

# POESÍA Y POETAS EN LA OBRA

DE JUAN JOSÉ ARREOLA

■ Marco Antonio Campos\*

## LA POESÍA Y EL PRESTIGITAJÓN

Juan José Arreola empezó escribiendo poesía, pero como en los casos de Joyce, Lowry o Cortázar, como en tantos otros, la poesía en su obra se halla más en su prosa que en sus poemas en verso. Sobre eso, sobre las relaciones que hay en su obra de ficción con la poesía (instantes poéticos, fuentes, paráfrasis, aproximaciones, referencias cruzadas) y con los poetas, históricos y de su pueblo, se centra este trabajo.

En uno de sus fragmentos Novalis afirmaba que el poeta era un mago; el adolescente Rimbaud (lo dijo en la más famosa de sus cartas) anheló ser un vidente; en su “Arte Poética” Huidobro concluyó que el poeta era un pequeño dios. De una u otra forma, los tres buscaron decir que el poeta crea el objeto verbal pero algo más allá de él lo empuja o lo ayuda a modelarlo.

La poesía tiene un mundo de imágenes del mundo y crea un mundo de imágenes que crea otro mundo. “Poesía es verdad”, decía Novalis. Es decir, la poesía al transformar el orbe exterior y el orbe interior volviéndolos ficticios, los hace, paradójicamente, verdaderos, y a veces, más verdaderos que los vistos en el mundo real.

\* Poeta, traductor y ensayista, Universidad Nacional Autónoma de México.

Desde siempre Arreola me ha dado la imagen del prestidigitador: sus breves textos parecen sacados, con arte o habilidad, de la chistera o por debajo de la manga o del cuadro invisible de un muro o de los juegos del aire. El ilusionista que engaña de principio al público, el cual ignora dónde comienza la ilusión, la alucinación o el detalle auténtico. Sin embargo, cuando se va despojando el texto del ropaje ilusorio se encuentra, no pocas veces, con un cuerpo y un alma dilacerados. Las llagas son singularmente visibles en dos libros magistrales: *Cantos de mal dolor* y *Prosodia*. Juego, sorpresa, ilusiones, pero también dolor, melancolía y desencanto.

Para quien haya conocido y leído a Arreola no deja de sorprender la contradicción detonante de su facundia y la parvedad de su obra escrita, pero en una como en otra hallamos una exactitud de hechizo. Da la impresión de que en ambas buscó a la vez la palabra bella y la palabra justa, *le mot beau et le mot juste*. El escenario de su facundia lo fue trasladando a diversos lugares del mundo y muchos tuvimos el privilegio de oírlo con asombro continuo como si oyéramos la música de un poema. La poesía se halla en su habla diaria y en las páginas de sus libros.

Pero la palabra oral parece estar —está— en buena parte de su misma obra escrita. Como se sabe, él empezó *dictando*. En una entrevista que le hice en 1985, decía: “Lo primero que redacté fueron versos, y antes de redactarlos los dicté a mi hermano mayor” (*De viva voz*). Y lo siguió haciendo. Por poner un caso, las perturbadoras páginas de *Bestiario* las dijo, palabra por palabra, al joven José Emilio Pacheco en los años cincuenta. Admirablemente, esas páginas apenas fueron corregidas. Como si la página escrita en la mente de Arreola pasara a la página de los cuadernos que redactaba Pacheco. No en balde a Arreola le gustó mucho hablar en *voz alta*. Dos ejemplos: al promediar los años cincuenta fue el entusiasta animador del espectáculo *Poesía en voz alta* y una antología que hizo de textos

narrativos a través de la historia, pensada para ser leída principalmente por niños, la tituló *Lectura en voz alta*. O para no dejar ninguna duda: en la introducción a este libro Arreola dijo que anhelaba que fuera “leído en voz alta, sobre todo por los niños que desarrollan su ser en nuestra habla”. Los textos, añade después, deben leerse con distintas entonaciones y voces.

¿Pero hasta dónde Arreola quiso en verdad escribir poesía en sus textos en prosa? ¿Por qué en su obra hay tal abundancia de instantes poéticos? Según él, fue de modo involuntario. En la entrevista antedicha explicaba:

Dentro de las limitaciones de la prosa brotó de pronto la poesía. Cuando uno se pone verdaderamente humilde y escribe en prosa, de buenas a primeras surgen relámpagos intensos. Ahora me doy cuenta, como lector, sin haberme dado cuenta antes, que alcancé algunos instantes poéticos. Pero fue sin mi voluntad. Me da gusto que usted crea que mi obra es el poema.

Los instantes musicales resonaron mejor en sus breves prosas que en su poesía en verso. Un hecho contribuiría a complementar, y más, a justificar mi aseveración. En la más sobresaliente antología de poesía mexicana del siglo, *Poesía en movimiento*, Arreola fue uno de los autores incluidos, y el gusto de los antologadores (Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Hornero Aridjis), se inclinó por sus brevedades en prosa, que juzgaron como parte de una obra “eminentemente poética”. Escogieron “Elegía”, “La caverna”, “Telemaquía”, “Dama de pensamientos”, “El sapo”, “Cérvidos” y “Metamorfosis”, es decir, textos de tres breves libros de maravillas breves: *Bestiario*, *Cantos de mal dolor* y *Prosodia*. “Lo hemos incluido —justifica Octavio Paz en el prólogo— porque pensamos que ha escrito verdaderos poemas en prosa. [Contienen] fantasía, humor y el elemento poético por excelencia, el elemento explosivo: lo inesperado.”

