo para escribir *En busca del tiempo perdido*. No sabía de lo que íbamos a platicar en esta ocasión y me pasó algo relacionado con el fenómeno de la telepatía, verás, te lo digo porque hace como veinte años que no me ponía este traje que ahora traigo, dudé en como iba a vestirme hoy y de pronto me acordé de la existencia de este traje. Primero vi el pantalón y me di cuenta que me mandé a hacer este atuendo pensando en Proust... Y, ahora, tú me pides que hablemos de Marcel (...) (Gómez Haro, 2002:209)

Sorpresa, premonición, coincidencia. Dice Arreola que sin saberlo se viste de Proust para hablar de él. O tal vez inventa que esa mañana se percató de que aquel viejo pantalón lo había comprado pensando en Proust, el caso es que la afirmación tiene un efecto sobre la interlocutora y al mismo tiempo sobre los espectadores, porque sugiere una especie de disfraz hecho aposta para hablar de la obra que recupera el tiempo perdido. De esta suerte, el gesto y el vestuario acompañan a la disertación; su ideal de ser un maestro espectáculo se cumple; hay una transformación del sujeto que habla con una -voluntaria o involuntaria- intención teatral.

Lo que sigue es la cátedra lúcida, una lección dada en voz alta y compartida con todos los televidentes. En esta lección pública Arreola se propone aproximarse al fenómeno de la memoria en Bergson y Proust:

(...) el joven Proust (...) trabajó como pocos antes de hallar el hilo de su libro y, tal como en la propia obra lo refiere, es el famoso sabor-aroma de la *madeleine* mojada en la taza de té lo que desencadena los mecanismos de la memoria. (Gómez Haro, 2002,210)

El gusto, el olfato y la textura se conjuntan en un recuerdo que detona varios tomos narrativos. Pero ¿cómo opera este mecanismo? ¿En dónde residen las bases asociativas que permiten surgir la memoria emotiva como un auténtico manantial? La respuesta la encuentra Arreola en la tesis doctoral de Bergson “Los datos inmediatos de la conciencia” y en la influencia de “La corriente vivencial” tomada de Husserl. Me permito citar en extenso pues este análisis es revelador en muchos sentidos:

Este hombre prodigioso, Proust, asistió a las lecciones de Bergson en Francia y le oyó mencionar la corriente temporal, la corriente vivencial que decía Husserl. (Gómez Haro, 2002:211)

La frase es verdaderamente seminal, esto es, es generadora de pensamiento; Husserl en uno de sus libros dice: “La corriente vivencial no puede constar de puras actualidades”, la vivencia es una experiencia registrada hondamente en la conciencia porque todo presente se contamina de pasado. (Gómez Haro, 2002:210)

Considero que esta reflexión atañe a varios campos del conocimiento, algunos de ellos evidentemente teóricos, pero también –y eso es lo curioso del caso– encuentran una aplicación y una explicación en la práctica del actor en escena. De hecho, uno de los métodos actorales más ampliamente difundidos, parte justamente desde “lo vivencial”. Recurrir a la memoria emotiva es una de las prácticas básicas del actor entrenado.

Nosotros en cuanto humanos somos una corriente vivencial, una corriente de registro de la naturaleza y de todo lo que nos rodea... Las personas amadas, las multitudes, las nubes, los árboles... (...) una cinta capaz de registrar aromas o hacer el registro de los cinco sentidos. Somos justamente corriente en movimiento y nuestra conciencia tiene el sentimiento de duración, (...) (Gómez Haro, 2002:211)

(...) Fíjate como un dato registrado por la memoria como en la más fina de las grabaciones magnéticas despierta una emoción que inmediatamente se contamina y como un imán agrupa las partículas dispersas (...) Sí, como decía Husserl, todo presente se contamina de pasado... (Gómez Haro, 2002,212-213)

Los registros de la memoria involucran la dimensión sensorial, no son registros aislados sino que tienen la característica de estar vinculados a un momento emotivo, vivencial. Por ello afirmo que en este sentido, los mecanismos de la memoria son comparables con el trabajo del actor tanto para imaginar en escena como para recordar un texto. En este último caso no se trata de un ejercicio de memoria fría, no es el texto en sí lo que se recuerda, sino la connotación en la que el texto ocurre. La frase está asociada a una emoción. Los mecanismos de la memoria emotiva operan desde una dimensión vivencial.

La interpretación de Arreola se ocupa aquí de otra dimensión distinta a la actoral, para concentrarse en los enigmas de la creación artística de una novela, y su mundo de referencia es la estética literaria referida a la prosa. Sin embargo, trasciende el análisis hasta proponer una estética artística -más que literaria- con fundamentos filosóficos.

(...) la tesis de Bergson se llamó “Los datos inmediatos de la conciencia” y dijimos que el mecanismo de la relojería interna de Proust se echó a caminar a partir de un dato de la conciencia. Él había tenido el dato inmediato del sabor en la infancia, de la magdalena entre tantos panecillos y el sabor de un té de tila, él tuvo la experiencia de tomar el té y la tía Leonie le dio la taza de tila con un bizcocho... la experiencia quedó ahí y pasó el tiempo, de pronto una coincidencia del mismo tipo de pan y el mismo té. En ese momento se da la resucitación de lo que parecía tiempo perdido, el tiempo de la primera infancia, la adolescencia y la primera juventud. Debemos pensar que lo que va después es tiempo recuperado. (Gómez Haro, 2002:213)

Más adelante completa esta noción y alude al término “autobiografía de emociones”:

La recuperación en Proust es a base de impresiones, no es una memoria a la luz de la inteligencia, como cámara fotográfica, estamos tocando un hecho capital: la grandeza no novelística sino artística, poética y psicológica de la gran obra de Marcel Proust no está hecha de cosas ni de sucedidos –aunque los hay- sino que plasma la autobiografía de las emociones, en realidad es la autobiografía de una conciencia y de una sensualidad; (...). (Gómez Haro, 2002:217)

Las reflexiones de Arreola sobre la obra de Proust atañen también a la propia obra de Juan José, sus argumentos son aplicables a diversas dimensiones de lo artístico como la actoral; y desde luego, llega hasta el territorio de lo autobiográfico.<sup>211</sup>

---

211 Así titula Gómez Haro el programa y el capítulo correspondiente: “Marcel Proust o la autobiografía de las emociones”.

Mira, Claudía, Proust escribió en *En busca del tiempo perdido* que una imagen ofrecida por la vida nos aporta, en realidad, en ese momento, sensaciones múltiples y diferentes... La vista, por ejemplo, de la portada de un libro ya leído ha dejado grabado en los caracteres de su título los rayos de luna de una lejana noche de estío. El gusto del café con leche por la mañana nos trae la vaga rememoración del bello tiempo pasado que tan a menudo (...) nos sonreía en la clara incertidumbre del amanecer. Una hora no es tan solo una hora, sino un vaso lleno de perfumes, de sonidos, de proyectos y de climas. (Gómez Haro, 2002:220)

Señala Arreola que la de Proust es una estética tejida con una “sustancia invisible”, mezcla de sensualidad, emotividad y conciencia, estética que es capaz de ver más allá de lo aparente.

Marcel Proust consiguió la asociación de un objeto o de un hecho con otro, eso es claro, pero yo insisto que lo más importante de su obra es la capacidad que él tiene para percibir la belleza de una cosa cuando atrás de ella se asoma otra. (...) y todo esto gracias a la inteligencia de entrever, ese es su mecanismo para transformar un recuerdo hasta hacerlo renacer con belleza. (Gómez Haro, 2002:221)

Según Arreola, Marcel Proust logró hacer una interpretación artística de las tesis filosóficas de Bergson, a esa interpretación la podemos rebautizar como “La estética del entrever”, capacidad que tiene el artista para percibir la belleza atrás de otra cosa. Entrever implica una forma de revelación, facultad de transformar el recuerdo hasta hacerlo renacer con una belleza hasta entonces oculta, o bien, parodiando al propio Arreola,<sup>212</sup> es una estética compuesta por un mundo cuyos paisajes están poblados por la “singular materia del tiempo recobrado por la memoria”. Una memoria que involucra a los cinco sentidos combinados con una compleja red de emociones inmersa en la conciencia del ser.

---

212 (...) todo esto lo llevó a construir un sólido mundo interior y sus paisajes estarán por siempre poblados de la singular materia del tiempo recobrado por el recuerdo. (Gómez Haro, Claudia: 2002,221)

La obra de Marcel Proust plasma la autobiografía de las emociones, yo creo, de verdad, que en realidad es la autobiografía de una conciencia y de una sensualidad; ve como trata los colores, las texturas... Establece la intimidad y nos lleva a los espacios que modela con su espíritu portentoso, ¿no?, con eso que él solía llamar la “sustancia invisible”. (Gómez Haro, 2002:221)

*En busca del tiempo perdido* es la hazaña más grande que ha hecho la memoria humana. (Gómez Haro, 2002:210)

He citado en extenso esta disertación por su valor medular. Considero que, sin proponérselo, al hablar Arreola de la obra de Proust está brindando caminos para interpretar su propia obra. Crear una “Autobiografía de emociones” llevó a Arreola a escribir su *Memoria y Olvido*, texto que no sólo sirve como introducción al *Confabulario* definitivo sino que vale como presentación para toda su obra reunida, tanto hablada como escrita.

Muchos otros son los temas que aborda Arreola a lo largo de la recolección de estos programas televisivos seleccionados y transcritos por Claudia Gómez Haro. Tendré oportunidad de comentar algunos de ellos en los siguientes apartados<sup>213</sup>, pero los puntos hasta ahora tratados son los que considero de mayor pertinencia para los fines del presente trabajo. En todo caso, sobre el binomio formado por memoria y olvido vale la pena retomar otras menciones hechas por Arreola también de manera verbal, no ante las cámaras sino en diversas entrevistas y, desde luego, reflexionar sobre sus propias memorias contadas a su hijo, Orso y al escritor amigo, Fernando del Paso.

---

213 En especial la mención que hace a tres farsas teatrales escritas en su juventud, anteriores a su creación narrativa, que jamás fueron publicadas.

#### **4.4 Arreola, ser de memoria y ser confesional**

*Y en el fondo eso es lo mismo que estoy haciendo ahora.  
¿Qué es lo primero que se me ocurre?  
Contar lo que me había pasado, es decir, escribir mis memorias.  
Soy un hombre que nunca ha podido vivir sin contar lo que le sucede.*  
JJA

## **Ser de memoria y ser confesional**

Quisiera empezar recordando aquí un fragmento de la entrevista que Cristina Pacheco hiciera a Juan José Arreola, a quien le pregunta:

C.P: *¿Qué papel juega la Memoria y el olvido?*

J.J.A: La memoria es la base de la creación literaria. Hablo de la memoria vivencial y textual, hablo de la memoria de tus hechos y tus aconteceres. Junto a ella hay otra memoria importantísima: la literaria. Para que todas esas formas de memoria existan tiene que haber olvido. Es más, si no olvidaras, morirías por el peso de las cosas, de los recuerdos. (Rodríguez, 2002: 158-159)

La respuesta de Arreola parece confirmar la tesis pedagógica de *Funes el Memorioso*, el paradigmático cuento de Borges en que el narrador presenta a un personaje capaz de recordar en detalle todo lo acontecido el día anterior, pero aclara, contarle le lleva veinticuatro horas. De acuerdo con esa lógica, si al día siguiente volviese a hacer el mismo ejercicio su vida estaría condenada a contar el recuerdo completo de un día anterior, dedicado a narrar un día ya rememorado. Esta paradoja muestra la no funcionalidad de una memoria absoluta. Tan importante como recordar es olvidar, el acto de memorar es un acto de selección donde se privilegian ciertos momentos que resultan significativos, sobre otros que se vuelven prescindibles.

Salvador Elizondo ha reflexionado con igual intensidad en torno a esta paradoja. Después de releer *Farabeuf* extraigo la siguiente enseñanza: nada es

más fuerte que el recuerdo porque nada es más tenaz que el olvido.<sup>214</sup> La ecuación resultante del combate entre estas dos potencias le brinda un posible equilibrio a cada ser. En algo comparable a un complejo proceso digestivo, tras la asimilación de los nutrientes algunos elementos se incorporan al torrente vital y otros se pierden; cambios mínimos en la proporción pueden romper con suma facilidad un equilibrio saludable y convertirlo en un balance destructivo. El ser es un continuo de vida y su presente siempre cambiante está conformado por una indescifrable ecuación de suma y resta de todo lo vivido.

En diversos momentos Juan José Arreola ha reconocido que el grueso de su obra comporta elementos autobiográficos, confesiones que hace y se hace de su propia vida. Se trata de actos de conciencia compartidos con otros, pues según nos dice, siente la necesidad de contar, porque en el fondo se declara a sí mismo como un ser confesional.

Quizás esta marcada característica del autor, la necesidad de contar -de la cual se manifiesta conciente en las múltiples entrevistas-, sea una clave para explicar el aparente privilegio que la narrativa tiene en su obra sobre otros géneros también experimentados por él, como la poesía y la dramaturgia. No obstante, al mirar su obra como un todo encuentro que no existe de su parte ninguna intención de diferenciar su proyecto literario por géneros; de hecho, su propuesta en conjunto atenta contra las etiquetas.

Por ello, el trabajo literario de Arreola bien puede ser considerado como un “confabulario que reúne obras en su mayoría breves de varia invención”, unas

---

214 La obra inicia y concluye con una pregunta: ¿Recuerdas...? El texto se funda en el poder del recuerdo, pero su valor está dado por la permanente amenaza del olvido. *Farabeuf*, Segunda serie de Lecturas Mexicanas, número 14, 1985.

veces escritas y otras veces contadas. Las entrevistas recopiladas por Efrén Rodríguez bajo el título de *Arreola en voz alta*, las memorias tejidas por su hijo Orso, que comprenden de 1937 a 1968, donde es retratado como *El último juglar* y las otras memorias contadas a Fernando del Paso, que abarcan de 1920 a 1947, bajo el título de *Memoria y olvido*, son muestras contundentes de esa tremenda necesidad que tenía Arreola de contar su vida y, más aún, de descargar su conciencia en un acto confesional.

Lo maravilloso de la vida es que en un momento determinado todos tratamos de buscar el tiempo que perdimos, yo mismo he tratado de ir en busca de mi tiempo perdido, estas memorias son el rescate de ese hombre que vive ya entre la memoria y el olvido, con un pie más adentro en el olvido que en la memoria. (Arreola, Orso, 1998: 253)

La autobiografía emocional es una de las constantes rutas exploradas por Arreola, otro camino es el que lo lleva a rendir cuentas consigo mismo. Ambas son vías de la memoria presentes en diversos textos:

Este libro será el resultado de un examen de conciencia –para el que actualmente me preparo- amplio y razonado. (Paso, 1994:174)

Contar para Arreola se convierte en buena medida en una necesidad de expiar sus culpas, mediante el fluir de palabras aligera el peso de saberse un ser arrojado del paraíso. En este sentido, someterse a un examen de conciencia es una forma de preparar el viaje para irse de este mundo más ligero.

*De memoria y olvido*, texto con el que abre la versión definitiva de su *Confabulario* en la edición de Joaquín Mortiz (1971) constituye una muestra breve y contundente de lo que es una “autobiografía de emociones”.<sup>215</sup> Destaca su origen, Zapotlán el grande, describiendo ese espacio físico y poético en el

---

215 Con este concepto caracteriza Arreola al trabajo literario de Marcel Proust, tal y como se comentó al final del capítulo anterior.

que nació, para después mencionar en contadas líneas su cuna humilde, su familia compuesta por 14 hermanos, sus raíces genealógicas, sus primeros temores, sus primeros amores, su condición autodidacta, sus múltiples oficios, la decisiva influencia del actor Louis Jouvet en su vida, aquel primer viaje a París, su paso por el Fondo de Cultura Económica y, finalmente, su condición de escritor.

*Una última confesión melancólica. No he tenido tiempo de ejercer la literatura. Pero he dedicado todas las horas posibles para amarla. Amo el lenguaje por sobre todas las cosas y venero a los que mediante la palabra han manifestado el espíritu, desde Isaías hasta Franz Kafka. (Arreola, 1985:10)*

Encuentro en esta confesión dos claves para valorar a Arreola como artista de la palabra. Su comentado paso por la Comedia Francesa durante su primera estancia parisina es un suceso que guarda un lugar especial en su vida, pero al final dice “amar el lenguaje por sobre todas las cosas”; no dice “amar el teatro por sobre todas las cosas”. Más allá de la escena, persiste el escritor que dejó de escribir y se convirtió en un “hablador”, como él mismo se define ante Fernando del Paso. Ama el lenguaje, incluso el teatral y cuando ejerce la dramaturgia lo hace con base en la teatralidad de la palabra sonora.

De manera curiosa ese ser de palabras no renuncia a su condición de ser espectacular, el comediante de la cultura reitera su juglería y vive atrapado en sí mismo.

*Yo soy el actor de mí mismo, inventé mi propio personaje y me moriré con él, yo soy el otro que nunca ha estado contento consigo mismo, soy el que se quedó en el espejo mirándose el rostro y ya no pudo salir de él, he sido para bien o para mal mi propio espectáculo. (Arreola, Orso, 1998:373)*

Cuando escribe teatro Arreola privilegia la palabra. Cuando ejerce la palabra privilegia la juglería. Entre estos dos polos habita el creador Arreola, juglar escritural o conversador “performancero”, alguien que se identifica más como artista que como escritor:

Es cierto, ni mi modo de ser, ni mi obra, pueden ubicarse en el tiempo, nunca he sido ni contemporáneo ni moderno, he sido un escritor que cree simplemente en la literatura como arte, me considero más artista que escritor. (Arreola, Orso, 1998:239)

Primera clave, Arreola es un artista o artesano de la palabra. Segunda clave, su interés no radica en la palabra misma sino en la manifestación del espíritu a través de ella.