Escritos desde una profunda experiencia de vida y cultura, los textos suelen tener dos o más interpretaciones: debajo del tema subyacen a veces uno o varios temas. En muchos de los más logrados, suele partir de la tradición y de sus infinitos documentos, pero en otros prevalece la observación perspicaz, como en su magnífico *Bestiario*, donde consigue ambigüedades y duplicidades gracias a las posibilidades múltiples que abre la fábula, o más específicamente, a las equivalencias, emblemáticas o auténticas, de los seres humanos con aves, fieras, mamíferos, serpientes o batracios. En *Bestiario* hallamos imágenes y metáforas que transfiguran el reino animal: la jirafa es un “cuadrúpedo de cabeza volátil”, el hipopótamo es un “buey neumático”, las focas son “pesados lingotes de goma”, el ajolote es “un pequeño lagarto de jalea” y la pata erguida de la garza es un “palafito ejemplar”. ¿Cómo llamar a estas líneas *sinopoéticas*?

O cómo llamar, sino poéticos, los instantes cuando, por ejemplo, dialoga a través de los siglos con Garci-Sánchez de Badajoz: “Los pájaros todavía cantan en las ramas de tu fúnebre laurel, oh enamorado sacrilego y demente”, o cuando el sexagenario Guillaume de Machaut lee con nostalgia triste la canción de Peronelle: “Mordió la carne dura y fragante de las manzanas y pensó en la juventud de aquella que se las enviaba”.

En sus brevedades suele haber una doble o triple lectura y el blanco predilecto resulta por lo regular la mujer, a quien suele mirar como intelectualmente inferior, frívola y aturdida, de una forma que le es del todo natural. En los textos misóginos Arreola acostumbra unir, con cálculo y astucia, imágenes de delicada exquisitez con atroces imágenes de vulgaridad. A este desacuerdo pertenecen textos como “Homenaje a Otto Weininger”, uno de los más perfectos, donde un perro sarnoso recuerda, mientras se rasca en un muro, a la perra que seguía con celo entrañable pero que, por murmullos y rumores, sabe que se revuelca o se pega en otros barrios “con perros

grandes, desproporcionados”; o “Caballero armado”, donde el ángel toma al toro de cuarenta años por los cuernos y lo retira de las lides; o “Metamorfosis”, donde el hombre descubre que la centelleante mariposa, la mariposa como joyel, que un día cayó en su caldo de lentejas y a la cual él restañó y disecó con escrúpulo científico y amoroso, la que creyó el ideal conyugal, era sólo “una mariposa común y corriente, una *Aphrodita vulgaris maculata*”.

Además, en esas espléndidas miniaturas de cromo, con juegos verbales y juegos temáticos, el elemento sorpresa es signo y cifra, y se halla entre líneas o al final del texto como un pequeño fogonazo o un estallido súbito. Es lo que llama Paz “el elemento poético por excelencia, el elemento explosivo: lo inesperado”.

## EPÍGRAFES, TÍTULOS, CITAS

### *Epígrafes*

Cuando colocamos una cita como epígrafe es porque creemos que toca alguna cuerda del instrumento del texto buscando una leve y honda armonía. Trata de sonar entre las frases para que en el todo responda y corresponda. Arreola llega a utilizar también citas como título del texto.

Son una guía y una orientación seguir los epígrafes arreoleanos. Representan señales en el camino que el autor deja para celebrar o reverenciar a su manera a los autores dilectos para que otros las sigan o las vuelva a seguir él. En los epígrafes encontramos poetas que él acostumbra citar a menudo en conversaciones con amigos o en entrevistas literarias: Isaías, Ronsard, Paul Claudel, Rubén Darío, Carlos Pellicer, y otros, que cita menos, pero que han sido frondosos árboles del jardín, como Horacio, Charles d’Orléans o Shakespeare. Vamos a tratar de ver aquí, hasta donde podamos, cómo versos ajenos

son parte esencial en algunas de sus brevedades y cómo se asocia el epígrafe con el contenido de sus textos recreándolo y reinventándolo.

Los epígrafes en verso se hallan en notables textos misóginos, muy lejos del cielo, del sueño y el ideal de Petrarca y Garcilaso de la Vega, y cerca del desprecio lúcido de Baudelaire y Otto Weininger, pero casi siempre ahondados de tristeza por la pérdida o la felonía de la mujer. Por ejemplo, el verso de R. D. (Rubén Darío), “Divina Psiquis, dulce mariposa invisible”, lo usa de epígrafe en su “Homenaje a Johann Jacobi Bachofen” y lo adapta al final del texto. En las páginas escarnece a la mujer destacando que, desde que puso pie el antropopiteco, el hombre fue llegando con lentitud a la posición erecta y “paso a paso al pensamiento conceptual”, mientras la mujer tardaba más en hacerlo. “Entre tanto —dice— perdió estatura, fuerza y desarrollo craneano.” Pasaron siglos y milenios pero no el resentimiento vengativo de la mujer. “Anda ahora libre y suelta por las calles, idealizada por las cortes de amor, nimbada por la mariología, ebria de orgullo, virgen, madre y prostituta, dispuesta a capturar la *dulce mariposa invisible* para sumergirla otra vez en la remota cueva marsupial.”

La línea de C. P. (Carlos Pellicer), “Yo acariciaba las estatuas rotas...”, sirve de epígrafe a “La noticia”, y como en la anterior, Arreola la adapta al final del poema en prosa. En el texto, luego de hacer un recuento de mujeres bíblicas, históricas, legendarias e inclusive de alguna diosa, el autor, colocado “en situaciones infames”, se ve como un hombre aniquilado, como un cornudo sin tacha, en fin, como un hombre que ha debido abandonar los asuntos femeninos, pero que en ocasiones lo disminuyen las sombras grises de la melancolía. “De vez en cuando abandono mi soledad hombruna, paseo vagamente por las ruinas del Imperio y *acaricio en sueños las estatuas rotas...*”

Una tercera línea, la de P. C. (Paul Claudel), “*Qu’il en découvre quelqu’une statim adest*”, “Que él descubre alguna que de inmediato

*se presenta*”, es el epígrafe de “De cetrería”, donde habla en forma metafórica a la amada y a sí mismo. Aquí el epígrafe sugiere pero no define la pequeña fábula. Un halcón, que desde tiempo atrás volaba por el paisaje familiar, se robó en un instante a la paloma, mientras él “meditaba en la áspera montaña”. Sólo lo consuela una duda inútil respecto a la paloma: al ser apresada su alma “exhalaba un tenue vaho de incertidumbre”.

El verso de Charles d’Orléans, “*J’ai échés joué devant Amours*”, “He jugado ajedrez ante el amor”, es el epígrafe del poema en prosa “El rey negro”, en el cual, como en otros, el ajedrez es un juego dentro del gran juego que es la vida. El epígrafe es aquí *el tema*. El relator, que es uno de los dos jugadores, está a punto de perder la partida, la cual es también la partida amorosa. El jugador-relator se define con el famoso verso inicial del soneto “El desdichado” de Gérard de Nerval, como “el tenebroso, el viudo, el inconsolable”. La partida se acerca a su fin. Dice entonces que al sacrificar su última torre le queda sólo el peón *femenino* al que cercan el alfil y el caballo de las blancas. El jugador-relator trata de esquivar el mate. Pasan días y noches. Tiene la vaga esperanza de quedar tablas si después de cincuenta movimientos de ambos no “hay captura de pieza ni movimiento de peón”. Inútilmente. Se da cuenta que desde siempre ha elegido mal sus objetos amorosos, y jura, no bajo palabra de honor sino de amor, ya no jugar al ajedrez, es decir, ya no contendrá en la liza contra el amor. Se dedicará sólo al estudio de las partidas ajenas y de diversos mates, “siempre y cuando en ellos sea obligatorio el sacrificio de la dama”.

### *Títulos*

Los títulos de textos de Arreola, relacionados con la poesía, pueden ser un verso o el capítulo de un libro célebre, los cuales sirven como mensaje o señal.

a) El título de un texto, “*Allons voir si la rose...*”, famosa línea de Ronsard que alude a la flor de la rosa y a la mujer como rosa, se enlaza al principio de la pieza arreolana con otro verso ronsardiano: “¡Cortemos desde ahora las rosas de la vida!” y al final con otro no menos famoso del mismo autor: “Al tiempo que fui bella, Ronsard me celebraba”. “*Allons voir si la rose...*”, es parte del primer verso de la “Oda a Casandra”, que dice exactamente: “*Mignonne, allons voir si la rose...*” En la “Oda” Ronsard busca convencer a la *mignonne*, a la linda muchacha, para que vayan a ver si la rosa, que abrió esa mañana, perdió ya en la tarde su atavío de púrpura. O de otro modo: el poeta recomienda a la *mignonne* que mientras su edad florezca corte en la edad lozana, porque la vejez marchitará una hermosura que dura lo que un día. Los otros dos versos que Arreola recrea en su texto lúdico, son el cuarto y el catorceavo del segundo de los “Dos sonetos a Helena”.