En este momento confesional Juan José acude a una instancia espiritual, el artista es un médium por el que se manifiesta un poder mayor, la voz del otro, la voz que gobierna y dicta desde una instancia superior. Inmerso en un paradigma bíblico recurre al pasaje en el que Moisés escuchó la voz divina manifestarse en la zarza que arde. El artista es apenas un medio:

*Vivo rodeado por sombras clásicas y benévolas que protegen mi sueño de escritor. Pero también por los jóvenes que harán la nueva literatura mexicana: en ellos delego la tarea que no he podido realizar. Para facilitarla, les cuento todos los días lo que aprendí en las pocas horas en que mi boca estuvo gobernada por el otro. Lo que oí, un solo instante, a través de la zarza ardiente. (Arreola, 1985:10)*

Una fuerza mayor, un espíritu mayor se manifestó a través suyo. La tarea de la creación plena queda delegada a otros, a los más jóvenes, a las nuevas generaciones de literatos mexicanos. Su obra toda, en sí breve, es concebida apenas en un instante de manifestación del espíritu. Otro, que no es él, habló por su boca. La creación que es emanación en surtidor, lenguaje puro de raíz, lenguaje de tronco, se manifestó apenas un momento y desapareció. Por ello su confesión es melancólica; guarda ese sabor que viene de lo perdido,

ausencia de la plenitud alguna vez vislumbrada. Entre lo perdido y lo memorado queda su obra:

*¿Y a quién finalmente le importa si a partir del quinto volumen de estas obras completas o no, todo va a llamarse confabulario total o memoria y olvido? Sólo me gustaría apuntar que confabulados o no, el autor y sus lectores probables sean la misma cosa. Suma y resta entre recuerdos y olvidos, multiplicados por cada uno.* (Arreola, 1985:11)

El sueño artístico de Arreola está ligado a la confabulación con sus probables lectores, escuchas o espectadores. Confabularse con el otro es también un principio teatral, la complicidad o comparecencia de tres entidades en un espacio y tiempo doble (el de la realidad y el de la ficción) que son compartidos por actores, personajes y espectadores.<sup>216</sup> Memoria y olvido del artista, del intérprete, pero también memoria y olvido del interpretante, sea espectador, escucha o lector. La creación viva es resultante de la compleja ecuación de las sumas y restas de los olvidos y recuerdos que se conjuga de manera única en cada instante, en cada encuentro.

Confesional como soy y he sido siempre, pertenezco al orden de los montaignes, de los agustines, de los villones en miniatura, que no acaban de morir si no cuentan bien a bien lo que les pasa: que están en el mundo y que sienten el terror de irse sin entenderlo y sin entenderse. (Paso, 1994:174)

Arreola recurre en varios momentos de su obra al confesionario como espacio privilegiado de diálogo. La Feria es un buen ejemplo de ello. Sucede que este espacio íntimo de encuentro por sus características se convierte en un espacio teatral.

---

216 Corresponde al tercer rasgo de teatralidad enunciado por Leñero y citado en el primer capítulo de esta tesis: "Provocar la comparecencia de tres instancias o sujetos de experiencia y percepción: el personaje, el actor y el espectador".

Confesional, reitero, por naturaleza, soy un hombre que busca siempre un confidente (...). (Paso, 1994:174)

El espectador queda convidado a ser testigo de un ámbito íntimo. La postura corporal es importante, quien confiesa lleva la frente baja, la espalda encorvada. En la Feria aparece este espacio reiteradamente. La Confesión invita al diálogo:

- Me acuso Padre de que el otro día adiviné una adivinanza.
- Dímela.
- “Tenderete el petatete,  
alzarrete el camisón...”
- ¿Qué más?
- Es muy fea... es la lavativa...
- ¿Quién te la enseñó?
- Chole. Mi prima.  
(Arreola, 1980:15)

*La Feria* es otra suerte de autobiografía emocional, pero en ella el protagonista no es una persona sino un pueblo, más aún, las voces múltiples y fragmentadas del devenir de un pueblo. El pretexto que aglutina esas voces es la fiesta, la celebración de su santo patrono Señor San José. En la diversidad de voces aparece una riqueza, la pluralidad de puntos de vista y el reconocimiento de la existencia de distintas raíces étnicas y culturales en la consolidación de un pueblo.

El diálogo es una de las características que según Anne Ubersfeld es propia del teatro, la otra es el uso de didascalias. Sin embargo, Arreola se siente libre de tejer fragmentos diversos donde estas voces aparecen junto con otras tantas, en un hilvanar de breves fragmentos separados por curiosas viñetas que no parecen seguir un orden lógico sino arbitrario. Las voces van generando en el lector la posibilidad de seguir diversas historias en las que se puede

distinguir con claridad la huella de ciertos personajes claves. El Padre de la iglesia y el joven impresor que se acusa de haber pecado, son una de esas parejas que de tanto en tanto se reiteran a lo largo de la obra.

Confesional y autobiográfico, el joven impresor guarda marcados paralelismos con el Arreola de carne y hueso. Zapotlán el grande es el pueblo literario y a la vez el pueblo histórico que lo vio nacer. “Me acuso padre de que se me ocurrió un verso”, o bien acusarse de haber aprendido una canción, o acusarse de haberse aprendido de memoria el Cristo de Temaca, hasta llegar al extremo de “acusarse de todo”... En estos gestos aparecen pinceladas literarias que remiten no sólo a las confesiones del personaje en cuestión sino a las mismas confesiones biográficas del escritor, en un ejercicio que viaja de la realidad a la ficción y de la ficción a la realidad, en una mezcla de memoria biográfica y memoria literaria.

La condición de revelación de un acto íntimo que implica la confesión, acto al que es convidado el lector o el espectador, le confiere un interés dramático. En el caso de *La Feria*, el confesionario funciona como espacio teatral pero también como espacio humorístico, pues la gravedad de la condición del confesado está matizada por un juego en el que se mezcla la inocencia y la picardía.

Me parece que *La Feria* es un magnífico ejemplo que muestra cómo el arte narrativo de Arreola tiene mucho de teatral. La obra está escrita en forma de una novela de fragmentos, pero la riqueza de voces, situaciones y personajes sugiere atmósferas muy atractivas para la escenificación: el confesionario, el cortejo, la casa de citas, conforman escenarios múltiples. También la “polifonía”

inmersa en su obra –que incluye las voces de otros- es un rasgo de teatralidad en Arreola, y no sólo de intertextualidad.

Otro camino confesional muy distinto empleado por Arreola en *La feria* y en otros cuentos, como en *Tres días y un cenicero*, es el diario. Tal vez esta forma escritural sea una suerte de diálogo con uno mismo, en todo caso, representa una de las oportunidades más grandes de ser sincero en la intimidad. Es un ejercicio de confesión hecha desde el yo para mí mismo. El diario en Arreola se convierte en un recurso narrativo. En la novela, mediante esta forma se expresa una de las voces más definidas, la del joven enamorado que cuenta sus infortunios, una más de las múltiples voces. En el cuento *Tres días...*, el diario constituye el gran grueso del relato. Cada uno de los tres días que lo componen, marzo 5, 6 y 7; el cenicero –que completa el título- se hace evidente en la nota final con la que culmina este inusual cuento que es una reflexión sobre la noción arreolesca de belleza. Entre ambas narraciones hay correspondencias. *La Feria* viene mencionada en el cuento; la memoria literaria y la intertextualidad funcionan como recurso creativo. La obra de Arreola establece una serie de conexiones internas; los personajes viajan de unas páginas a otras; los cuentos forman distintas antologías; el artesano sigue limando la piedra y, como bien señala Poot Herrera, le da giros en espiral a su proyecto literario. La garza morena pasa a ser una especie de símbolo de inocencia infantil que guarda con nostalgia una forma de belleza.

Escribo porque creo en milagros. La garza morena perfecto blanco de mi sobrino ¿estaba viva sobre sus patas o era un espejismo infantil, una señal disecada sobre el agua? (Arreola, 1980:25)

Arreola se declara a favor de la belleza formal, cree en la forma pero se niega a encasillarse en ella, por eso lo suyo es un constante experimentar con las

variaciones, el ejercicio del experimento y la improvisación, un dejarse llevar por los ecos y las sonoridades libres de ataduras académicas, con rigor pero sin renunciar al juego inventivo.

### ***Ars creativa***

Ya he mencionado algunas de las claves creativas del arte de Arreola; con ellas podemos enunciar un decálogo: 1) ejercicio de memoria y olvido; 2) el artista concebido como médium por el que se manifiesta el espíritu; 3) método confesional y autobiográfico; 4) la concepción de las palabras como criaturas vivas y sonoras; 5) el uso de intertextualidades propias y ajenas; 6) la parodia como recurso frecuente; 7) un exacerbado sentido del juego; 8) la práctica ingeniosa de un humor irónico; 9) ser más artista que escritor; 10) ser un artesano de la palabra.

Sin embargo, este decálogo es provisional, es apenas una aproximación, porque el propio autor en algunos momentos ha profundizado más sobre su actividad creadora, aún y cuando no lo haya sistematizado él mismo por escrito, sino más bien como producto de una reflexión improvisada, hecha en voz alta ante la presencia de otro que cuestiona, escucha y registra.

Arreola, en respuesta a las preguntas realizadas por Emmanuel Carballo en una nutrida entrevista realizada al inicio de los años sesenta, ha logrado tejer una especie de manifiesto artístico que a continuación cito en apretada síntesis, donde privilegia el papel mediador del artista entre el espíritu y la materia. Conviene estudiar esta reflexión, pues considero que contiene el fundamento de su propia *Ars creativa*. Los enunciados son un acomodo mío:

- **El lenguaje es un material sonoro**  
 Considero que el lenguaje es una materia y que 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 distintas sonoridades. (Rodríguez, 2002:15)
- **Las palabras cobran vida en un arrebató del espíritu**  
 (...) el acto de escribir consiste en violentar las palabras, ponerlas en predicamento para que expresen más de lo que expresan. (...) Las palabras son inertes de por sí, y de pronto la pasión las anima, las levanta: es decir, las incluye en el arrebató del espíritu. (...) ligadas por la urgencia que tiene el espíritu de expresarse. (Rodríguez, 2002:15-16)
- **Una nostalgia del espíritu que aspira a una concreción de belleza**  
 Sé que cuando uno construye una bella frase (y en este punto tenía razón André Gide), 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 una concreción de belleza. (Rodríguez, 2002:16)
- **El artista comete aproximaciones**  
 Lo que llamamos belleza, a pesar de todos los ejemplos, es una aproximación nostálgica a la belleza, que es una aspiración. (...) Para mí el poema, como la escultura y la pintura son imposibilidades absolutas. El gran artista comete aproximaciones: al ofrecernos el producto de su esfuerzo, más bien da a entender cuáles fueron sus propósitos. (Rodríguez, 2002:16)
- **Creo en la materia animada por el espíritu<sup>217</sup>**  
 En el estro poético veo la manifestación más auténtica de ese aspecto del espíritu creador: es decir, por qué hay estro en el lenguaje, por qué hay movimiento, drama. Allí se ve que es una plasmación del espíritu, evidencia que me impide ser un materialista. Creo en la materia, pero creo en la materia animada por el espíritu. (Paso, 1994:135)
- **El espíritu es una posibilidad del ser**  
 Dios es una posibilidad del ser. Es decir, acepta ser y, al ser, se manifiesta en todo. (...) Dios es porque nosotros somos. (Rodríguez, 2002:17)

---

217 En especial para este párrafo prefiero acudir a la versión que ofrece Fernando del Paso quien acentúa de manera diversa el texto a Efrén Rodríguez.

- **El espíritu se manifiesta (resuena) mediante el instrumento humano**  
Dios se expresa más o menos bien según tenga un afinado instrumento físico, unos buenos cinco sentidos. (...) Una buena vista, un buen tacto, un buen oído, un buen olfato, una adecuada irrigación cerebral convierten al hombre en un hermoso instrumento musical. La mano que está por encima de todos nosotros, la mano de lo general, toca ese instrumento. (...) ese admirable sistema arborescente de los nervios: el hombre resuena porque está bien afinado. (Rodríguez, 2002:17)
- **Toda belleza es formal**  
Para mí toda belleza es formal. Y lo confieso, no puedo concebir su persecución sin el respaldo de un amor absoluto a la forma. (...) Hay gente que es capaz de hacer formas aparentemente bellísimas, pero es muy fácil advertir que son formas muertas, (...) yo estoy hablando de criaturas vivas. (Rodríguez, 2002:19)
- **Fijar mi percepción del mundo**  
Lo que yo quiero hacer es lo que hace un cierto tipo de artistas: fijar mi percepción, mi más humilde y profunda percepción del mundo externo, de los demás y de sí mismo. (Rodríguez, 2002:19)
- **El arte es una emanación sensible que fuera del espíritu alcanza concreción en la materia**  
Son las intuiciones profundas las que provocan en la superficie de la conciencia los resultados plásticos del lenguaje, las armonías. Un periodo sintáctico es una especie de concreción, fuera del espíritu y ya en el mundo de la materia, que proviene de una emanación sensible. Es digamos como una emisión eléctrica: un rayo que adopta una forma fija, pero llena de resplandores infinitos. Para mí eso es y en eso consiste la literatura. El espíritu continuamente está irradiando, como un objeto radioactivo. En el momento en que la irradiación toma forma, se produce lo artístico. (Rodríguez, 2002:19)

Entre el espíritu y la materia, entre la manifestación radioactiva del espíritu y la concreción armónica de la materia se establece un puente de tensión. Lo inasible cristaliza en la cláusula sintáctica y sonora que logra un orden inusitado de palabras (arte literario), en la armonía de trazos y colores sobre el lienzo que revelan mundos ocultos a la visión ordinaria (arte pictórico), en la convivencia dichosa de la materia plástica transformada en un espacio de

excepción donde el peso y el volumen cuajan, cristalizan, arden o renacen con inesperadas luces (arte escultórico). En ese juego donde lo imposible se sugiere, ahí habitan las obras del artista.

El arte escénico, en particular el teatro, en tanto que arte multidisciplinario recoge varias de estas tentativas y las conjuga en la acción dramática que acontece en el escenario ante la complicidad del espectador. En la materia entrenada del actor cristaliza el espíritu del personaje hasta transformarse en una imposibilidad posible, el arte de la paradoja.

Para Arreola, el artista “comete aproximaciones”, porque la belleza para él es una aspiración, un horizonte al que se tiende pero que en el mejor de los casos apenas se logra insinuar. Es un imposible al que se aspira, una intensión en la que se revela o adquiere forma estética la materia.

Recuerdo que a sus obras completas, el trabajo de toda una vida productiva, Borges las nombra meros “ejercicios” que entrega al lector. En este sentido la obra mejor lograda sigue siendo siempre un ensayo, un experimento, una intención o, como dice Arreola, una forma estética que aspira a ser habitada.

En esta perspectiva, el artista transcurre ensayando la vida, ejerce sus facultades transformadoras y armado de sentidos, imaginación, circunstancia e intuición se arroja al abismo de la creación con la esperanza de lograr algún hallazgo que alcance a resonar en el devenir de otros seres y conciencias, como un grito afinado al infinito en busca de un eco armonioso.

El arte en Arreola aspira a lo imposible. El arte imposible existe porque alcanza concreción en la materia, porque materializa una manifestación del espíritu mayor y es capaz de coincidir en el tiempo y el espacio con la percepción de otros seres. El propio Arreola reconoce que en su caso esa aspiración de

plenitud apenas alcanzó un instante fugaz. Tal vez por ello, en muchas de sus confesiones hay siempre un dejo de nostalgia.

La materialización del espíritu se concreta en la forma, por eso para Arreola todo arte es formal. La belleza clásica y la belleza mestiza, lo universal y lo regional encuentran cabida en el universo arreolesco. La garza morena, una suerte de recuerdo infantil, es un arquetipo de belleza que adquiere concreción. Arreola cree en los milagros, él mismo ha experimentado “el milagro de la creación mediante el lenguaje.”<sup>218</sup> El trabajo artístico es un proceso activo que a veces logra afortunadas cristalizaciones -cláusulas gloriosas, armónicas, resonantes-, que vienen a ser habitadas por las nostalgias de otros.

---

218 Tomo esta frase “El milagro de la creación mediante el lenguaje”, a partir de la interpretación que Norma Esther García Meza hace de la novela *La feria* y del cuento *Tres días y un cenicero* en su tesis doctoral: Si en *La feria* la memoria antigua y la fiesta se articulan artísticamente para construir ese ambiente representado por Zapotlán, en “Tres días...” se perfila la presencia la memoria literaria, tanto la que posee el artista de manera individual como la compartida con otros creadores; y se celebra la creación artística como actividad vital que pone al descubierto prácticas y relaciones colmadas de artificio. titulada “Fiesta y Memoria Antigua. Voces y visiones del mundo en la obra de Arreola” UNAM, 2006

**Capítulo 5**  
**Teatralidad en la narrativa escrita de Arreola:**

## **Confabularios varios**

Vista en conjunto la obra de Juan José Arreola confabula variada inventiva cuidadosamente destilada mediante el método de memoria y olvido. El término “varia invención”, que rinde homenaje a un soneto de Luis de Góngora y Argote, permanece vivo como espíritu creativo desde el inicio hasta el final de su obra.

Con este mismo aliento lúdico hizo suyo el hallazgo sugerido por Joaquín Díez-Canedo quien con presto ingenio logró amalgamar en un vocablo dos posibilidades: el fabulario y la confabulación. Desde entonces, su obra total se convirtió en un “confabulario”. El género no importa; Arreola no está casado con el cuento sino con el ingenio, es libre de experimentar. Transita por el diario, la biografía, la parodia, la epístola, el poema en prosa... Comparten estos ejercicios diversos una misma característica: ser textos breves, ingeniosos y lúdicos, de cuidada factura.

Elegí algunos de estos textos reunidos en sus varios confabularios<sup>219</sup> para seguir un recorrido en función de algunos temas recurrentes y de su teatralidad.

En *Parturient montes* y *El Discípulo*, el tema central es un cuestionamiento sobre “la belleza”. Arreola en cada una de sus invenciones persigue una

---

219 Arreola cuenta con diversas antologías a las que ha llamado *Confabulario* (personal, total, definitivo) o simplemente bajo el mismo nombre ha variado la selección incluida. De hecho en la presentación que dentro de *Memoria y Olvido* hace de su obra encuentra válido englobar su trabajo bajo cualquiera de estos dos títulos mencionados. (Arreola, Juan José:1985,11) Los textos citados a continuación pertenecen al Confabulario definitivo publicado por Cátedra, España, 2003 en edición de Carmen Mora.

estética propia, pero tiene la angustiosa sensación de quedarse en el intento, salvo –tal vez- en fugaces momentos.