El poema en prosa arreoleano ilustra, no al Ronsard en su posteridad de lírico, sino como al hábil y hedónico amante que utiliza su destreza de versificador como medio para desflorar señoras y señoritas de las “riberas del Loira del Cher”, ese poeta —dice Arreola— que acertó “con la metáfora garrafal que aseguró limpiamente su victoria sobre el tiempo” —esa metáfora que no es otra que aquella de la joven comparada a una rosa que debe cortar a tiempo los pétalos vivaces para que su belleza no se agoste sin usarse y termine en una anciana corcovada lamentando no haber conocido el amor. Por eso:

Vivez, si m'en croyez, n'attendre à demain:  
cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie  
(Vive, créemelo, no esperes a mañana:  
y corta desde ahora las rosas de la vida)

b) Otro texto lleva como título “Inferno V” y hace clara referencia a Dante y al pasaje de la narración del amor míseramente grande de



Paolo y Francesca, para ilustrar, desde los extremos del llanto, la historia amorosa infortunada del relator arreoleano. En el canto V del “Inferno”, quién no lo sabe, Dante describe el segundo círculo adonde llegan los pecadores carnales. El viento negro, la *bufera* terrible, incesante, los agobia, los acosa. En el círculo, Virgilio señala a Dante las figuras de Semiramis, de Dido, de Cleopatra, de Helena, de Aquiles, de Paris, de Tristán y de “más de mil sombras”. De pronto Dante mira una pareja que va casi en vuelo por el aire. Se aproxima y los interroga: son Francesca y Paolo, o más nombradamente, Francesca da Polenta y Paolo Malatesta. Francesca nació en Rávena y hacia 1275 se desposó con Gianciotto Malatesta, señor de Rimini, príncipe con un físico deforme. Enamorada de su cuñado Paolo, fue muerta por su marido, junto con su amante, por el 1285. Un instante de vértigo y luz los perdió para siempre. Dante pregunta a Francesca cuál fue ese instante. Ella inicia respondiendo así (Canto V, 121-123):

...ningún mayor dolor  
que acordarse del tiempo feliz  
en la miseria.

Y pasa a explicarle que Paolo y ella leían el *Lanzarote* y la lectura los hacía verse a los ojos de continuo y les decoloraba el rostro. En un punto todo se perdió: cuando en la novela Galeoto apremia a Ginevra a besar al enamorado. Los amantes son descubiertos por Gianciotto.

En el texto de Arreola la desventura amorosa está aludida desde el pasaje dantesco: el relator despierta a altas horas de la noche y se figura que al lado de la cama hay un corte geológico que figura el infierno, al borde del cual un “personaje irrisorio y coronado de laurel” —¿Virgilio? ¿Dante? ¿el diablo?—, lo invita a que descienda. Con amabilidad el protagonista declina la invitación, enciende la luz

del cuarto y comienza a leer los tercetos del Canto V, “allí donde una voz que habla y llora al mismo tiempo, me repite que no hay mayor dolor que acordarse del tiempo feliz en la miseria”.

### *Citas*

Hay un texto, “Flor de retórica antigua”, que parte de una cita de una décima de don Luis de Góngora y Argote. Dice Arreola al principio: “Góngora enviando un menudo lleno de flores a las monjas: *de las terneras que mata/ don Alonso de Guzmán...*” Es decir, Góngora —detalla luego Arreola— envía a las monjas un regalo de flores y de vísceras con todos los matices que significa eso.

En este caso, da la impresión de que Arreola cita de memoria. Lo que Arreola da como una décima son verdaderamente dos. En la edición preparada por Pedro Henríquez Ureña sobre la poesía de Góngora las décimas son las 12 y 14. Ambas las redactó el poeta andaluz en 1608. La cita de los versos gongorinos es de la primera y las flores acompañadas de las vísceras son de la segunda.

Son décimas que, por otra parte, juegan con una intención doble: en la primera, al parecer, la monja ha hecho un regalo al poeta, real o emblemático, en plata, y él a su vez le paga con un cuarto de ternera que hubiese querido que fuese una tela finísima de seda. En el segundo, el menudo, como no puede ir con fruto, va con flores, es decir, como no se deja que en los conventos entren embarazadas, entran de tal manera las vísceras.

O para mejor verlo reproduzcamos las décimas. La número doce dice:

Con mucha llaneza trata  
quien, debiéndolo en escudos,  
viene a pagar en menudos  
a quien le regala en plata;  
de las terneras que mata

don Alonso de Guzmán,  
hoy presentado me han  
ese cuarto de ternera:  
tomadle, que yo quisiera  
que fuera de tafetán.

Y la décima catorce:

Presentado es el menudo,  
y de que sabrá mejor  
que los que el Padre Prior  
trajo de París, no dudo:  
no va de flores desnudo,  
que censuras y rigores  
de vuestros superiores  
nunca han permitido que entre  
con fruto allá ningún vientre,  
y así, es bien que entre con flores.

Como se ve, es la misma monja... pero dos distintos menudos.

## PARÁFRASIS Y MUTACIONES

a) Aun cuando parta del documento y aun en textos mínimos, Arreola no puede contener sus desplantes escénicos. Como si actuara una pieza teatral *dentro* de lo que escribe. Al leer “Una mujer amaestrada” asociamos, de alguna forma, con el poema en prosa baudelariano “La mujer salvaje y la pequeña amante”. Pero más allá del enojado estilo y de la espléndida misoginia de ambos autores las diferencias son claras. En el poema de Baudelaire, autor y amada son personajes: el autor dialoga con la amada y se lamenta de los suspiros lamentosos de ésta, no de remordimiento, sino de bienestar y sosiego. Una amada que sólo busca mimos, arrumacos, consuelos y confirmaciones. Hastiado, el hombre propone algo a la vez desmesurado y lógico: existe una jaula de hierro donde un orangután, que se parece a

la amada, sacude rabioso los barrotes. El orangután es un ángel, es decir, una mujer. El amaestrador que ha encerrado a la bestia es el marido y suele mostrarla los días de feria en las barriadas. La bestia feroz se traga todo cuanto el marido le envía.

En el de Arreola, en cambio, el relator es el testigo mismo de la anécdota en la que, en una plaza, “un saltimbanqui polvoriento exhibe una mujer amaestrada”. Reducida a su ínfima expresión, haciendo escasos movimientos sin ninguna idea, la mujer actúa en un espectáculo insignificante y nauseabundo. La irrisoria función de circo chatarra se desarrolla dentro de un círculo de tiza. El domador, con la mano izquierda, controla emblemáticamente a la mujer con una cadena precarísima en tomo del cuello, y con la derecha sostiene un látigo de seda tan flojo que ni siquiera puede chasquear en el aire. Un enano acompaña al dúo tocando un tamboril. Como en la era cuatemaria, los movimientos de la mujer se reducen “a caminar en posición erecta, a salvar algunos obstáculos de papel y a resolver cuestiones de aritmética elemental”. El espantoso premio consiste en besos de la mujer a hombres del público. Sin embargo un buen observador puede darse cuenta que los años han creado una dependencia afectiva entre el domador y la mujer.

El espectáculo callejero continúa. Todo en él es falso, vulgar, y el público mismo se contagia con los defectos. A golpe de tamboril, la mujer da vueltas de carnero y baila luego de forma descompuesta. De pronto todo cambia: el relator se vuelve parte del espectáculo: salta espontáneamente dentro del círculo de tiza y el enano con el tamboril y la mujer domada que bailan se superan al máximo, y el relator se integra hasta volver el espectáculo un acto de delirio. Espectáculo y texto terminan cuando el relator cae bruscamente de rodillas.

b) ¿Pero qué otra cosa es “Un pacto con el diablo”, sino una más de las innumerables versiones de la leyenda fáustica, ubicada ahora en un cine de ciudad mexicana, donde la leyenda se parte en dos historias: una, la

que ocurre en la pantalla, donde Mefistófeles ha comenzado a ganar el alma de un campesino, Daniel Brown, ofreciéndole riqueza por siete años con posibilidad de renovación de contrato, y la otra, que ocurre en la sala y los pasillos del cine, donde Mefistófeles trata de convencer al relator de la historia ofreciéndole riquezas por su alma. Si en las historias tradicionales Fausto se salva por el amor de una mujer ¿por qué no habría de suceder lo mismo en las dos historias del cuento arreoleano? La diferencia apenas es de tiempo: el relator de la anécdota de “Un pacto con el diablo”, a diferencia del campesino de la película, se arrepiente antes de recibir la mínima riqueza al ver el final de la película. Por Arreola sabemos que el cine puede salvar el alma de un hombre.

La leyenda alemana tiene su sostén histórico —todo mundo lo sabe— hacia los siglos XV y XVI, y más específicamente entre 1480 y 1550, cuando un doctor alemán, reputado mago, Johannes Faust, tuvo fama de poseer poderes ultraterrenales gracias a un pacto con el Maligno. Es una época en que se multiplican, como peces en la canasta evangélica, alquimistas y astrólogos, videntes y hechiceras, quienes están convencidos de su misión. En 1587 se edita en Frankfurt *El libro popular del Doctor Fausto*. La leyenda pasa al teatro, pasa a las marionetas, pasa a los cuentos populares, trasciende la frontera alemana y llega a Inglaterra, donde un gran poeta, Christopher Marlowe (1563-1593), que había leído el *Volksbuch* traducido al inglés, crea un drama intenso e inquietante, que se lee como una provocación a Dios y a la ley de los hombres. El polígrafo alemán Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) intenta también escribir un drama pero sólo redacta un fragmento que se publica en 1786, donde logra la salvación del médico racionalista.

Atraído desde muy joven por la magia y la alquimia, Goethe había escrito, de un modo fragmentario, un primer Fausto, el *Urfaust*, entre 1773 y 1775, que ya contiene los pasajes más relevantes de la versión definitiva. El drama de Margarita es lo que da una luz, a la vez

desgarrada y purísima, a la pieza. Sin embargo los trozos no ligan muy bien entre sí pero son, según el propio Goethe, “los fragmentos de una gran confesión”. El viaje a Italia en 1786 es básico para que retome el *Fausto*. Restaura un poco la versión anterior, hace añadidos, y compone una nueva versión fragmentaria que publica en 1790 y la cual desconcierta a sus contemporáneos porque, luego de las exequias de la madre de Margarita, no hay un desenlace. En 1808 (primera parte) y en 1831 (segunda parte) Goethe da carta de navegación a Fausto para todos los mares del mundo. Es uno de los libros que hemos leído que, línea por línea, encierra más amplio conocimiento del mundo y de los hombres.