Al “gran parto del monte” le correspondería un fruto mayor, pero el esfuerzo arroja al mundo un ser pequeño y ridículo como el roedor. Ese gesto define un drama principal en el artista, el drama del perseguidor, las obras se convierten en ejercicios malogrados.

Ya que es inútil esforzarse en alcanzar la belleza, vale más enfrentar el drama con humor y asumir nuestro humano destino, que es morir en el intento. Tal parece ser también la enseñanza que gravita en *El discípulo*.<sup>220</sup> La risotada del maestro al destruir el cuadro de Gioia, la acción de echar al fuego la supuesta obra maestra, es un gesto irónico con el que el autor enfrenta al artista con su destino, al maestro con el discípulo, y a un discípulo con otro. El cuestionamiento se prolonga en resonancias en el lector: el destino del otro es igual al mío.

Decía: “Salaino sabe reírse y no ha caído en la trampa”. Y luego dirigiéndose a mí: “Tú sigues creyendo en la belleza. Muy caro lo pagarás. No falta en tu dibujo una línea, pero sobran muchas. Traedme un cartón. Os enseñaré cómo se destruye la belleza” (Arreola, 2003:85)

El maestro Da Vinci confronta al discípulo Boltraffio, el esforzado estudiante mira escandalizado el desprecio con que el maestro trata su propia obra. El cambio en la voz que narra para dar paso a la cita del maestro le confiere credibilidad a la acción descrita ahora por el propio maestro.

---

220 Antonio Alatorre hace el siguiente comentario al texto: El relato está puesto en boca de Giovanni Antonio Boltraffio (o Beltraffio), discípulo de Leonardo da Vinci y condiscípulo de Andrea Salaino. Aunque son varias las cuerdas que se tocan (una de ellas, el temperamento enigmático de Leonardo), el tema que sobresale es el del artista frente a la belleza. El artista de genio, viene a decir Arreola, expresa la belleza aunque sólo la apunte; el artista menor, el manierista (y Boltraffio fue, en efecto, un pintor manierista), se aplica a “desarrollarla”, a decorarla. El cuento se refiere, pues, al drama del artista menor, capaz de ver y sentir la belleza – en el rostro de Gioia, en el atardecer de oro y azul sobre el Arno-, pero incapaz de expresarla. (Confabulario en Voz Viva de México, 2002:16)

La teatralidad de estos dos textos reside en el espectáculo de la creación. El creador se expone al ridículo, se muestra, se exhibe, se hace público. Ante los ojos del otro (del espectador) se quema la obra, se transforma en cenizas.

Entre el maestro y el discípulo se “despliega un antagonismo esencial entre dos poderes o personajes” (rasgo 4 de teatralidad según Carmen Leñero).<sup>221</sup>

Juventud *versus* experiencia, genialidad *versus* tesón, gravedad *versus* levedad. Encuentro del cual el lector podrá extraer más de una lección.

En el *Lay de Aristóteles*<sup>222</sup> un narrador omnisciente describe una escena inquietante. La juvenil musa Armonía baila en la pradera contigua al estudio del viejo maestro distrayendo su atención; turba su mente con su danza haciendo renacer en el veterano pensador la cálida energía que lo lleva a salir de su estudio para intentar atrapar a la musa. La pretensión es inútil.

Se entabla una lucha al interior del maestro, quien termina por aceptar escribir el tratado *De Armonía*, un texto más tarde perdido en la hoguera. Durante el tiempo que tarda en escribirlo la musa le acompaña danzando para él; al concluirlo ella desaparece, y entonces el filósofo queda libre “del agudo agujón de la belleza”. Una imagen final cierra el texto. Viene de un sueño en el que el filósofo se ve caminando en cuatro puntos mientras Armonía viaja montada sobre él. Entonces Aristóteles pronuncia estas palabras:

“mis versos son torpes y desgarbados como el asno pero sobre ellos cabalga la Armonía.” (Arreola, Juan José: 2002, 53)

---

221 Ver página 28 de la presente investigación.

222 lay. (Del fr. lai, y este del ir. laid, canción). m. Composición poética de la Edad Media, en provenzal o en francés, destinada a relatar una leyenda o historia de amores, generalmente en versos cortos. DRAE, 2000.

El *Lay de Aristóteles* no aparece incluido en la mayoría de los Confabularios, pero sí en la versión de Voz Viva de México, que acompaña un cuadernillo con el mismo título. En ese registro sonoro y escritural el breve relato es uno de los diez privilegiados. Como bien lo ha señalado Sara Poot Herrera, los textos de Arreola, fragmentos de esos textos y algunos de los personajes viajan de un lado a otro, cambian de antología, se contaminan, se vuelven a separar y configuran, finalmente, una misma obra total en movimiento, una obra que gira en espiral.

El conflicto entre la razón y el deseo, entre la vejez y la juventud, entre la sabiduría y la gracia se convierte en el móvil que genera una acontecer escénico, acción física -el intento de asalto a la musa-; acción intelectual -la sublimación del impulso en la escritura-. En el conflicto o combate de dos fuerzas que desatan la acción escénica se encierra un principio de teatralidad. El aguijón de la belleza agita el cuerpo y enturbia la razón del maestro Aristóteles.

En *Parturient montes* el acto de la creación se hace público, y el personaje se ve expuesto al ridículo ante los ojos de los espectadores, en ello reside un rasgo de teatralidad, la obra genera su propio público al interior del relato.

Abrumado y sin salida, haciendo un total acopio de energía, me propuse acabar con mi prestigio de narrador. Y he aquí el resultado. Con una voz falseada por la emoción, trepado en un banquillo de agente de tránsito que alguien me puso debajo de los pies, comienzo a declamar las palabras de siempre con los ademanes de costumbre: “En medio de terremotos y explosiones, con grandiosas señales de dolor, desarraigando los árboles y desgajando las rocas, se aproxima un gigante advenimiento. ¿Va a nacer un volcán? ¿Un río de fuego? ¿Se alzarán en el horizonte una nueva y sumergida estrella? Señoras y señores: ¡Las montañas están de parto!” (Arreola, 2003:65-66)

En este caso el personaje que narra se confiere a sí mismo la palabra, pero al hacerlo se pone en situación vulnerable. El discurso se convierte en un

espectáculo que ocurre en tiempo presente ante los ojos de los espectadores. El improvisado banquillo del orador colocado con destreza bajo sus pies pone al descubierto su cuerpo entero, no sólo su voz, sino su gesto y sus ademanes. El acto de hablar se convierte en un acto en situación. (Rasgo 2 de teatralidad en Carmen Leñero).

Ante la mirada inquisitiva de los espectadores acontece un parto. Parir es crear, dar vida, generar un milagro, transformar la condición del ser. No importa si este acto creativo trae como producto un ridículo ratón, el esfuerzo de todas formas es mayúsculo. El creador se ha valido de la palabra para generar su espectáculo; el orador se ha confundido con un charlatán de calle; el número funciona:

Suspiro, y la multitud suspira conmigo. Sin darme cuenta yo mismo doy la señal del aplauso y la ovación no se hace esperar. (Arreola, 2003,67)

El espectáculo descrito se convierte en una representación escénica al aire libre; el fenómeno teatral se cumple: un actor llena un espacio frente a un público activo. El proceso dinámico que genera una tensión entre intérprete e interpretante acontece en tiempo presente, la narración consiste en dar cuenta de ese acontecer.

La pareja y la parodia a menudo viajan juntas en la ruta literaria de Arreola y también en su dramaturgia. La pareja expulsada del paraíso original, es una de sus obsesiones. La pareja primera Adán y Eva, es múltiplemente representada, en algunas ocasiones de manera explícita; otras como arquetipo lejano.

Un hombre y una mujer en unión amorosa enfrentan constantes amenazas. El tercero (o la tercera) en discordia puede romper con relativa facilidad el efímero

equilibrio. El triángulo amoroso suele convertirse en una “historia de cornudos”, ya que en la mayoría de los casos uno de los tres es burlado.

Como se observa, el material aquí descrito es altamente teatral, es uno de los motores más activos de la acción dramática. Al conflicto humano de pareja lo alimentan los celos, la posesión, el deseo. La lucha entre dos seres por compartir una vida deberá vencer la cotidiana amenaza del tedio. Para Arreola la pareja está condenada al fracaso; el matrimonio es una institución sin esperanza de salvación. Este drama es tratado a menudo desde el humor irónico y la parodia.

En *El rinoceronte* encontramos un ejemplo de ello: el juez Mc Bride<sup>223</sup> embiste con la fuerza de la bestia cornuda. Tras diez años de lucha su mujer consiguió “arrastrarlo al divorcio”. El animal se ha vuelto a casar, pero esta vez, su nueva esposa, dulce y frágil, ha sabido domesticar a la bestia; asido por la cola el temible animal se ha vuelto inofensivo. Si no es de frente, no sabe atacar. La felicidad no aparece ni en uno ni en el otro caso. El drama de la pareja es una ecuación sin solución.

Renuncié al amor antes de saber lo que era, porque Joshua me demostró con alegatos judiciales que el amor sólo es un cuento que sirve para entretener a las criadas. Me ofreció en cambio su protección de hombre respetable. La protección de un hombre respetable es, según Joshua, la máxima ambición de toda mujer.

Diez años luché cuerpo a cuerpo con el rinoceronte, y mi único triunfo consistió en arrastrarlo al divorcio. (Arreola, 2003:72)

Arreola recurre a su gran capacidad de síntesis, que es cualidad del cuento. Pone el relato en voz de la primera mujer del juez rinoceronte. Se sirve de uno de los recursos más célebres del universo de Arreola, los bestiarios, la zoología

---

223 Imposible pasar por alto el apellido del tremendo Juez que evoca en su nombre a la novia. Otra muestra de sorna escondida, humor agazapado típico de Arreola.

psicológica. Aunque el confabulario no es propiamente un bestiario, una variedad de criaturas recorren sus pasajes: arañas, rinocerontes, niños monos, venados, hormigas, ratones, toros...<sup>224</sup>

La fiesta brava sirve para ejemplificar el matrimonio, en donde uno de los dos embiste, pero si embiste es porque lleva cuernos. El tercero en discordia está presente como banderillero. Uno de los dos, hombre o mujer será el torero; el otro luchará por salvarse en un enfrentamiento a muerte. La fiesta brava es un espectáculo. Su vestuario, sus protocolos, sus rituales son teatrales. Un juez, por cierto, regula su legalidad ante la expresa aprobación o desaprobación del público.

Aunque contenga elementos de teatralidad, la fiesta brava no cumple con un requisito fundamental señalado por Josette Féral: la ley del no retorno. Esta ley excluye las muertes y las mutilaciones en escena, ambas practicadas en el mundo taurino.

En *Pueblerina* el cornudo se convierte en una realidad kafkiana. La ley es burlada una y otra vez. Don Fulgencio sufre una inexplicable transformación en la que el símbolo cobra realidad; así, se descubre una mañana como un abogado con cuernos. A pesar de la transformación bestial, la vida de Don Fulgencio sigue su curso cotidiano:

Pero la vida tranquila del pueblo tomó a su alrededor un ritmo agobiante de fiesta brava, llena de broncas y herraderos. (Arreola, 2003:72)

---

224 En edición de *Obras de J.J. Arreola* de Joaquín Mortiz, primera edición en noviembre de 1972, el texto en cuestión, *El rinoceronte* está incluido dentro del *Bestiario*, con él abre plaza. Por ello habla Arreola de las distintas contaminaciones que *Bestiario*, *Confabulario* y *Varia Invención* tienen entre sí, hasta llegar a una versión más definitiva en Mortiz. De ahí la acertada tesis de Sara Poot que llama a la obra entera de nuestro autor *Un giro en espiral*.

La recreación de esta fiesta taurina cotidiana que lleva hasta la muerte al animal empitonado marca el relato que conserva hasta el final, en la parodia, un tono jocoso que se viste con un sutil humor negro.

Sin embargo, la lucha cuerpo a cuerpo, la ostentación del cuerpo como continente teatral, es un requisito que se cumple y es motivo recurrente en los textos de Arreola. No sólo en la lucha hombre-mujer, sino también en el combate entre humanos y ángeles, como el párrafo con el que inicia el texto *Una de dos*, incluido en el *Bestiario*:

Yo también he luchado con el ángel. Desdichadamente para mí, el ángel era un personaje fuerte, maduro y repulsivo, con bata de boxeador. (Arreola, 1989:90)

En esta batalla desigual el hombre lleva siempre las de perder. El ángel suele ser una auténtica pesadilla en el universo arreolesco. Es un ángel caído, una criatura dispuesta a la tentación, en suma, una amenaza para la estabilidad de la vida en pareja.

La metáfora bíblica está presente como un fondo que contextualiza la relación hombre-mujer. Toda mujer es Eva, todo hombre es Adán. “Eva es ave. Adán es Nada.” Puesto así, el palindroma establece una lógica reversible que termina por volverse un laberinto donde combate la pareja *ad infinitum*.

La historia de Adán y Eva es contada con muchas variaciones por Arreola. En su texto *Eva*, el joven que intenta seducir a la muchacha en la biblioteca recurre primero a la tesis de Johann Jacobi Bachofen y ante la falta de éxito pone en voz de Heinz Wölpe estas líneas que parodian la historia bíblica:

“En el principio sólo había un sexo, evidentemente femenino, que se reproducía automáticamente. Un ser mediocre comenzó a surgir en forma esporádica, llevando una vida precaria y estéril frente a la maternidad formidable. Sin embargo, poco a poco fue apropiándose de ciertos órganos esenciales. Hubo un momento en que se hizo imprescindible. La mujer se dio cuenta demasiado tarde de que le faltaba ya la mitad de

sus elementos y tuvo necesidad de buscarlos en el hombre, que fue hombre en virtud de esa separación progresiva y de este regreso accidental a su punto de origen”. (Arreola, 2003:89)

Todo Adán es nacido de una Eva. La supuesta tesis de Wölpe da en el blanco y vuelve blando el corazón de la muchacha que se abre al joven llena de ternura. Eva concluye con lágrimas en los ojos: “el hombre es un hijo que se ha portado mal con su madre a través de toda la historia” (*Ibíd.*). Dicho lo cual perdona al muchacho, perdona al Adán que representa a todos los hombres. La biblioteca, en tanto que espacio, es el escenario donde ocurre –según esta nueva versión- la entrega entre un hombre y una mujer. Con este acto se inicia un episodio milenario.

La biblioteca se transforma en un escenario otro, pasa a ser un nuevo edén; el muchacho y la muchacha ante los ojos del espectador son la pareja fundacional. La batalla cuerpo a cuerpo se libra por vez primera en la resemantización de un escenario en donde habitan mil y un historias hechas texto. La biblioteca como espacio de ficción es un espacio otro, un espacio teatral.

La historia de Adán y Eva es la historia de la humanidad, la historia de la vida en pareja. El matrimonio para Arreola viene a ser una de las más decadentes instituciones sociales, pues para él “la pareja es un ser monstruoso”<sup>225</sup>

Otro ejemplo lo tenemos en *In Memoriam*. La baronesa viuda de Büssenhausen llora desconsolada la reciente muerte de su marido, guarda cuidadosamente el libro que dejara su difunto del cual parece ignorar no solamente el contenido de sus cincuenta capítulos sino hasta el título, que

---

225 En *Bestiario*, Cláusula II.

extrañamente no despierta en ella curiosidad alguna: *Historia comparada de las relaciones sexuales*. En cambio se da por satisfecha con leer las dos páginas que componen la dedicatoria que el barón le hiciera.

El narrador expone el caso del barón y la baronesa, una versión más de la pareja, para ser precisos, una versión refinada de la vida conyugal. Las conclusiones a las que llega Büssenhausen son bien sabidas por el narrador que parece conocer a fondo el tratado, son testimonio de muchas épocas y de una vida tediosa en pareja:

El hombre pertenece a una especie animal llena de pretensiones ascéticas. Y el matrimonio que en un principio fue castigo formidable, se volvió poco después un apasionado ejercicio de neuróticos, un increíble pasatiempo de masoquistas. El barón no se detiene aquí. Agrega que la civilización ha hecho muy bien en apretar los lazos conyugales. Felicita a todas las religiones que convirtieron el matrimonio en disciplina espiritual. Expuestas a un roce continuo, dos almas tienen la posibilidad de perfeccionarse hasta el máximo pulimento, o de reducirse a polvo. (Arreola, 2003:114)

Apenas unas líneas adelante cita como palabras textuales del barón una sentencia que deja al descubierto la valoración final que el autor da al matrimonio:

“Científicamente considerado, el matrimonio es un molino prehistórico en que dos piedras ruelas se muelen a sí mismas, interminablemente, hasta la muerte.” (Arreola, 2003:114)

En ninguno de los textos seleccionados en los diversos Confabularios la perspectiva de la vida en pareja deja ver un horizonte promisorio de felicidad. Por el contrario, la sorna, el escarnio, el divertimento son las únicas salidas posibles. Si el amor no salva, al menos nos queda la risa.

Antonio Alatorre señala en su introducción escrita al *Confabulario* en *Voz Viva* de México que en la obra de Arreola, a pesar de ser muy variada, es posible distinguir tres grandes núcleos o preocupaciones: éticas, sexuales y estéticas.

Me parece que estos tres grandes ámbitos comprenden en efecto sus principales búsquedas, sin embargo, la categoría de las “preocupaciones sexuales” me resulta sesgada hacia un aspecto que involucra mayormente cuestiones de amor y conflictos de pareja, dentro de los cuales, el aspecto sexual es básico sin ser único. En mi opinión, cuando Arreola habla de la pareja en general, abre un espectro hacia otras reflexiones, como lo son sus recurrentes alusiones a la pareja bíblica original, sus parodias y divertimentos, así como asuntos relacionados con la infidelidad que conlleva al triángulo amoroso.

La cuestión amorosa y de pareja, en el sentido amplio aquí enunciado –que implica también el desamor- no sólo es portadora de teatralidad en tanto que pone frente a frente el conflicto de dos deseos o voluntades, sino que se convierte en materia escénica cuando dicho encuentro entre dos seres acontece en un escenario ante la mirada activa del espectador.