En el pacto arreolano, en cambio, dos emblemáticas Margaritas, una por acción directa, y otra por su evocación e imagen, salvan a los dos pobres diablos.

c) ¿Pero qué son asimismo los textos de “Aproximaciones”, sino eso, *aproximaciones*, bellas adaptaciones y versiones de textos de, entre otros, Jules Renard, Pierre Jean Jouve, Henri Michaux, O. V. Lubicz Milosz, Francis Thompson y, sobre todo, de su admiradísimo Paul Claudel? ¿Qué hay, sino medios o pretextos, para hacer, a partir de otros, verdaderos poemas en prosa? ¿Qué hay detrás de eso sino una nueva confirmación de que la cultura francesa es el gran cimiento de la casa extranjera de las influencias arreoleanas?

## II

### LOS POETAS HISTÓRICOS COMO PERSONAJES

a) En los textos arreolanos cruzan, por una vía, grandes poetas marginales, desdichados o frustrados, y por otra, improvisados u originales poetas de su lugar natal, a los que, con picardía, rescata en su novela polifónica (*La feria*).

Entre los primeros se hallan Manuel Acuña (“Monólogo del insumiso”), dos ya tratados (Ronsard y Góngora), el andaluz Garcí-Sánchez de Badajoz (“Loco de amor”), François Villon (“Epitafio”), Guillaume de Machaut (“La canción de Peronelle”) y, como poeta fallido, Aristóteles (“El lay de Aristóteles”); entre los segundos observamos delicias provincianas como un diecisieteañero vate, del cual no se conoce un solo verso, a Isaías, profeta pueblerino, a la poetisa Alejandrina, que causa un terremoto sexual —en una ciudad de movimientos telúricos— entre los miembros del Ateneo zapotlanense, y a una cuerda oscura de poetas ocasionales que en la oscuridad redactan oscuros y graciosos anónimos.

El texto en homenaje a Manuel Acuña, lo escribe o dicta supuestamente el propio Manuel Acuña, poco antes de beber el letal cianuro en el cuarto 13 del corredor bajo del segundo patio de la Escuela de Medicina el 5 de diciembre de 1873, el mismo cuarto que, escribe Juan de Dios Peza, su gran hermano, ocupó el poeta y novelista Juan Díaz Covarrubias, “y del cual salió para ser infamemente fusilado en Tacubaya, el 11 de abril de 1859”, por órdenes de los generales conservadores Miguel Miramón y Leonardo Márquez. Las primeras líneas del texto de Arreola versan sobre una atrocidad cometida: “Poseí a la huérfana la noche misma en que velábamos a su padre a la luz parpadeante de los cirios. (¡Oh, si pudiera decir esto con otras palabras!)”, y habla a continuación de una paliza que le tundió el patriarca de las letras que estaba enamorado, como él, de la misma mujer, y de que su amante, la lavandera, que también lo aborrece, pese a “nuestros cándidos y dilatados amores”. Acuña, al hablar de su obra y de los críticos y lectores, desprecia y se siente despreciado. Los críticos, los intolerables zoilos —dice—, son meros catalogadores y sus lectores son apenas recatadas señoritas y viejitos positivistas. Sabe, es consciente, que a fin de cuentas sólo poseyó en una gaveta cuadernos de metáforas

gastadas, que sólo repitió lo ya repetido, y sabe también, lleno de fastidio y de fatiga a sus veinticuatro años, que la vida y la muerte se igualan en su impostura. Acuña vaticina hechos y cosas que Arreola sabe que ya han sucedido.

Vamos por partes. El poema en prosa de Arreola es notable pero los datos no son del todo precisos. El dato inicial proviene de una confesión de Rosario al presbítero Castillo y Piña (*Mis recuerdos*). Rosario le cuenta en 1919, que, según le contó el propio Acuña en 1873, cuando ésta protestó por sus infidelidades, que la idea del suicidio se le fijó luego de haber poseído por primera vez a la poeta Laura Méndez la noche misma de la muerte del padre de ésta durante el pobre y desolado velorio. Rosario cuenta esto cuarenta y cuatro años luego de la muerte de Acuña pero antes ni al poeta peruano Carlos Amézaga para su libro *Poetas mejicanos*, ni a José López Portillo y Rojas para su libro *Rosario la de Acuña*, se atrevió a contarle el hecho que tiene todos los visos de una historia de ficción. Rosario había dicho a Amézaga 25 años antes que la causa del suicidio debía buscarse en el medio familiar: dos hermanos de Acuña después también se habían suicidado. Para explicar el suicidio de Acuña, López Portillo se basó más, creyó más, en las causas que expuso en 1897 Juan de Dios Peza, en el conmovedor artículo recordatorio sobre el amigo, que sobre los informes de Rosario (con él estaríamos mucho más de acuerdo): la miseria, el hastío, los extravíos mentales y —esto me parece excesivo— el abuso del café. En lo que todos coinciden es que Rosario fue *pretexto* y no causa del suicidio de Acuña. Pero en el fondo y en la superficie Rosario no le perdonó nunca que el chismorreo y la parlería que se dieron durante décadas en México y en el extranjero la señalaran a la vez como *pretexto y causa* y que la vieran como una santa criminal o una mariposa *maculata*. Es decir, antes de 1919, absolutamente a nadie, ni a Rosario, se le había ocurrido contar la historia que ésta contó a



Castillo y Piña y que tomó para su cuento Arreola. Por lo demás Rosario solía modificar detalles de los hechos y circunstancias. Pongo un ejemplo: Rosario decía que en la época que trató a Acuña estaba enamorada de Manuel M. Flores. Acuña se suicidó el 5 de diciembre de 1873 y Rosario conoció a Flores, el gran amor de su vida, el 25 de agosto de 1874 en un baile en casa de su prima Manuela Bablot.

Respecto al “anciano señor”, al “incorrecto patriarca” enamorado de su Dulcinea (Rosario), no es, no puede ser otro que Ignacio Ramírez. Desde luego no hay ningún dato, como dice en el texto, de que lo haya insultado y vapuleado alguna vez con un bastón. El “anciano señor” tenía en 1873 cincuenta y cinco años. Por demás, Ramírez, sobre todo luego de la muerte de Acuña, entre 1874 y 1876, escribió sus más bellos poemas amorosos a la gran musa de nuestro romanticismo tardío, pero nunca se hizo mayores ilusiones. La “dulce muchacha” (Rosario) no era tan dulce: unía en cuerpo y alma la gracia virginal y la voluptuosidad en llamas. Basta leer los poemas que se escribieron sobre ella. Basta leer los esquemas de cartas al poeta Manuel M. Flores, el amor de su vida, que la investigadora estadounidense Grace Ezel Weeks reproduce en su libro *Manuel M. Flores. El artista y el hombre* (Costa Amic, 1969, “Rosario de la Peña”, pp. 224-232). Era, en verdad, más allá de sus tergiversaciones y mentiras angustiosas, una mujer excepcional. Si López Velarde la hubiera conocido, hubiera incendiado sus insomnios.

La lavandera (Soledad o también Celi o Chole) jamás aborreció a Acuña. Más: poco después de la muerte del poeta anduvo de luto mucho tiempo, iba casi a diario al cementerio de Campo Florido y alzó con su pobreza un mausoleo de cantera y una gran cruz, como señala su biógrafo José Farías Galindo en la página 314 de su libro *Manuel Acuña*.

No hay crítico del siglo XIX, desde Altamirano a Menéndez Pelayo, que no creyera que, con la muerte prematura de Acuña, se

perdió un gran poeta. Basta leer poemas como “A Laura” o “Ante un cadáver”. Era cuando Acuña empezaba a decir adiós a los lugares comunes y a las imágenes y metáforas gastadas, que, cierto, abundaron en muchos de sus poemas. Pero cuando un joven de veintitrés años escribe tercetos como éstos:

Sí, Laura... que tus labios de inspirada  
nos repitan la queja misteriosa  
que te dice la alondra enamorada;

que tu lira tranquila y armoniosa  
nos haga conocer lo que murmura  
cuando entreabre sus pétalos la rosa;

que oigamos en tu acento la tristura  
de la paloma que se oculta y canta  
desde el fondo sin luz de la espesura.

sencilla y fatalmente sentimos la fuerza y percibimos las habilidades del gran poeta que empezaba ya a manifestarse.

O cuando dice: “El árbol es el *siempre* y el ave es el *jamás*”, o: “Esa sombra que pasa y te ciega, es una sombra pero aún no es la noche”.

b) En “Epitafio” reconocemos familiarmente a un extraordinario poeta marginal, al “*pauvre petit escollier*” François Villon (1430-1462?), “seco y negro como pala de horno”, quien recibió la licenciatura de *maistre des arts* en la Sorbona, asesino de curas, ladrón de quinientos escudos de oro del Colegio de Navarra, quien padeció miseria y cárcel, conoció labores, tristeza y llanto, y quien en su “Legado” y en su “Testamento” dejó toda su enorme riqueza hueca a quienes quiso u odió o le hicieron daño o trató o supo de ellos en el magro paso de lo que se conoce fue su dura vida: desde príncipes, curas y bellezas de la época, hasta delincuentes, soldados, carceleros y meretrices... Habían pasado cien años de guerra. El orden medieval

estaba todo trastocado, pero otra guerra seguía, como dice Italo Siciliano, más sombría y cruel, de individuo a individuo. El crimen era un espectáculo de todos los días. Sin embargo ese siglo feroz es también, por contraste, un siglo profundamente religioso. El mundo facineroso de Villon era el de las cofradías aviesas, las tabernas sórdidas y las jóvenes mercenarias: "*Tout aux tavernes et aux filles*".