Quizás por ello, muchos de los ejercicios de actuación básicos de entrenamiento actoral plantean situaciones de conflicto amoroso (amor-odio), en las que participan dos o tres sujetos entre quienes el deseo carnal, la sublimación amorosa o el desamor crean un canal de tensión que lleva hacia una transformación de la energía en escena, hacia un inminente desenlace del nudo.

Tanto es así que el propio Arreola incorpora escenas completas o fragmentos de textos de algunos de sus propios relatos amorosos y de pareja como textos teatrales, recupera las situaciones planteadas y les traslada al escenario, donde las pasiones cobran vida en los personajes.

Marido, Mujer y Ángel (Adán, Eva y Tentación) forman ese triángulo amoroso que pone en jaque a la pareja en *Tercera Llamada...* como ya se comentó en su momento.

Por otra parte, en *La hora de todos*, Eva tiene un papel principal como símbolo, representada mediante la obra pictórica de Cranach, Eva es robada y subastada al mejor postor. El magnate Harrison Fish no sabe valorar sus oportunidades amorosas, está acostumbrado a usar y destruir a las mujeres que rodean su vida. Al final de cuentas es un hombre condenado a la soledad.

Siguiendo con la propuesta ampliada de clasificación por núcleos de interés o temas que hiciera Alatorre, cabe retomar la siguiente lista que escapa a los textos incluidos en el Confabulario sonoro o en el Confabulario definitivo:

Algunos ejemplos: "Interview", "Eva", "Insectiada", "Una mujer amaestrada", "El encuentro", "Gravitación", "Teoría de Dulcinea", "Apuntes de un rencoroso"...dentro del mismo núcleo hay una serie muy definida de relatos cuyo tema es, más concretamente, la vida conyugal: "El faro", "El soñado", "In memoriam", "Luna de miel", "La vida privada", "Parábola del trueque". Este tema tratado a menudo con sarcasmo, se hace francamente humorístico en "El rinoceronte" y en "Pueblerina". (Arreola, 2002:11-12)

No pretendo hacer aquí un análisis exhaustivo de la narrativa de Arreola; mi interés se ciñe a señalar algunos rasgos de teatralidad presentes en varias obras y vincularlos con ciertos ejemplos pertinentes. Sin embargo, creo conveniente enfatizar la importancia que en Arreola tienen los motivos de desamor tan evidentes en piezas como *Balada*, y *Apuntes de un rencoroso*, ambos textos de factura poética.

Hay dos textos más que quisiera comentar dentro de este ámbito de amor, desamor, encuentros y desencuentros, vida en pareja o en trío..., pues me resultan claramente portadores de teatralidad: *Corrido* y *Una mujer amaestrada*.

*Corrido* sirve como ejemplo de creatividad interdisciplinaria. Este texto prueba como los vasos comunicantes en las artes no distinguen fronteras fijas. Para el juglar Arreola la canción dicha o entonada pasa sin necesidad de visa o pasaporte del ámbito musical al literario. Así un corrido popular como el de Arnulfo González es adoptado, recreado y confabulado. Canta el corrido<sup>226</sup> mientras cuenta:

De Allende se despidió, con 21 años cabales,  
gratos recuerdos dejó al pueblo y a los rurales.  
Estaba Arnulfo sentado y en eso pasa un rural.  
¿Oiga amigo qué me ve? La vista es muy natural.

El rural muy ofendido en la cara le pegó,  
con su pistola en la mano, con la muerte lo amagó.  
Arnulfo se levantó llamándole la atención:  
Oiga amigo, no se vaya. Falta mi contestación.  
(Fragmento, primeras dos estrofas)<sup>227</sup>

Juan José Arreola deja a manera de intertextualidad el mismo título, *Corrido*, a su relato, que no pretende ser fiel a la versión sonora, ni intenta recuperar la atmósfera revolucionaria del primero, sino situarse llanamente en la provincia mexicana. Retoma un encuentro fatal entre dos hombres de honor, combate cuerpo a cuerpo, surgido al parecer casi al azar, sin que ninguno de los

---

226 Carmen Mora en su versión impresa en España se siente obligada a explicar el localismo: Corrido: composición de ocho sílabas con variedad de rimas, propia de México, Venezuela y otros países americanos. Se canta a dos voces, formando tercetas, y con acompañamientos musicales de gran riqueza rítmica. Procede del romance español. (Arreola, Juan José: 2003, 183)

227 Las siguientes tres estrofas son como sigue:

Se agarraron a balazos se agarraron frente a frente/ Arnulfo con su pistola tres tiros le dio al teniente/ El teniente malherido, casi para agonizar/ Le dijo: oiga no se vaya, acábeme de matar.

Arnulfo se devolvió a darle un tiro en la frente/ pero en la vuelta que dio, ahí le pegó el teniente.

Arnulfo muy mal herido en carro iba volando, / cuando llegó al hospital Arnulfo iba agonizando.

Que bonitos son los hombres que se matan pecho a pecho/ Cada uno con su con su pistola, defendiendo su derecho. / Ya con esta me despido pacíficos y rurales/ aquí termina el corrido del teniente y de González.

(Versión cotejada y corregida con la interpretación de los Broncos de Reynosa, y la versión interpretada por Antonio Aguilar.)

protagonistas lo estuviera buscando. Pero se trata de hombres cabales, y a la manera de la más antigua tradición de los duelistas, se enfrentan a muerte a la menor provocación.

Agrega Arreola un elemento sustancial para volver más dramático el episodio: la presencia de una bella dama que va a llenar de agua su cántaro rojo. Una circunstancial coincidencia (como si fuera el destino) desencadena el combate entre “dos rivales de ocasión”. La acción la sitúa en el territorio que mejor conoce el autor, su natal Zapotlán.

La descripción es precisa, de una temporalidad exacta, las acciones de los hombres y de la muchacha se sincronizan para hacer que se desborde no sólo el agua, sino las pasiones.

La muchacha iba por agua y abrió la llave. En ese momento los dos hombres quedaron al descubierto, sabiéndose interesados en lo mismo. Allí se acabó la calle de cada quien, y ninguno quiso dar paso adelante. La mirada que se echaron fue poniéndose tirante, y ninguno bajaba la vista.

- Oiga amigo, qué me mira.
- La vista es muy natural.

Tal parece que así se dijeron, sin hablar. La mirada lo estaba diciendo todo. Y ni un ai te va, ni ai te viene. En la plaza que los vecinos dejaron desierta como adrede, la cosa iba a comenzar. (Arreola, 2003:184)

El placer del lector viene garantizado por esa precisa sincronía musical del relato, a tiempo caen las palabras, a tiempo, el cántaro rojo se vuelve cántaro roto, y esa es la gota que faltaba para que se derramara la sangre en un enfrentamiento que lleva por armas una daga grande y un machete costeño, sirven como escudo los zarapes mexicanos que colorean el vestir de esos hombres.

Se rescata y recontextualiza una línea del corrido original: “oiga amigo, qué me mira/ la vista es muy natural”. Son dos frases que en la versión sonora

confunden, pues parecen dichas por un mismo personaje. Juan José lo aclara: no es una sino dos voces las que intervienen. Es un diálogo intenso y justo; no hace falta más para encender la mecha. Arreola le da un giro más al encuentro, las palabras se dicen con la mirada; no hace falta pronunciar nada.

*Corrido* recoge un habla que corresponde al pueblo, a los modos y usanzas populares, rasgo que alcanza su punto culminante con esta sentencia: “Los dos eran buenos, y los dos se dieron en la madre”. (*Ibíd.*) Retoma Arreola la anécdota del combate. Ambos contrincantes mueren en los dos corridos, pero, en su versión, Arreola mezcla una segunda leyenda con la primera: la de la mujer que provoca la desgracia. Ella queda definida en una sola palabra, que a su vez es materia de otro corrido: “la mancornadora”.

Después se supo que hubo una muchacha de por medio. Y la del cántaro quebrado se quedó con la mala fama del pleito. (Arreola, 2003:185)

El encuentro que culmina en un combate corporal a muerte es escénico. Se genera un espacio y un tiempo de excepción, los cuales se densifican formando un nuevo segmento de realidad al que llamamos ficción (rasgo 1 de teatralidad). Ocurre un acto en situación (rasgo 2 de teatralidad). Se despliega un antagonismo esencial entre dos personajes (rasgo 3 de teatralidad).<sup>228</sup> Existen en este texto claros núcleos de teatralidad, la acción acontece ante los ojos del lector, pero muestra su potencialidad de acontecer ante los ojos del espectador, con personajes encarnados por actores. Dicho sea de paso, en la plaza, que sirve como escenario del combate, hay testigos ocultos, el relato genera sus propios espectadores. En la escena ocurre una transformación, es

---

228 Me refiero a los rasgos propios de la teatralidad enunciados por Carmen Leñero, expuestos en el capítulo 1, página 31 de esta tesis.

un final trágico, dos seres mueren luchando cuerpo a cuerpo ante la mirada cómplice del lector-espectador. El relato que Arreola importa desde la forma de una canción popular resulta “espectacular”; no deja de ser un relato, pero comporta claras matrices de representación.

Teatro y teatralidad están presentes en los relatos de Arreola, transitan por toda su obra. Hay sin embargo algunos destacados ejemplos en los que el fenómeno teatral es parte central del argumento. Tal es el caso de *La vida privada*.<sup>229</sup> Una historia de pareja en la que la infidelidad queda circunscrita a la sospecha a voces, pues la prueba irrefutable pertenece al territorio de la ficción, la coartada es pública pues se trata de la representación de una obra teatral.

El marido permite a su esposa Teresa hacer la representación de *La vuelta del cruzado* teniendo un papel protagónico que comparte con un amigo de la familia, Gilberto. La intensidad de las escenas amorosas como personajes entre Gilberto y Teresa despiertan las más hondas sospechas entre el público, o lo que es lo mismo, entre el pueblo. La supuesta infidelidad se convierte en una casi obviedad, pero fuera del territorio de la ficción ésta no es confirmada. El marido opta por honrar la buena reputación de su mujer exponiendo mediante el relato el caso de esta “infundada” sospecha pública.

El vínculo entre realidad y ficción, entre la vida y el escenario, muestra de nueva cuenta una endeble frontera en Arreola, una delgada línea de tiza que en cualquier momento se puede saltar. ¿Son Gilberto y Teresa buenos actores

---

229 *La vida privada* es uno de los cuatro relatos que aún cuando pertenecen a *Varia invención* están incluidos dentro del *Confabulario* definitivo editado por Carmen Mora. Los otros tres son: *Hizo el bien mientras vivió*, *El cuervero* y *El fraude*.

que logran hacer verosímiles sus personajes? O por el contrario, ¿son Teresa y Gilberto dos hipócritas que se valen de una representación teatral para vivir un amor que en la realidad no se atreven a sostener?

El marido opta por creer en la virtud de su mujer, pero al exponer el caso en el relato, de una manera muy sutil deja abierta la puerta a la sospecha de una aparente obvedad: el marido es engañado. El juicio lo hace el lector, así como en el cuento le toca al público juzgar. Habría que mencionar un factor más que viene a rematar el cuadro: en el cuento, durante las representaciones de la obra teatral el marido está presente, más aún, él es el apuntador. Él mismo es responsable de dictar a su mujer y a Gilberto los textos de amor a los que ellos dan vida. Es el drama de la pareja que siempre se ve amenazada por el ángel de la tentación. Al final del cuento, el marido que narra invita a su mujer a dejar la representación e improvisar. El relato ejemplifica el drama que acontece entre lo público y lo privado.

*Una mujer amaestrada* lleva la teatralidad implícita en la narrativa de Arreola un paso más allá: el relato mismo se funde con la representación. Se trata del relato de un espectáculo callejero claramente delimitado por un círculo de tiza. El espectáculo narrado es un vivo ejemplo de los órdenes y dimensiones que involucra la teatralidad, y que en el primer capítulo retomé de la mano de Féral: el juego, la ficción y la transgresión. El establecimiento de un contrato o pacto entre los intérpretes y los espectadores (las reglas del juego). La nítida demarcación de un espacio otro o escenario teatral (espacio de ficción). La intervención espontánea del espectador que rompe el convenio establecido entre el espacio de los personajes y el espacio de las personas (transgresión).

*Una mujer amaestrada* es el relato de un espectáculo de calle narrado en primera persona por un espectador que durante la propia narración se involucra con el espectáculo; primero como simple transeúnte que se convierte en narrador espectador y después como narrador actor que irrumpe en la escena misma pasando a formar parte del espectáculo, pues ha saltado dentro del círculo de tiza.

Hoy me detuve a contemplar este curioso espectáculo: en una plaza de las afueras, un saltimbanqui polvoriento exhibía una mujer amaestrada. (Arreola, 2003:140)

El texto podría formar parte de los ejemplos didácticos con los que Féral explica el concepto de teatralidad. Es condición de la teatralidad la existencia de un espacio otro, espacio de ficción distinto al del espectador. ¿Qué pasa cuando un espectador, situado en su esfera de público, quebranta la convención y salta al interior del círculo escénico pasando a formar parte del espectáculo? ¿Cómo opera esta transgresión en función de la teatralidad? ¿Si se rompe la convención entre el espacio escénico y el espacio del espectador sigue habiendo teatro?

Los intérpretes de calle trazan un círculo de tiza sobre el piso y delimitan con ello su espacio escénico. Afuera del círculo quedan los espectadores a quienes los propios intérpretes se han dado la tarea de convocar mediante acciones y gestos que atrapan la atención de los transeúntes.

Aunque la función se daba a ras de suelo y en plena calle, el hombre concedía la mayor importancia al círculo de tiza previamente trazado, según él, con permiso de las autoridades. (Arreola, 2003:140)

En este caso el espectáculo se presenta como una farsa de tipo circense que parodia el número del domador de fieras: la bestia es una mujer amaestrada. La farsa queda establecida; el domador no requiere de la fuerza física para

dominar a su pareja. Los personajes son tres: un hombre, una mujer y un pequeño. El domador (saltimbanqui), la domada (mujer amaestrada) y el tamborilero (pequeño monstruo de edad indefinida).

Una y otra vez hizo retroceder a los espectadores que rebasaban los límites de esa pista improvisada. La cadena que iba de su mano izquierda al cuello de la mujer no pasaba de ser un símbolo, ya que el menor esfuerzo habría bastado para romperla. (Arreola, 2003:140)

La farsa establece una primera convención en este universo creado, la mujer es una fiera salvaje, su domesticación es material que merece exhibirse en público como toda una atracción. Esta convención no es propuesta del narrador; se presenta como algo dado en la vía pública, y es aceptada por aquellos que se detienen a presenciar el espectáculo, entre ellos, el narrador-espectador.

Un hombre y una mujer, de nuevo la pareja, los expulsados del edén, arrojados a la calle, se exponen a la mirada de todos. Un Adán saltimbanqui somete a una Eva y la exhibe ante la mirada de otros adanes de ocasión. De acuerdo con el relato, podemos suponer que prácticamente todos los espectadores son de género masculino. No hay referencia alguna a mujeres entre quienes observan.

El público es un invitado imprescindible. Un hombre y una mujer amaestrada cruzan el escenario. La música del tamborilero acompaña la acción. Alguien los mira. El círculo de tiza demarca las fronteras entre un afuera y un adentro y Peter Brook sabe que su principio teatral se ha cumplido.

Sin embargo en el relato existe un “observador destacado”, el narrador, quien en diversas ocasiones realiza apuntes y reflexiones sobre el valor y calidad del público. Un elemento del público reflexiona sobre sí mismo.

Cada vez que una moneda rodaba por el suelo había un breve paréntesis teatral a cargo del público. “¡Besos!”, ordenaba el saltimbanqui. “No. A ese no. Al caballero que arrojó la moneda”. La mujer no acertaba y una media docena de individuos se dejaban besar, con los pelos de punta, entre risas y aplausos. (Arreola, 2003:140)

En esta ocasión la reflexión lleva a fijar la atención sobre un traslado momentáneo del espacio teatral fuera del círculo escénico establecido. La mujer atraviesa ese umbral para agradecer con un beso la moneda arrojada. El espacio escénico ha sido previamente violado por la moneda. La mujer regresa el envío en forma de agradecimiento. El espectador besado pasa a ser foco de la mirada de los otros espectadores. Se establece una convención o contrato tácito: el espectáculo -de entrada libre- busca obtener el favor económico del público. Una moneda es la paga y el reconocimiento a la eficacia de la espectacularidad. La doble irrupción de espacios (escénico y público) no afecta el contrato establecido entre los espectadores y los intérpretes. La representación puede continuar sin problema. Las reglas del juego están claras para ambas partes.

Una segunda reflexión sobre el público es expresada por el narrador-espectador:

A decir verdad, las gracias de la mujer no eran cosa del otro mundo. Pero acusaban una paciencia infinita, francamente anormal, por parte del hombre. Y el público sabe agradecer siempre tales esfuerzos. Paga por ver una pulga vestida; y no tanto por la belleza del traje, sino por el trabajo que ha costado ponérselo. Yo mismo he quedado largo rato viendo con admiración a un inválido que hacía con los pies lo que muy pocos podrían hacer con las manos. (Arreola, 2003:141)

De tal suerte que el narrador-espectador no sólo describe y reflexiona sobre el espectáculo sino que hace lo propio sobre el público. Lo extraordinario no es el traje de la mujer sino el trabajo para amaestrarla, una labor que en su lógica masculina requiere sin duda de infinita paciencia.

A la par del relato ocurren dos fenómenos de observación y reflexión en el narrador que atiende ambas esferas: mira a los personajes, pero mira también al público. El narrador sigue un proceso de focalización. Su mirada se posa en un principio en la mujer. Pero después de un momento, “guiado por un ciego impulso de solidaridad” dedica su mirada al hombre. Descubre en el rostro del saltimbanqui angustia y sufrimiento por el desempeño de la mujer. Reconoce que la mujer no le es indiferente:

Entre ambos existía una relación, íntima y degradante, que iba más allá del domador y la fiera. Quien profundice en ella, llegará indudablemente a una conclusión obscena. (Arreola, 2003:141)

En este punto aparece un rasgo maestro de la narración, tan importante resulta todo lo que se dice como todo lo que se calla. El círculo indagatorio se traslada al lector. El autor sugiere mediante el narrador una serie de reflexiones, pero corresponde al lector sacar sus conclusiones. El propio desarrollo del relato aportará más claves para llegar a la obscena conclusión de que se trata de una pareja, ellos son hombre y mujer. Más aún, sin llegar jamás a decirlo, queda medianamente claro que el pequeño monstruo, el enano del tamboril, el niño, no es sólo hijo del saltimbanqui (“azuzado por su padre”) sino probablemente de la mujer amaestrada. Mi obscena conclusión es que se trata de una familia de fallidos artistas de circo que se vale del espectáculo montado como medio de sustento diario para resolver informalmente su economía.

Los cambios de focalización del narrador-espectador: primero a la mujer, después al hombre y de regreso a la mujer permiten revelar la red de relaciones que subyacen entre los tres intérpretes del espectáculo.

El mismo narrador-espectador se ocupa de aportar una serie de reflexiones sobre el público:

El público, inocente por naturaleza, no se da cuenta de nada y pierde los pormenores que saltan a la vista del observador destacado. Admira al autor de un prodigio, pero no le importan sus dolores de cabeza ni los detalles monstruosos que puede haber en su vida privada. Se atiende simplemente a los resultados, y cuando se le da gusto, no escatima su aplauso. (Arreola, 2003:141)

Conforme avanza el relato el narrador-espectador se asume cada vez más como un observador destacado. Agudiza su mirada y penetra en la vida privada de los personajes que ejecutan el acto público. Se involucra cada vez más con ellos y genera, con su mirada, un drama alterno que subyace bajo la delgada capa del drama superficial del domador y la fiera.

El relato de Arreola, en una interpretación paralela, ejemplifica mediante la visión del observador destacado la manera en que se da el proceso vivo entre intérpretes e interpretantes, que es fundamento de teatralidad cuando este ocurre en un espacio de excepción.

Más allá de la convención establecida entre intérpretes y espectadores existen varias referencias del narrador al orden público, representado por las intervenciones del policía o guardia local que en dos ocasiones trata de interrumpir el espectáculo. El saltimbanqui se defiende mostrando un viejo y sucio papel con sellos, refiere el narrador, pero ante la insistencia del guardia, termina por resolver el caso con otra infracción a la legalidad, dando una propina a la autoridad corrupta.

Esta presencia del policía me recuerda mucho las constantes participaciones que el guardián del orden público tiene en muchos de los filmes de Charles Chaplin. La farsa suele burlarse de la autoridad. El marco de un orden establecido es necesario para señalar la transgresión del orden mismo. Así sucede también con esta obra de Arreola en la que el orden establecido se rompe pública y escénicamente. Por ello el policía que ve alterado su espacio

interpreta el espectáculo como una provocación e impreca: “¡Una mujer amaestrada! Váyanse todos ustedes al circo.” (*Ibíd.*)

El retiro definitivo del policía marca el cambio en el ritmo musical del tamboril que desata el nudo de la historia. La mujer responde al ritmo tropical y sin gracia intenta agitar el cuerpo.

El público comenzó a contagiarse de su falso entusiasmo, y quien más, quien menos, todos batían palmas y meneaban el cuerpo. (Arreola, 2003:142)

El narrador realiza un tercer cambio de focalización. Se da cuenta que es un error concentrar su atención en el domador, deja de mirar al saltimbanqui (“cuyas lágrimas surcaban su rostro enharinado”) y pone su atención en ella, al igual que el resto de los espectadores. La escena sube de tono ante los falsos latigazos que del domador recibe la fiera. Acontece entonces un cambio brusco en la acción del narrador-espectador que define el rumbo del relato y del espectáculo al mismo tiempo:

Resuelto a desmentir ante todos mis ideas de compasión y de crítica, buscando en vano con los ojos la venia del saltimbanqui, y antes de que otro arrepentido me tomara la delantera, salté por encima de la línea de tiza al círculo de contorsiones y cabriolas. (Arreola, 2003:142)

En ese momento el narrador deja de ser espectador para convertirse en parte del espectáculo; abandona su posición de observador destacado para pasar a formar parte de los observados. El niño del tamboril libera el ritmo, la mujer se esmera en su baile ante el estímulo del nuevo acompañante, la danza continúa *in crescendo* hasta que el narrador-actor cae bruscamente de rodillas ante ella, en un gesto final de reconocimiento. Con ese acto concluye la narración y remata el espectáculo.

Un narrador-espectador pasa a ser narrador-actor. El círculo de tiza es transgredido, pero el fenómeno teatral continúa porque otros acompañan la acción con su mirada. Sigue habiendo espectadores interpretantes y actores intérpretes, pero el número de los “performers” ha variado circunstancialmente. La persona del espectador pasa a ser personaje, pues visita el territorio de la ficción. Adentro del círculo trazado baila con la fiera que los otros miran y con la mujer a la que él rinde homenaje.

El cuento incorpora un epígrafe en latín que confirma esta sospecha: *et nunc manet in te*. Sara Poot le dedica un espacio al análisis del mismo.<sup>230</sup> El narrador-espectador cae arrodillado ante la mujer amaestrada y a manera de reconocimiento “ante ella permanece”, mejor aún, en ella trasciende. El autor prolonga su existencia a través de sus personajes y, a veces, como en el caso de Arreola, vive con ellos, se funde con ellos, se vuelve uno de ellos.

La teatralidad de esta obra es ejemplar. Una observación destacada puede llevar a conclusiones obscenas: El autor y el narrador se identifican, pues Arreola viene a ser como ese narrador-espectador que se salta los límites del círculo de tiza y se pone a bailar con sus propios personajes. En Arreola el narrador-espectador se convierte en narrador-actor. En él, el actor no respeta los límites entre el adentro y el afuera. Desaparece el autor de la ficción a favor del performer. En él, persona y personaje se confunden. Por ello su vocación de juglar, narra desde dentro y desde fuera a la vez. El narrador escritural y el narrador oral son uno mismo, juglar al fin.

---

230 Señala Poot Herrera que la frase es tomada por Arreola del título de una obra póstuma de André Guide. Alude a un sentimiento de Guide descrito en su diario ante la muerte de su mujer con quien convivió durante 43 años: “dejé allí aquel despojo inanimado. *Et nunc manet in te* me repetía yo; al menos... sentí imperiosamente que, en adelante, ella ya no viviría más que en mi recuerdo...” (Poot, 1992:110)

## **Conclusiones**

## Una conclusión obscena

Revisar la obra de Juan José Arreola como un todo es factible y oportuno hoy por varios motivos: a) porque su muerte ocurrida en diciembre de 2001 permite tomar cierta distancia del creador, tanto de su persona pública como de sus obras publicadas; b) porque existen estudios afortunados como el de Sara Poot Herrera que permiten dimensionar la obra narrativa de Arreola en su conjunto como un proyecto literario que “gira en espiral”, como un conjunto dinámico con el que el autor jugaba pasando sus piezas de un lado al otro, cambiando el orden y contenido de sus libros publicados, trasladando pasajes de un contexto a otro, de un género a otro y, más aún, fomentando el libre tránsito de sus personajes de una obra a otra; c) porque la obra de Arreola está vigente y su dimensión invita a conocerla en su totalidad. Arreola que se confiesa desmesurado, visto en retrospectiva, deja una obra mesurada. Apenas unos cuantos libros, esbeltos.

Si bien Sara Poot Herrera ha dado un gran paso al identificar los movimientos internos que configuran el “proyecto literario” de Arreola en su publicación de 1992, la aparición de una treintena de entrevistas reunidas en un solo tomo por Efrén Rodríguez, así como la transcripción de ciertos registros audiovisuales realizada por Claudia Gómez Haro;<sup>231</sup> han permitido ampliar el registro de la narrativa escrita a una dimensión que incluye la narrativa oral del autor. Así mismo habría que sumar sus memorias escritas por otros; el registro de Fernando del Paso de 1994 y el de su hijo Orso Arreola de 1998.

El giro rota con mayores haces de luz si se amplía la perspectiva a estas otras obras que redondean la figura del creador como persona y como personaje.

---

231 Ambos trabajos publicados en el 2002, al año siguiente de la muerte de Arreola.

Considero que la obra de Juan José Arreola rebasa los ámbitos del “proyecto literario” (particularmente cuando el énfasis está puesto en la narrativa escrita por él), trasciende a los registros verbales sobre diversas experiencias de vida escritos por otros e involucra la dimensión teatral (teatro y teatralidad) hasta un grado en que la persona del creador se confunde con el personaje.

El teatro de Arreola es importante como parte sustantiva de su obra. Su inicial formación como actor y sus ejercicios como dramaturgo son fundamentales en todas sus obras, incluyendo las narrativas. De igual manera gravita en su producción sus memorias contadas y entrevistas, registros varios que ayudan a configurar el universo arreolesco. La revisión crece mucho cuando dimensionamos toda la obra de Arreola desde una noción de teatralidad.

Las aportaciones de Josette Féral al concepto de teatralidad como un proceso activo entre un emisor intérprete y un receptor interpretante, proceso dinámico que reconoce la posibilidad de encontrar teatralidad fuera del ámbito estrictamente teatral, hace crecer la mirada hacia otras dimensiones de la obra y persona de Arreola.

He aquí una clave de interpretación crucial: Juan José Arreola no es un cuentista, ni un escritor, ni siquiera exclusivamente un narrador sino que es un artista.

Me complace retomar su propia propuesta y reconocer -junto con él- que Juan José Arreola es un artista sin adjetivos. Ni bueno, ni malo; ni grande, ni pequeño. Un artista.

Si artista y artesano valen lo mismo considerados en su auténtica humanidad, comprendo entonces su gusto por privilegiar el oficio. Arreola era un artista con oficio; mejor aún, un artesano de la palabra, lo cual da cabal dimensión a una

labor que implica ingenio, habilidad, conocimiento y un algo de soplo del espíritu para lograr una concreción estética de la materia. En el caso de Arreola, esta materia es fundamentalmente la palabra, pero como bien se sabe, ejerce tanto la palabra hablada como la palabra escrita, lo cual involucra no sólo el mundo sonoro, sino el mundo visual, el cuerpo, el gesto y desde luego, las pausas, el silencio.

Teatro y teatralidad conducen en Arreola hasta un creador en el que la narrativa está bañada de espectáculo y la escena se sirve del relato como recurso frecuente. No sería injusto señalar que su narrativa resulta a menudo muy teatral y su teatro resulta a menudo muy narrativo, si tal afirmación se acompaña de un rasgo más que lo distingue: él es un narrador espectacular en vivo. Es posible encontrarnos en el teatro de Arreola con un narrador disfrazado de personaje, así como en su narrativa puede aparecer un personaje que narra y se disfraza de actor o de apuntador, alguien que podría ser él mismo.

Es famoso Arreola como cuentista, pero en *Gravitación*, *Balada* o *Apuntes de un rencoroso* la factura es de poeta. Hacer de un corrido popular o de una carta a un zapatero remendón un cuento. Jugar con los posibles géneros, hacer convivir diversos modos en una antología, transgredir fronteras, saltar del diario a la farsa y de la escena al canto, seguir a la *Balada* o al *Corrido* eran tránsitos frecuentes para un artista que jamás renunció al juego. Considero que las reflexiones sobre los modos dramático, narrativo y lírico, sobre las muchas y metódicas clasificaciones de géneros literarios se tornan infructuosas en una obra como la de Arreola, alguien que sólo pretende ser un artesano de la palabra. Por ello en Arreola el modo dramático y el modo narrativo conviven

bajo un mismo título. Teatro y literatura encuentran cabida armónica al interior de la obra del último juglar. Ambas son emanaciones que provienen de una misma energía creativa que alterna el juego y la trasgresión.

Si por un empeño obsesivo alguien intentara insistir en poner cada cosa en su cajón -como si a cada uno de los “aconteceres” humanos le correspondiera un lugar de clasificación en el universo-, tendría que conceder que el Teatro escrito por Arreola no conoció la tragedia; sus únicas dos obras publicadas transitaron del lado de la comedia humana, llamarles “farsa de circo” y “juguete cómico” parece ser un guiño más para el lector y el espectador activos. Creo que Arreola prefería la risa al llanto, un toque de humor era el sello de la casa (no importa si ácido, negro o cáustico). Allá atrás, en algún lugar del horizonte arreolesco asoma siempre la “sorna agazapada” del comediante.

La teatralidad de Arreola trasciende su obra y llega hasta el creador mismo, hasta el actor de la palabra que hizo de su persona un personaje. En cuanto a su vestuario podía usar capa, sombrero, bastón y tenis; tenía licencia para ser espectacular en diversos ámbitos de vida: el de la cátedra, el de la entrevista, en la radio y en la televisión, en fin, en la vida misma, cuando vestido de bate salía en vehículo de dos ruedas a conseguir los alimentos terrestres del alma. Arreola trasgresor de sí mismo.

En Arreola el jugador prevalece, literal y metafórico. Jugaba Ajedrez con sus textos, practicaba ping-pong con sus obras. Fue un personaje memorioso y angustiado, ingenioso y confesional, lúdico y fóbico. De sus múltiples oficios él escoge uno solo para nombrarse al final de sus días: el juglar.

Juglar escritural y verbal, actor de la palabra, su ser era un instrumento con los cinco sentidos despiertos, un médium efímero, un resonador universal, un

enfermo imaginario y real, porque en él, el personaje y la persona se funden y muchas veces se confunden.

El calamar que se esconde tras su tinta, el conversador exuberante, deja una obra escrita que exhibe, por el contrario, una gran rigor y una notable economía. Mar de palabras y silencio escritural. Tal vez Arreola sea un poeta, porque canta, habita un universo de ritmos, armonías y sonoridades.

Profesó la palabra y la pausa. Dejó que la voz de otros se manifestaran por él. Fue actor y dejó de serlo. Encarnó los personajes de otros en la escena, experimentó el acto en situación, creó un personaje y se lo llevó a vivir consigo por el resto de sus días. Se le acusa de ser juglar confeso.

Considero justo y útil redimensionar la obra entera de este artista desde esta otra perspectiva múltiple y dinámica que implica la noción de teatralidad. Arreola “es a la vez productor y portador de teatralidad”. Tal vez sea una forma de enriquecer la espiral del giro, o más bien de incorporar otros giros que coexisten en la obra y en el artista confiriendo una nueva dimensión. En suma, propongo interpretar de nuevo la obra de Arreola y al artista mismo desde esta perspectiva que reconoce su dinámica teatralidad.

Cuando la miro como un todo, siento que la obra giratoria de Arreola, la obra dinámica que construyó, la obra como proceso activo, tiene “sed de imposible”. Esa tendencia lo lleva a querer crear una obra viva que sea reversible. De ahí su noción de palindroma. Una obra activa con sentidos múltiples. La obra entera de Arreola tiene un espíritu palindrómico, es imposible alcanzarlo, pero “el artista comete aproximaciones”, “aspira a lo imposible”, sugiere sentidos de ida y vuelta. Si la noción de palindroma tiene un valor metafórico, entonces Eva

es ave, ella viaja de un texto a otro, de un parlamento a otro, de un canto o silencio a otro. Adán es nada, porque la pareja feliz y duradera es otra imposibilidad en este universo arreolesco. Las experiencias de vida y las experiencias literarias van y vienen poblando de voces la obra. En el caso de Arreola, reversible hasta la médula, la obra se funde con el autor; es una obra confesional e imaginativa, autobiografía emocional hecha de memoria y olvido; las voces de los personajes se mezclan y confunden con la del autor, se confabulan.

Considerada como un todo, la obra de Arreola es una reflexión dinámica: *Quien profundice en ella llegará indudablemente a una conclusión obscena.* Palindroma de vida... la persona ya es el personaje y otra vez persona. Palindroma de obra... palabra, oficio, acto. Y va de vuelta.

## **Fuentes**

## Bibliografía del autor

ARREOLA, Juan José

*Gunther Staphenhorst*. Edición original por Pablo y Henrique González Casanova, editores. En Colección lunes, num. 28, México, 1946. Primera Edición Facsimilar en la UNAM, 2005.  
Primera edición en Aldus (con prólogo de José Emilio Pacheco, y entrevistas de Antonio Alatorre y Eduardo Lizalde). México, **2002**

*Varia Invención*. Edición original (Tezontle), 1949.  
Primera edición en Obras de Juan José Arreola, noviembre de 1971, Joaquín Mortiz, México. (Incluye *La hora de todos*). Cuarta edición, marzo de 1980, primera reimpresión, diciembre de **1983**

*Confabulario*. Edición original FCE (Lecturas mexicanas), 1952.  
Primera edición en Obras de Juan José Arreola, Joaquín Mortiz, México, junio de 1971. Décima edición, enero 1981, Cuarta reimpresión de la Décima edición, mayo de **1985**

*La hora de todos*. Edición original en Los Presentes, México, 1954.

*Punta de plata*, UNAM, México, 1958. Contiene textos que formarán el *Bestiario* de Arreola y los dibujos hechos en punta de plata por Héctor Xavier.

*Bestiario*. Edición original (UNAM), 1959. Primera edición en Obras de Juan José Arreola, Joaquín Mortiz. México, julio de 1972. Novena reimpresión de la Primera edición, noviembre de **1989**

*Confabulario Total 1942-1961*. FCE, México, Primera edición, 1962.

*La feria*. Edición Original (Serie el volador), 1963. Primera edición en obras de Juan José Arreola, noviembre de 1971. Sexta edición marzo de 1980. Primera edición en Lecturas Mexicanas, Joaquín Mortiz, SEP, 1987.

*Confabulario*, FCE, México 1966.

*Lectura en Voz Alta*, (Antología de autores varios elegida por J.J. Arreola). "Sepan cuantos..." N° 103. Porrúa, México. Primera edición, 1968, novena edición **1983**

*Confabulario definitivo*. Edición e introducción de Carmen Mora. Cátedra. Madrid. Primera edición 1986, cuarta edición, **2003**.

*Palindroma*. Joaquín Mortiz. México. Primera edición, junio de 1971. Cuarta edición, marzo de **1980**

*Y ahora la mujer*. Utopía, México, Primera Edición, **1975**

*La Palabra Educación*. Sepsetentas. SEP-Diana, México, Texto ordenado y dispuesto para su publicación por Jorge Arturo Ojeda. Primera edición, **1973**

- *Y ahora la mujer...*; La palabra educación, Ediciones Conaculta/Editorial Diana, México, 2002.

*Inventario*, Grijalbo, México. Primera edición 1976. Ediciones Conaculta/Editorial Diana, México, **2002**

*Ramón López Velarde, el poeta, el revolucionario*. Alfaguara, México, Primera edición, **1988**

*Obras. Juan José Arreola*. Antología y prólogo de Saúl Yurkievich. FCE, México. Primera edición, 1995, cuarta reimpresión, **2005**

*Narrativa completa. Juan José Arreola*. Alfaguara, Primera edición en México, marzo de 1997. Tercera reimpresión: mayo **2003**.

**Obras del autor escritas por otros:  
Memorias, entrevistas y otros registros**

- ARREOLA, Orso                      *El último juglar*. Memorias de Juan José Arreola, Diana, México. **1998**. 422pp.
- GÓMEZ HARO, Claudia            *Arreola y su mundo*. CONACULTA-Alfaguara. México, **2002**
- García-Galiano, Javier            *Breviario Alfabético*. Selección y prólogo de Javier García-Galiano. Joaquín Mortiz-Conaculta. México, Primera edición, **2002**
- PASO, Fernando del                *Memoria y Olvido. Vida de J. J. Arreola 1920-1947*, CNCA, México, **1994**
- RODRÍGUEZ, Efrén                *Arreola en voz alta*. (Compilación y presentación) CONACULTA, Sello Bermejo, **2002**

**Obras y estudios especializados en el autor**

- CASTAÑÓN, Adolfo                *El reino y su sombra. En torno a Juan José Arreola*. Ediciones El Ermitaño. México. Primera edición, 1999. Segunda reimpresión, **2003**
- GARCÍA OROPEZA, Guillermo    *Devoción de Arreola*, Universidad de Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco. México, 1987
- MIRANDA, Carlos                 *Juan José Arreola. Aproximaciones*. Presentación de Carlos Miranda. Textos de Felipe Vázquez, Socorro Venegas, Teófilo Guerrero Manzo, Alberto Chimal, Carlos Antonio de la Sierra, Silvia Eugenia Castillero, Fernando de León, Raymundo Aguilera. CONACULTA. Fondo Editorial Tierra Adentro, 256. México. Primera edición, **2002**

- POOT HERRERA, Sara *Un giro en Espiral. El Proyecto literario de Juan José Arreola.* Universidad de Guadalajara, México, **1992**
- MATA, Oscar *Juan José Arreola. Maestro editor.* Ediciones sin nombre. CONACULTA, México, Primera edición, 2003
- GARCÍA, Norma Esther “Fiesta y Memoria Antigua. Voces y visiones del mundo en la obra de Arreola” (Tesis de doctorado en letras, aún no publicada) UNAM, 2006

### Obras consultadas

- ABUÍN, Ángel *El Narrador en el Teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX.* Universidad de Santiago de Compostela. España, **1997**
- ARISTÓTELES *Poética.* Icaria Editorial. Barcelona, 2000
- ARTAUD, Antonin *El teatro y su doble.* Ed. Sudamericana, Buenos Aires, **1964**
- BARTHES, Roland *Ensayos críticos.* París, 1964. Barcelona, Seix Barral, **1967.**
- BORGES, Jorge Luis *Obras completas.* 1923-1972. EMECE, Argentina. **1974**
- BROOK, Peter *El espacio vacío.* (Título original: *The empty space*, 1968). Primera edición en Castellano, 1969, Península, Barcelona. Segunda edición, **2002.**
- BRUN, Josefina “Hacia un teatro nacional”, en Escénica, primera época No.3. México, marzo, 1983
- CORDERO, Luis, FERNANDEZ Marisa y GRAY Alfred *Geometría diferencial de curvas y superficies con Mathematica.* Addison-Wesley Iberoamericana. Wilmington, Delaware. E.U.A. **1995**
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro *Obras completas,* en tres Tomos, Aguilar. Madrid, **1959**
- CARBONEL, Dolores y MIER VEGA, Javier *Tres crónicas del teatro en México.* Textos de Difusión Cultural. Serie La Carpa. UNAM. México, 2000
- DERRIDA, Jaques, *La escritura y la diferencia.* Ed. Antrophos, Barcelona. **1989**
- DÍAZ MIRÓN, Salvador *Obras completas de Salvador Díaz Mirón,* FCE. México **1997**

- DIDEROT, Denis *La paradoja del comediante* Premio. México, 1989  
- Editora del Gobierno de Veracruz. Traducción de Ricardo Baeza. Primera edición, noviembre, 2001
- DÜRRENMATT, Friedrich *La muerte de la Píthia*. Tusquets Editores. Barcelona. 1990
- ELIZONDO, Salvador Farabeuf. *Lecturas Mexicanas*, segunda serie, núm. 14. Joaquín Mortiz, SEP, México, **1985**.
- ESSLIN, Martin. *The Theatre of the absurd*, 1961. Garden City, New York, Doubleday, 1969.
- EURÍPIDES Las diecinueve tragedias. Editorial Porrúa, México. Primera edición, "Sepan cuantos..." 1963. Décimo cuarta edición, 1983.
- FÉRAL, Josette *Teatro más allá de las fronteras*. Capítulo II "Del Texto a la escena" La teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral (pp 87-105) Traducción del francés de Armida María Córdoba. Editorial Galerna, Buenos Aires, **2004**.  
  
"La teatralidad. Investigación sobre la especificidad del lenguaje teatral". (Traducción de Francisco Beverido Duhalt, 1997). Poétique núm. 75. Francia, 1988.
- FUENTES, Carlos *El tuerto es rey*. Primera edición Joaquín Mortiz. México, 1970
- FISHER- LICHT, Erika *Semiótica del Teatro*, Madrid **1999**. Primera edición en alemán data de 1983.
- GARDNER, Martin *The colossal book of Mathematics*. Classic puzzles, paradoxes and problems. W.W. Norton & Company, New York, London, **2001**
- GENETTE, Gérard *Palimpsestos*. Taurus, Madrid, **1989**. Primera edición, título original: *Palimpsestes*, Editions du Seuil, 1962
- GRAVES Robert *Los mitos griegos*. (2 vols.) Alianza Editorial. México, 1989
- HAWTHORNE, Nathaniel *Nathaniel Hawthorne's Tales*. Selected and Edited by James McIntosh (The University of Michigan) Northon & Company, Inc. USA, 1987
- ITA, Fernando de *Teatro Mexicano Contemporáneo*. Coordinador de la antología. España, FCE, Quinto Centenario. Ministerio de Cultura de España. CITRU. SOGEM. 1991
- JAKOBSON, Roman *Ensayos de Lingüística General*, Seix Barral, Biblioteca Breve (1966) **1975**
- KAHLER, Erich *Nuestro Laberinto*. Breviarios FCE, México. 1967.

- LEÑERO, Carmen *Palabra poética y teatralidad*. Publicado en Acta Poética, número 24. UNAM, **2003**  
Acta Poética 24-1. Primavera 2003 UNAM, México.  
(Separata)  
  
*La luna en el pozo*. CONACULTA, Sello Bermejo, 2000
- MARTÍNEZ, José Luis;  
DOMÍNGUEZ Christopher *Literatura mexicana del siglo XX*. CONACULTA, México. 1985.
- MIJARES, Enrique *La realidad virtual del teatro mexicano*. México, Ediciones Casa Juan Pablos. Instituto Municipal de Arte y Cultura de Durango. 1999
- MONSIVÁIS Carlos “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” en *Historia General de México*, COLMEX, México, 1986
- ORENSTEIN, Gloria *A new surrealist mythology: O.P. Julio Cortázar, Teófilo Cid. En The theatre of the marvelous: Surrealism and the Contemporary Stage*. New York: New York University Press, 1975.
- PANOFSKY, Erwin Estudios en iconología. Alianza, Madrid, 1972.
- PARTIDA, Armando *Se buscan dramaturgos I*. Entrevistas.  
*Se buscan dramaturgos II*. Panorama crítico. México, CONACULTA, CITRU, INBA, FONCA.
- PAZ, Octavio *La Estación Violenta*, FCE (Lecturas mexicanas 42). Primera edición 1958. Segunda reimpresión, **1982**.  
  
*El arco y la lira*. FCE, México. Primera edición 1956. Tercera edición. Quinta reimpresión, FCE México, **1983**  
  
*La hija de Rappaccini*. Ediciones Era, México. **1990**. (También en) Obras completas. Edición del autor. Obra poética I. Vol.11, FCE, México, 1997. (Primera Edición, Circulo de lectores, Barcelona, 1996.
- PAVIS, Patrice *Diccionario del teatro*. Paidós, Barcelona. **1998**
- PIRANDELLO, Luigi *Teatro*. En tres volúmenes. Ediciones Gernika, México. 1986. Seis personajes en busca de autor. (Volumen III, pp.7-57)
- PITOL, Sergio *El arte de la fuga*. Ediciones Era, México. Primera edición, 1996. Cuarta reimpresión, **2006**
- QUIRARTE, Vicente *Peces del aire altísimo*. UNAM, El equilibrista, México, 1993.

- QUACKENBUSH, Howard *Teatro del absurdo hispanoamericano* (Prólogo, selección y comentarios) Antología anotada. Editorial Patria, México, **1987**
- Devotas irreverencias: el auto en el teatro latinoamericano.* Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, **1998**
- REYES, Alfonso *Antología: Prosa, Teatro, Poesía.* Colección Popular. (Contiene el poema dramático *Ifigenia cruel*, pp 80-136) FCE, México. Primera edición 1963. Segunda edición **1965**.
- ROUGEMONT Denis de *El amor y occidente.* Editorial Kairos, Barcelona, 1978.
- TAVIRA, Luis de *El espectáculo invisible.* Paradojas sobre el arte de la actuación. Ediciones El Milagro, México. Primera edición 1999. Segunda edición, **2003**,
- TAVIRA, Luis de *Hacer teatro hoy.* El milagro/CNCA. México, **2006**
- UBERSFELD, Anne *Semiótica teatral.* (Título original: Lire le Théâtre, Paris, 1977) Ediciones Cátedra, España, Primera edición, en español. **1989**.
- Diccionario de términos claves del análisis teatral.* Galerna, Buenos Aires, Argentina. **2002**.
- UNGER, Roni "Poesía en voz alta" in the theater of Mexico. University of Missouri Press, Columbia London, 1981.  
*Poesía en Voz Alta.* Traducción de Silvia Peláez. Revisada por Rodolfo Obregón. Coeditada por la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Nacional de Bellas Artes. CITRU. CONACULTA-INBA. México, **2006**
- VELTRUSKY, Jirí *El drama como literatura.* Galerna, Buenos Aires, 1990.
- VILLORO, Luis "La cultura mexicana, 1910-1960". Cultura, ideas y mentalidades. Centro de estudios históricos. COLMEX, México, 1992.
- VILLON, Francois *Poesía completa.* Edición bilingüe. Libros Río Nuevo. Ediciones 29. Barcelona, 2001.

#### Otras obras de consulta general

LA SANTA BIBLIA. Antiguo y nuevo testamento. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), Revisada por Cipriano de Valera (1962) y cotejada posteriormente con diversas traducciones, y con los textos Hebreo y Griego. Otras Revisiones 1862 y 1909. Con referencias.

Sociedades Bíblicas Unidas. Biblia en Español VR50/55. Impreso en Corea, 2004.

Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española (DRAE) XXI Edición, Madrid, 1992. ESPASA, impreso en el año 2000 en dos tomos.

### Revistas

- Ruiz, Héctor *El pigmaleón moderno de J.J. Arreola: "Anuncio"*. Revista de Literatura mexicana. Vol I, **1990**, Núm.2 (471-482)
- SELIGSON, Esther Revista "La Cabra", de la UNAM, en octubre de **1978**
- TAVIRA, Luis de Revista Biblioteca de México Nº 70, jul-ago **2002**

### Ediciones especiales:

Luvina 14, diciembre de **1998**. Juan José Arreola: ochenta años en voz alta. Universidad de Guadalajara

Biblioteca de México. Número 67 y 68. Enero-febrero-marzo-abril de **2002**. Juan José Arreola. (Textos de Antonio Alatorre, Emmanuel Carballo, Julio Cortázar, Vicente Leñero, Adolfo Castañón, Sergei I. Zaitzeff, Jorge Luis Borges)

La Jornada de enmedio. Martes 4 de diciembre de **2001**. Suplemento especial de La Jornada.

Juan José Arreola. El verbo memorioso. Tema y variaciones de literatura 15. Semestre 2, **2000**  
Coordinador: José Francisco Conde Ortega  
Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.

Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo. Juan José Arreola, 1992. Primera Edición Universidad de Guadalajara, 2005. Alfaguara, **2006**. Incluye fragmentos del texto "apuntes de Arreola, de Vicente Preciado Zacarías, además de otros textos de y sobre el autor.

CASA DEL LAGO. Un siglo de historia. UNAM, México. Primera edición, 2001 Coordinación editorial Carmen Carrara García y Javier Martínez Ramírez.

### **Materiales sonoros:**

ARREOLA, Juan José

*Confabulario*. Voz Viva de México. UNAM, México, 2002. Disco compacto en la voz del autor y cuadernillo que contiene los diez textos selectos, así como una presentación a cargo de Antonio Alatorre. Ilustraciones y portada de Abel Quezada. México. 2002

*Juan José Arreola*. Edición Homenaje. Contiene dos discos compactos en voz del autor. Incluye la voz de Eduardo Lizalde. El disco 1 es una selección de seis textos grabados en estudio con musicalización. El disco 2 es un recital poético en vivo, bilingüe, que incluye acompañamiento musical. LUZAM. México.

ARREOLA, ALONSO

*LabA. Música horizontal*. Disco compacto en edición especial numerada realizada con apoyo explícito de patrocinadores. El disco se presenta en una especie de caja contenida en tela, con un su género y ciudad edición de diseño que incluye una versión editada del texto Balada de Juan José Arreola. LabA// Música Horizontal es una producción de Alonso Arreola y Ferry Rosado para Discos Intolerancia. Ciudad de México. S/f. (Ejemplar 00754)

*Pablo Neruda*. Voz Viva de América Latina. UNAM, México, Primera edición, 1968. Sexta edición, corregida y aumentada, 1997.. Incluye un cuadernillo con la Presentación de Juan José Arreola.

*Alfonso Reyes*, Voz Viva de México, UNAM, 1960. (Contiene el poema dramático *Ifigenia cruel*).

### **Materiales en video:**

“La hora de todos”. Registro de la puesta en escena presentada en la Casa del Lago en el año 2002, facilitada por el propio director de la puesta: Alberto Villarreal.

“La hora de todos”. Video de Lina María de las Mercedes Vargas Arceo. Registro de la lectura dramatizada realizada a manera de puesta en escena, bajo la dirección de Daniel Domínguez Cuenca, en el Centro Cultural Casa Principal, en Veracruz, Veracruz, la noche del 28 de noviembre de 2006.

### Referencias disponibles en bibliotecas virtuales y publicaciones electrónicas

VÁZQUEZ, Felipe                      Juan José Arreola y el género “varia invención”.  
*Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad  
Complutense de Madrid. 2006. El URL del documento es  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/arreola.html>

AMPUERO, Cristián                      (Cyber Humanitatis N° 21 [verano 2002])  
[http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto\\_simple2/  
0.1255,SCID%253D277%2526SID%253D5,00.html](http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_simple2/0.1255,SCID%253D277%2526SID%253D5,00.html)

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

[www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

(Contiene una sección muy completa dedicada a Juan José Arreola. Especial mención merece la bibliografía disponible en dicha biblioteca virtual).

**Anexo I**  
**Observaciones de campo**

## **Comentarios sobre la experiencia escénica de *La hora de todos***

I

La obra teatral cobra vida en la puesta escénica, los personajes encarnan y los objetos se hacen concretos, las posibles interpretaciones se juegan sus cartas, las acciones dramáticas acontecen ante la viva mirada del mutable espectador. Por ello, en el análisis de una obra teatral, se hace deseable, oportuno y necesario contar con alguna experiencia del texto puesto en escena. *La hora de todos* ha sido escenificada en varias ocasiones, de las cuales tengo noticia en tres horizontes distintos: durante el año de 1954 en el DF y en Puebla, en una puesta a cargo del Teatro Universitario de Puebla bajo la dirección de Ignacio Ibarra Mazarí, puesta que resultó ganadora de un Festival Nacional convocado por el INBA y en el año 2002 en Casa del Lago, bajo la dirección de Alberto Villarreal como parte del Homenaje Nacional que se le rindiera en su primer aniversario luctuoso. Sin embargo, más allá de algunas fotos borrosas, y de la promesa de contar con el video de la puesta en Casa del Lago, los registros son muy pobres. El teatro es una experiencia viva, este ha sido el principal motor que me llevó a elegir la lectura dramatizada como una estrategia de escenificación de la obra ante un público.

II

En el Centro Cultural Casa Principal, ubicado en la ciudad de Veracruz, se cuenta con una pequeña sala con capacidad para treinta y cinco espectadores que ha sido habilitada como espacio teatral. El espacio que pertenece al Gobierno del Estado de Veracruz es una vieja casona del año 1750, una residencia colonial con altos techos que, en la planta baja, cuenta con un forito de 5 x 5 metros, aforado en cámara negra, el cual sirve como teatro de cámara donde se realizan temporadas.

En dicho espacio convoqué a un grupo de actores para realizar un ejercicio de escenificación de *La hora de todos*.

Una primera decisión que ha resultado enriquecedora en función de sus repercusiones en escena y de la relación con el espectador es el haber elegido hacer una lectura dramatizada y no la puesta en escena.

Al ser “lectura” con el texto en mano nos hemos permitido leer casi la totalidad de las acotaciones, con excepción de las que refieren a la música. Ya que la banda sonora se experimenta como elemento escénico.

La propuesta ha sido realizar una “lectura dramatizada” que incluya algunos elementos sustanciales de escenificación, lo que nos distancia del estatismo del teatro en atril. Las presentaciones a público se realizan todos los miércoles en punto de las 20:30 horas. La escenificación tiene una duración de 80 minutos. La temporada se mantuvo a partir del miércoles 30 de agosto y permaneció hasta el miércoles 13 de diciembre, completando un total de 15 funciones.

En escena, se hacen todas las entradas y salidas de personajes, se incluyen algunos elementos escenográficos claves: el cuadro de la “Eva de Lucas Cranach”, una pluma, una carpeta, un teléfono antiguo, una botella de whisky, cinco vasos, una máquina de escribir antigua, una caja de puros, una campanilla, un cencerro, una maleta negra, un banjo de juguete, un auto de juguete y un megáfono.

Se trabaja en cámara negra, con seis sillas negras neutras que no pretenden marcar época, una mesa que hace las veces de escritorio, y una mesita que sirve para colocar el megáfono, ambas cubiertas por una tela color vino. Aquí conviene adelantar que el megáfono merece un análisis aparte ya que en vez de tener todos los efectos sonoros grabados, hemos preferido que un actor en escena haga la voz del megáfono, apoyado en un verdadero megáfono de metal.

Todos los actores se presentan vestidos de negro, con ropa neutra, camisa y pantalón, por lo que el vestuario en gran medida está sugerido únicamente a través de las acotaciones; sin embargo, algunos elementos o aplicaciones son importantes: el negro Joe lleva pintada la cara a la Al Jolson, con corbata roja, guantes y sombrero gris de bombín. Dennis O’Hara, el fantasma del policía, aparece con una mascada blanca que le cubre el rostro. El conservador del museo y sus dos ayudantes llevan anteojos iguales, además de un gorro excéntrico que porta sólo el conservador. Las mujeres hacen cambio de peinado para distinguir sus diversas apariciones.

Verónica utiliza una media máscara de calavera, falda negra en vez de pantalones y un cinturón con broche plateado. Harrison joven usa una gorra

para el sol. Harras porta lentes oscuros. Cabe mencionar que los actores que hacen a Harrison, el megáfono y Roscoe Hamilton usan anteojos de aumento para leer, por necesidad. Sin embargo, aparecen como incorporados a dichos personajes.

Lectura híbrida, ya que en breves momentos hay personajes que no traen el texto en sus manos, como ocurre en el episodio del negro Joe.

Otra salvedad: existe un episodio en el que el personaje se presenta con el rostro cubierto por una mascada, es el policía O'Hara, ya muerto, resultaba inverosímil que leyera con los ojos cubiertos; su participación es fugaz así que el texto lo dice de memoria. De igual manera en la última escena, Verónica que trae máscara, prescinde del texto.

Durante las lecturas-representaciones, la reflexión central de la tesis de Ubersfeld "no se puede leer el teatro" me ha resultado una más de las paradojas teatrales a las que ella misma refiere en su obra *Leer el teatro*, cuando en la práctica preformativa la acción de leer se convierte en la representación misma. Desde luego Ubersfeld se refiere a la actividad literaria y no a la preformativa, pero no deja de ser significativo el valor de la lectura como acción escénica.

### III

Es una lectura sí, pero es también una representación; me atrevería a decir que es una lectura que está más cerca de la representación que de la lectura, porque algo está ocurriendo todo el tiempo en escena ante los espectadores.

Al público se le permite el acceso a la sala quince minutos antes de iniciar la representación. No hay telón, por lo que el escenario queda descubierto desde el primer momento. Los telones se manejan con oscuros. Uno de los personajes da las llamadas con una campanita. La primera llamada se da presencial fuera del escenario, con luz de sala. La segunda se canta desde el escenario en oscuro. Ese mismo personaje tras dar la segunda llamada es iluminado, se sienta en una mesita donde escribe unas frases en la vieja máquina de escribir. Digamos que en esta propuesta, dicho personaje representa al autor. Tras escribir esas frases, él mismo suena la campanita tres veces, ya no dice tercera llamada, la representación ha comenzado, saca las hojas de la máquina y lee:

La Hora de todos. Juguete cómico en un acto. Que corresponden a las acotaciones 1 y 2. Se salta algunas acotaciones como la dedicatoria, el epígrafe y los *dramatis personae* y se va directamente a la acotación 7 que comienza con la descripción de la “Escena”.

Leer la didascalía que señala los pormenores del espacio escénico es una invitación al espectador para crear la convención y completar desde su propio silencio los detalles suntuosos de la oficina que no son evidentes en el espacio físico de la representación.

Este actor que representa al autor lee todas las acotaciones pertinentes para la acción dramática y es, a la vez, el actor que representa al Megáfono. Por tanto, en su calidad de autor, lee la acotación 8 con la que introduce al escenario a Harras, personaje a su vez doble en quien recae la responsabilidad de llevar adelante la conducción de todo el programa. Una vez que el personaje de Harras dirige al público su primer parlamento el actor que representa al autor se distinguirá del que representa al megáfono, precisamente por el uso del instrumento que sirve como altavoz, así como por un marcado cambio en el manejo de la voz.

Digamos que la representación escénica convencional iniciaría con Harras que se presenta sólo ante el público. El Megáfono sería un aparato antiguo con bocina en forma de gran trompeta por donde saldrían grabados todos los efectos sonoros y la voz del personaje “Megáfono”. Pero en esta lectura dramatizada, hemos preferido como criterio, mantener vivo en el escenario todas las voces y sonidos que somos capaces de recrear en la escena misma. Esta solución escénica permite jugar abiertamente con la imaginación del público, pues el actor que representa al autor lee en las acotaciones todos los minuciosos e inventivos detalles en los que Arreola describe las características de personalidad y vestuario de cada uno de los personajes que van apareciendo en escena. Los personajes aparecen con vestuario neutro color negro, con algún elemento mínimo de caracterización –como puede ser un gorro o unos anteojos-, pero al espectador toca imaginar todos los otros rasgos señalados por el autor en la didascalía. A cada actor corresponde la tarea de hacer creíble el personaje sin contar con los rasgos externos de caracterización, para lo cual se vale sobre todo de su voz y del juego de intenciones subyacente en los textos. Con esta estrategia queda representada

en escena tanto la acción como “la escritura misma” como elementos dramáticos.

Teatro dentro del teatro, Harras ha montado un programa de ocho episodios en la oficina de Harrison Fish convertida en escenario, ya que la antesala es el camerino. Harras anuncia un juego de convención teatral con el espectador. Pero antes, en esta propuesta de lectura dramatizada, hemos incluido una convención implícita más, la que genera en complicidad con los espectadores, la oficina del magnate Harrison Fish descrita por el supuesto autor de la obra.

En este doble juego de convenciones, las acotaciones de autor no son reiterativas, sino un fresco desdoblamiento que provoca la imaginación del espectador. Detrás de esta doble convención se esconde una estrategia interpretativa: hacer de la obra una partitura sonora.

#### IV

En el episodio del negro Joe, una de las actrices representa a Alice. Es algo que Arreola deja abierto al director, pues él habla de un relato hecho por Harrison Fish a su interlocutor Harras. El ambiente de la fiesta estaría recreado de manera sonora exclusivamente a través del megáfono. En esta lectura, los principales protagonistas de la fiesta: Buzzy, Danny, Harry, James y José están presentes en escena, acompañados de una amiga sin nombre y, desde luego, de Alice, la novia de James. Entre todos ellos se recrea el ambiente de la fiesta, la bacanal desbocada, el viaje en auto que lleva al negro Joe como chofer, y la posterior censura y linchamiento del negro que termina quemado por los furiosos vecinos de Hattysburg. El megáfono, entonces, contribuye a recrear junto con los personajes presentes en escena, las voces colectivas. Joe Tap Tap Smith es una parodia del famoso personaje creado por Al Jolson. En la propuesta de Arreola, un blanco que se pinta de negro y se hace pasar por tal en un mundo racista que termina por culparlo arbitrariamente y matarlo de la manera más violenta e injusta.

Las risas, los besos de Alice, los gritos de los vecinos, la muerte del negro es recreada en escena, acompañada por efectos sonoros y por las intervenciones del megáfono.

V

Teatro de desdoblamiento

Harras es un personaje múltiple, complejo y divertido, presente en diversos niveles y en complicidad con distintos personajes. Mencionaré algunas de estas complicidades y rasgos:

Harras es la muerte, un ser sobrenatural que trasciende nuestra humana dimensión temporal.

Harras es el alter ego de Harrison Fish. La conciencia irónica y provocativa del magnate mismo. Su contraparte, su juez, su verdugo.

Harras es el alter ego del autor. Un desdoblamiento del autor en personaje, en tanto que es el creador responsable del programa de los ocho números que comprenden el teatro dentro del teatro.

Harras es el autor intelectual de todo cuanto el Megáfono dice. Él autor implícito del guión del Megáfono y por tanto guarda una estrecha complicidad con él.

Harras es el principal animador del programa, cabe aclarar, del teatro dentro del teatro, es el director del programa compuesto por los ocho episodios.

Harras es el primer espectador de la escena, pues se desdobra de animador en primer espectador.

Harras y el Megáfono interpelan directamente al público.

El juego con el público está siempre presente, en algunas escenas esto se hace evidente hasta el punto de sugerir que los personajes de la subasta, la Sra. Bárbara y el Sr Emmet, los coleccionistas de arte, emergen sorpresivamente desde el público, rompiendo la convención creada.

Harras evoca y trae al presente escenas que corresponden a episodios oscuros del pasado de Harrison Fish.

Harras es cómplice de todos, de los otros personajes y del mismo público, pues ya hemos dicho, juega también un rol de espectador.

En la propuesta de esta lectura dramatizada existe otro desdoblamiento que le da un mayor nivel de profundidad a las convenciones, aquel que lleva a concentrar en un mismo actor al megáfono y al autor.

## VI

### Musicalización y Megáfono

La hora de todos es una obra preponderantemente sonora. Los textos son partituras sonoras. Las acotaciones son rítmicas. La palabra sube, baja, caracolea y estalla. La oralidad, el verbo, el sello arreolesco de la casa. Ello está siempre presente en las participaciones del Megáfono, en la musicalidad de la obra, pero también en las acotaciones de autor.

Sin embargo, ya que en esta propuesta que describo el Megáfono es un actor que dice sus parlamentos en vivo, todos los otros efectos sonoros que inciden en la escena: canciones, atmósferas, ruidos, el estallido final del avión, la música que acompaña, en suma, toda esa otra sonoridad fluye a través de las bocinas del teatro, no salen del megáfono, pero se sugiere mediante texto y convención que es como si salieran de él. Al respecto en esta propuesta de lectura dramatizada se mezclan e interactúan las voces grabadas y las voces en vivo en varios momentos. Algunas canciones grabadas fueron interpretadas por los mismos actores, ya que son las voces de Harrison o de Gloria las que escuchamos. Los otros efectos sonoros grabados previamente, también están presentes en el ámbito espacial del escenario. El ejemplo más claro sería la canción de la “casita blanca” atribuida a Harrison Fish.

## VII

Si bien la obra tiene una preponderancia sonora, la presencia de algunos elementos visuales ha sido privilegiada en este ejercicio escénico. El más significativo de todos ellos seguramente es ese famoso desnudo de Eva pintado por Lucas Cranach, el Viejo. En la lectura dramatizada, hemos considerado imprescindible tener en escena una reproducción del cuadro, en una proporción muy cercana a la enunciada por HARRAS dentro de la misma obra. Recuérdese que esta “Eva” ocupa dos de los ocho episodios internos que hacen el programa de HARRAS.

Si bien es cierto que alguna representación de Eva está presente en el colectivo del público mexicano, la calidad del dibujo y calidez de los tonos empleados por el pintor nos hizo considerar pertinente la presencia de la obra. Además, ello refuerza la efectividad tanto de la escena del hurto como la escena de la subasta.

Otro aspecto digno de mención es la presencia del negro Joe Tap Tap Smith, quien no tiene parlamento pero cuya presencia es clave durante el segundo episodio.

Ahora bien, no obstante lo anterior, me parece que la obra de Arreola tiene tal carga sonora que es susceptible de ser interpretada como representación radiofónica. De hecho, uno de los intereses del grupo es realizar una lectura en vivo que sea transmitida en vivo por una estación de radio local. Algunos pequeños ajustes serían necesarios, pero en general considero que es factible hacer la experiencia con éxito.

## VIII

### El episodio de Mae

Harras dice que el plato fuerte de la obra es el episodio de Mae, una novia de juventud de Harrison que enamorada de él le entregó su virginidad en una hermosa tarde en barca por el río. El encuentro fue fértil y en pago Fish contrató a un mal cirujano para hacerla abortar. Mae, a pesar del propio Fish, ha dejado huella honda en él, pues ella representa, tal vez, la única oportunidad que tuvo de haber vivido un verdadero amor. Harras llama a escena al actual marido de Mae, Roscoe Hamilton, un alcohólico fracasado que viene a negociar una pensión para Mae, actualmente recluida en un psiquiátrico, ya que nunca se pudo reponer de esa mala intervención quirúrgica que la dejó no solo sin bebé, sino sin la posibilidad de concebir.

En la experiencia de la lectura dramatizada, esta escena resulta la más difícil de lograr. La obra toda dura una hora y veinte minutos desde la segunda llamada. Los últimos dieciocho minutos corresponden a este episodio que es el penúltimo. Es largo y reiterativo. El personaje de Roscoe Hamilton es un perdedor que está borracho. Su discurso es denso, su presencia pesa en el espectador, porque genera un anticlima, menos jocoso y más dramático.

Creo que a nivel dramático, la cosa se habría aligerado mucho si el parlamento no fuera tan reiterativo y si el autor hubiera hecho participar más en este episodio tanto a Harras como al Megáfono, pero en cambio concentra toda la acción en la disputa entre Harrison y Hamilton.

Por fortuna el episodio tiene un paréntesis feliz al evocar a Mae y Harrison jóvenes en el momento más álgido de entrega amorosa por parte de Mae. El

momento aquél en el que navegan por el río. Lo cual sirve para exhibir las verdaderas intenciones de Harrison, a quien sólo le interesa desflorar a la doncella, sin que ella cegada por la pasión lo note. Al retomar la acción tras el viaje al pasado, los últimos minutos con el marido de Mae son densos, hasta que finalmente accede Harras a intervenir tras las muchas súplicas de Fish y hace que el alcohólico se marche del lugar.

Al respecto creo que la lectura dramatizada tiene todavía que trabajar en lo escénico para aligerar la gravedad de este episodio. Después de haber tenido la experiencia de sentir el texto con el público, éste es el único momento en toda la obra en el que he puesto en duda la eficacia escénica del texto. El reto es lograr un Hamilton abyecto pero ligero, ebrio pero simpático, creo que ello ayudaría mucho a llegar con mejor ritmo al desenlace final.

## IX

### Final

La escena final que concluye con la llegada de Verónica, la amante en turno, hecha ya una calavera viviente, el baile desesperado de Harrison con su amante que lo lleva al límite de un ataque al corazón. Momento final éste que coincide con el choque de un avión a la altura del piso setenta del Empire State Building donde está la oficina del magnate Fish. Metáfora mediante la cual el avión se impacta en el corazón del imperio. Momento de muerte inminente en el que la ficción y la realidad histórica coinciden. Los diversos planos de realidad y ficción se sintonizan por un instante.

Ocurre el estallido fatal. Una solución sonora. El impacto del avión que coincide con el estallido del corazón de Harrison deja la sala en penumbras, en medio de un silencio total. Solo la voz del megáfono y Harras permanecen, ningún rastro de vida queda en escena. Hemos preferido que sea el propio Megáfono y no Harras quien dé a conocer al público la nota informativa referente a la mañana del 28 de julio de 1945 cuando el avión se impactara contra el Empire State Building. Acto seguido se ausenta el megáfono dejando como único personaje a Harras. Entonces el especialista en sorpresas, el que maneja con precisión el reloj de arena que marca los segundos de vida en la última hora de existencia de Harrison Fish, el polifacético Harras se dirige al público por última

vez, lleva puesta la misma máscara de calavera que antes usara Verónica y, con una advertencia, concluye la representación: La muerte está “para servir a ustedes”, toca al espectador concluir el mensaje a nosotros, a todos.

Un obscuro gradual indica el final. En esta propuesta es un obscuro que viene de otro mayor. No consideramos pertinente que el autor permaneciera para leer la acotación del telón final. Suena la misma fanfarria de trompeta y tambores con que inició la obra. Los actores salen a agradecer en medio de la música.

Un desdoblamiento más. En esta lectura dramatizada, el mismo actor que maneja la consola de iluminación y el sonido, hace al personaje del conservador del museo. Adentro es fuera. Público y escenario comparten un mismo espacio. Ya que la consola está instalada en la última fila del área destinada a espectadores, por ello se da la posibilidad de que este actor sea reconocido por el público tanto arriba como abajo del escenario. Con ello se pretende reforzar un juego escénico: Los que estamos afuera podemos estar adentro. Aquí nadie escapa. Es la hora de todos.

X

#### Anecdótico

El estreno lo realizamos el miércoles treinta de agosto. Hemos dado funciones todos los miércoles de septiembre a diciembre. El sábado previo al estreno, una de las dos actrices se tuvo que ausentar por presentar su padre una enfermedad de gran gravedad. Dos días antes del estreno la neumonía llevó al padre de la actriz a terapia intensiva con malos pronósticos. La actriz permaneció en la ciudad de México y tuvimos que suplirla con otra actriz apenas con dos días de anticipación. La actriz suplente sacó adelante el estreno. Para la segunda función había fallecido el padre enfermo. En la tercera función la actriz original se incorporó al grupo. La función la dedicamos a su padre. Hablábamos de la muerte, pero la muerte siempre anda rondando. Otras muertes cercanas al grupo teatral han ocurrido durante estos meses, siempre ocurren, alguien está naciendo en este mismo instante en que alguien más muere, pero hablar de la muerte en escena, tenerla tan cerca en el

escenario, hacerla personaje vivo y amenazante, le confiere otra dimensión a la representación.

Hay un respeto, un temor, un juego y, a veces, hasta un humor macabro en todo esto.

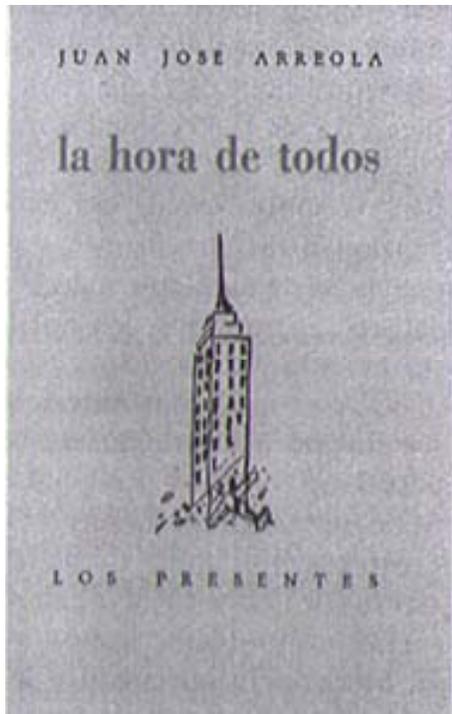
XI

### Registros

Acompañan este breve comentario sobre la lectura dramatizada de *La hora de todos* dos registros: el primero de ellos es fotográfico, son imágenes que corresponden a la función de estreno acontecida el 30 de agosto de 2006, a la cual se hace referencia algunos párrafos atrás; el segundo registro es un video realizado por Lina Vargas Arceo, el cual registra la función del martes 28 de noviembre, función especial realizada con público para hacer el registro. Ambos documentos son útiles para tener un referente concreto de la escenificación.

Marzo de 2007

**Anexo II**  
**Imágenes**



F1 Viñeta de Elena Poniatowska, 1954



F2 Ignacio Ibarra como Harras y Antonio Corona como Harrison Fish



F3 *La hora de todos*, actores del Teatro Universitario de Puebla, ganadores del Festival de Teatro del INBA (1955) dirigidos por Ignacio Ibarra Mazari. (Fotocopia cortesía de Ricardo Pérez Quitt)



F4 Juan José Arreola, el último juglar (1956)



F5 Arreola en la televisión



F6 Arreola con bombín



F7 El Dr. Rappaccini



F8 El pensador angustiado



F9 Con bastón y con bombín



F10 En la cátedra



F11 El salón del automóvil, de Ionesco  
Mac Gergor, Tara Parra y Arreola, 1956



F12 Teatro del Caballito, al fondo el mural de Soriano que le dio el nombre.  
Durante una de las funciones de Poesía en Voz Alta, 1956.



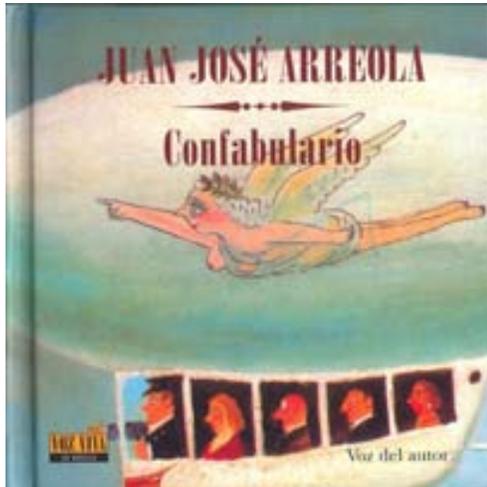
F13 En A la cacatúa verde, 1937



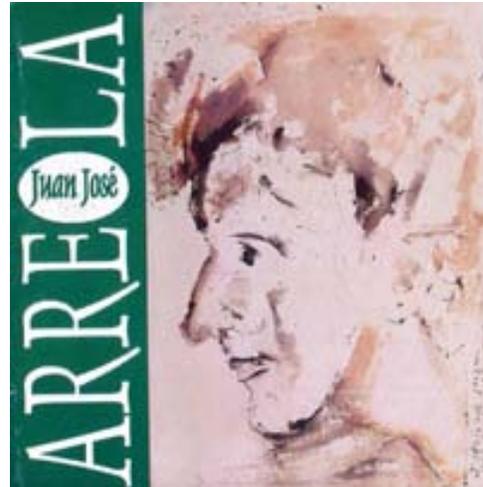
F14 En la UNAM



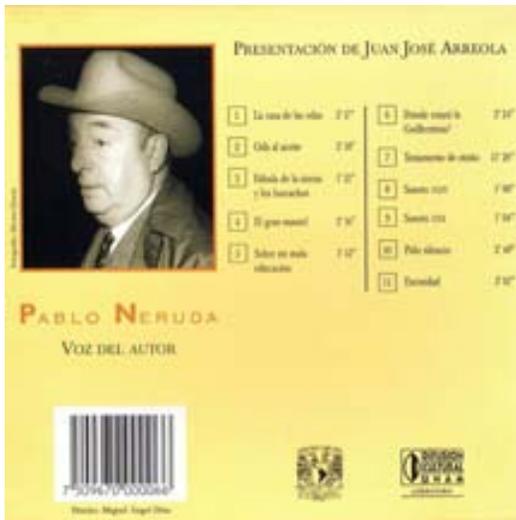
F15 La hija de Rappaccini, 1956



F16 Confabulario Voz Viva de México



F17 Edición Homenaje



F18 Neruda Voz Viva de América Latina



F19 LabA Música Horizontal

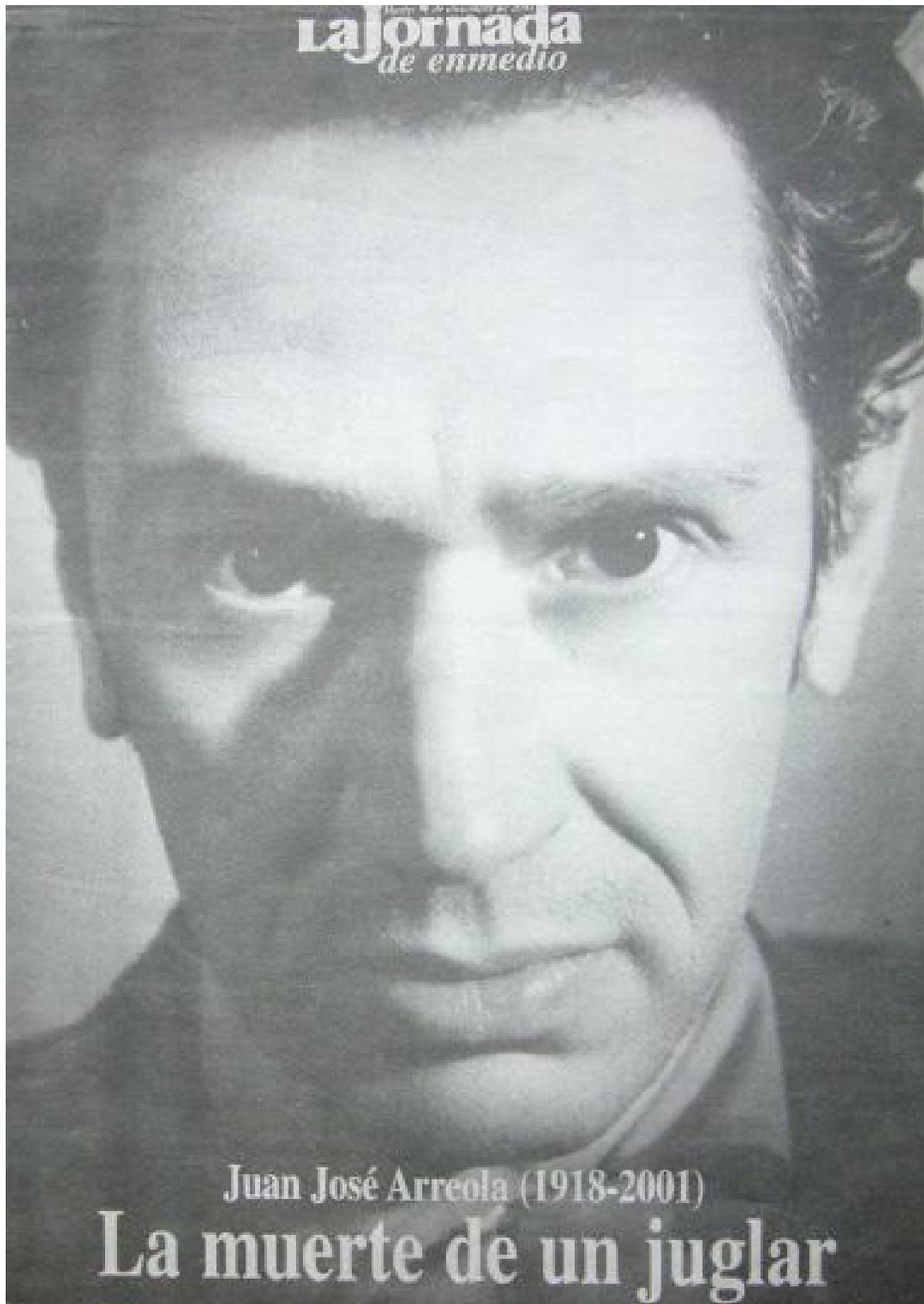


F20 Velada poética en Casa Lamm, 1995

Arriba: Claudia Arreola, Claudia Gómez Haro, Homero Aridjis, abraza a Cecilia y Germaine Gómez Haro; Abajo: Fernando de Urdanivia, Juan José Arreola y Santiago Genovés.



F21 Portada del número homenaje en diciembre de 1998

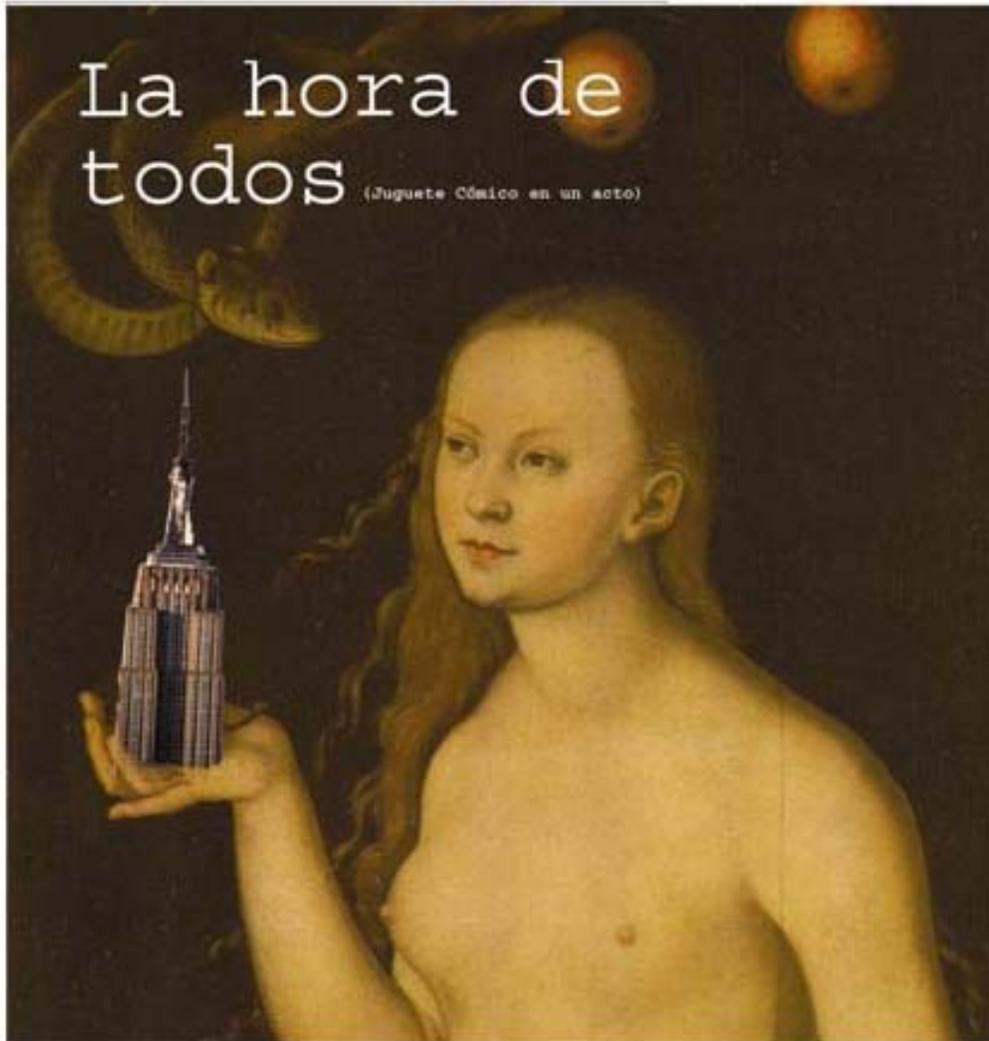


F22 La Jornada publicó un suplemento especial al día siguiente de su muerte ocurrida el 03.12.2001.

**Anexo III**  
**Registro en DVD de la lectura dramatizada de**  
***La hora de todos***

# La hora de todos

(Juguete Cómico en un acto)



Una obra de  
J. J. Arreola

Presenta Grupo Teatral Causa  
Dir. Daniel Domínguez Cuena

Todos los miércoles de septiembre  
y octubre del 2006, 8:30 pm.

Entrada \$30.00 pesos  
Centro Cultural Casa Principal  
Mario Molina no. 315 Centro Histórico  
e-mail: casa-principal@hotmail.com  
Teléfono: 9-32-49-31



Es necesario llegar con 15 minutos de anticipación. Una vez comenzada la función se prohíbe la entrada.



## Juan José Arreola.

(Zapotlán el Grande, Jalisco 21 de septiembre de 1918, 3 de diciembre de 2001)

Es uno de los escritores mexicanos más célebres del siglo XX, aunque él decía de sí mismo que podía haber nacido en cualquier espacio y tiempo pues mucha de su literatura es universal.

La fama que lo acompaña está ligada sobre todo a la narrativa, así como a sus constantes apariciones en la pantalla chica; no obstante, Arreola fue gente de teatro.

Estudió en la Escuela de Teatro del INBA en 1937, participó en múltiples obras bajo la dirección de Wagner y Usigli, viajó a Francia como actor apoyado por Louis Jouvet y fue uno de los principales animadores del movimiento teatral conocido como Poesía en Voz Alta. Escribió dos obras de teatro, ahora incluidas en *Varia Invención* y *Palíndroma*, las cuales ocupan en páginas un espacio igual al de sus narraciones.

Resulta curioso entonces que pocos reconozcan en Arreola al dramaturgo. Tal vez, no ha sido escudricado con fortuna, acaso se adelantó a su época, quizá, no ha sido leído con suficiente paciencia y eficacia.

## La hora de todos

La hora de todos, escrita 1954, se hizo merecedora a un premio nacional. Ha sido montada en algunas ocasiones, en los lejanos cincuentas y más recientemente en Casa del Lago en el año 2002.

La hora de todos se presenta ahora al público en este 2006 a manera de lectura dramatizada, no es teatro en sí, tampoco es puesta en escena sin texto, es tal vez otra forma de poesía en voz alta, pero mejor, diría, se trata de hacer en escena "varia invención".

En la palabra de Arreola, en su sonoridad, humor y polisemia, se anidan profundas huellas de teatralidad. De la palabra al acto surge un puente sutil que se sostiene a fuerza de ingenio y ficción, de está hecho, el tiempo implacable corre ya en su reloj de arena, la hora de todos, la infalible hora está pronta a llegar. Toca al espectador prestar oídos, ojos, cabeza, substancia y corazón para llegar puntuales a la cita.



## Reparto

**Carlos Vigil Peña/Harras**  
**Ezequiel Lavandero Pascal/Harrison Fish**, Voz de Harrison (Joven)  
**José Pablo Vega/José "Tap Tap" Smith**, Dennis O'Hara  
**Mari Carmen García/Gloria** (Joven), Verónica  
**Pepe Rebollo/Roscoe Hamilton**, Empleado del Museo, Chico de la banda, Vecino de Hattysburg  
**Daniel Domínguez Cuenca/Megáfono Y Escritor**  
**Ángel Lagunes/Conservador del museo**  
**Laura Anitúa/Bárbara**, Vecina de Hattysburg  
**Marco Aurelio Nava/Emmet**, Auxiliar de Museo, Chico de la banda, Vecino de Hattysburg  
Con la colaboración especial de **Norma Salazar**

## AGRADECIMIENTOS

A Rafael Corkidhi por facilitar en Mar de Encuentros la grabación del disco sonoro. Al Instituto Veracruzano de la Cultura, por facilitar sus espacios para apoyar al arte teatral.

**Sonorización:** Ángel Lagunes y Arturo Mirón

**Iluminación:** Ángel Lagunes y Daniel Domínguez

**Máscara:** María Figueroa y Daniel Arenas.

**Elementos escenográficos:** Ikonos Abigail Morales, Ma. del Carmen Lomeli

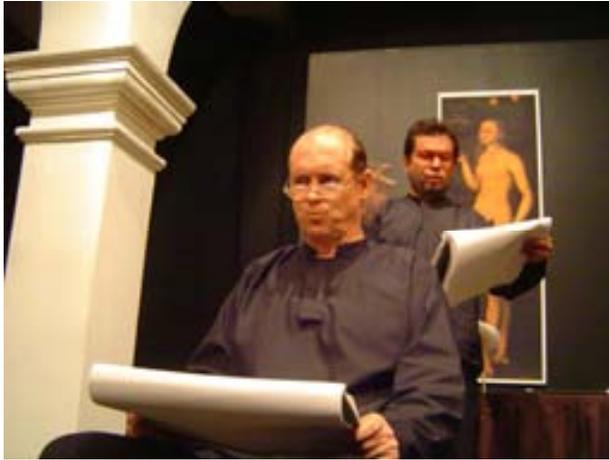
**Tramoya:** Ángel Montano

**Maquillaje:** Mariana Vilchis

**Diseño:** María Figueroa y Ángel Lagunes

**Textos:** Margarita Peña

**Producción:** Grupo Teatral CMUSA



*Carlos Vigil esHarras y Exequiel Lavadero es Harrison Fish*



*José Pablo Vega es el policía desaparecido Dennis O'Hara*



*Daniel Domínguez Cuenca es El Megáfono*