Curiosamente, el texto de Arreola está dedicado a Marcel Schwob. ¿Por qué? Tal vez se trate de un mensaje doble: Schwob, junto con Borges y Papini, son los autores que más han sellado a Arreola, y Schwob, con su biografía sobre Villon, recogida en *Spicilège*, abrió los estudios modernos sobre el poeta medieval. Arreola, en una llama lírica, compendió muy bien la vida de este marginal desesperado, que desapareció y nadie supo absolutamente nada de él después de que cumplió los treinta años de su edad: "Pero rodó siempre de miseria en miseria. Conoció el invierno sin fuego, la cárcel sin amigos y el hambre pavorosa de los caminos de Francia. Sus compañeros fueron ladrones, rufianes, desertores y monederos falsos, todos perseguidos o muertos por la justicia".

c) La causa del suicidio de Acuña no se debió sustancialmente a la imposibilidad de alcanzar el amor de Rosario, pero al menos unas gotas de cianuro cayeron en su vestido marcándola con una culpa que no tenía por qué pagar. En cambio Garci-Sánchez de Badajoz enloquece de amor. Un verso del extremeño: "Que a mí no me mató amor,/ sino la tristeza dél" es el punto de partida de Arreola para escribir "Loco de amor". Arreola imagina al poeta en el delirio "mundo abajo, razón abajo" en los eriazos grises de las madrugadas inciertas. Antes de morir el extremeño, quemado en la leña verde del delirio, escribió versos desesperados, pero esos versos, ay, terminaron depositados por manos infames en "los buzones del sombrío tribunal".

d) En otro polo, en un texto escrito con gotas de sangre de corazón trovadoresco, “La canción de Peronelle”. Arreola relata con dulzura la historia amorosa de dos poetas: Peronelle de Armentière, lozana y fresca como la rosa en su instante de púrpura, y del viejo y achacoso y tuerto Guillaume de Machaut. El canje de rondes entre ambos rejuvenece el alma casi ajada del poeta y da luz a una ilusión casi apagada. Deciden conocerse. Llega el tiempo de conocerse. Es en la temporada de la feria de San Dionisio: “Peronelle se acercó envuelta en el esplendor de sus dieciocho años, incapaz de ver la fealdad del hombre que la esperaba ansioso”. Viajan juntos y en las noches las cobijas de la sirvienta de Peronelle separa los cuerpos en los cuartos de los albergues de los caminos. Un día se casan y el poeta consigue al fin el don divino de cara a la tierra: un beso en los labios de Peronelle... pero separados por una hoja de avellana.

e) Si “La canción de Peronelle” es a la vez un amor sublime y un amor realizado, “El lay de Aristóteles” es el resumen del aborto de dos amores del gran pensador de la antigüedad y el filósofo más influyente en la Edad Media europea: con la musa y con las mujeres. El poema en prosa de Arreola, como refiere José Luis Martínez (*La literatura mexicana en el siglo XX*, “Dos maestros de la narrativa”, p. 206), nace de una leyenda medieval. En las planicies descampadas de la vejez, Aristóteles recuerda de pronto a una esclava del mercado de Estagira que no pudo comprar. Desde entonces no hubo otra mujer que desgarrara su alma en los insomnios ni hiciera temblar su corazón. Sólo ahora, en las penosas horas del declive, danza vertiginosamente frente a él la musa Armonía, a quien trata de atrapar... y huye. Redacta entonces “De armonía”, un texto en verso, que arderá “en la hoguera de amor”. Luego de un sueño, Aristóteles despierta una mañana, y escribe resignado pero con cierta satisfacción: “Mis versos son torpes y desgarbados como el paso del asno. Pero sobre ellos cabalga la armonía”.

## LOS POETAS DE ZUPUTLÁN COMO PERSONAJES

En *La feria*, la única novela de Arreola, el personaje múltiple, el verdadero personaje —se ha escrito muchas veces—, es el pueblo. Es una novela polifónica donde hablan los indígenas tlacayanques y tequilastros, el carnicero, el carpintero Francisco, el médico pícaro y estafador, el abogado usurero y su hermano Abigail (peor que él), el Padre Zavala, el loco cornúpeta, la multilenona doña María la Matraca, el tendero Federico, el profesor Morales, el cohetero Atilano, el campanero Urbano, el solterón don Salva, Pancho el Cantor, el abusivo Odilón, don Fidencio el cerero y Chayo su hija...

En la novela las historias suceden en torno a la organización de la feria, es decir, la función para el señor San José, patrono del pueblo. Acaso las historias principales son: la lucha de los indios por recuperar las tierras, la repentina muerte del licenciado, la mudanza de domicilio de las laboriosas putas y el terremotazo. Estas historias se entremezclan con relatos de jornadas de siembras, de leyendas populares, de cornudos repetidos, de maltrato familiar, de profetas de pueblo con vuelo bíblico.

En la galería de retratos aparecen desde luego los poetas: el poeta improvisado, el poeta bisoño, el poeta mercenario, la poetisa de villorrio... Veamos, hasta donde sea dable saber, quiénes son estos poetas. Juan José Arreola, el destellante e ingenioso Juan José Arreola, recobra destellos del agudo ingenio popular o los instantes, como nidos jaspeados, de la cursilería. Cuartetas que de pronto surgen en el fuego cruzado de los acontecimientos, como la del niño precoz que va a confesarse con el padre, y le dice que al barrer se le ocurrió lo siguiente:

Vamos juntando virutas  
en casa del carpintero,  
las cambiamos por dinero  
y nos vamos con las p...

O el caso del zapatero metido a agricultor, quien ha alquilado un tractor para las faenas de campo, pero que debe padecer la guerra de baja intensidad de otro agricultor, que ha alquilado a un poetastro “a sueldo vago y borrachales”, que escribe anuncios versificados en detrimento de él y de su negocio. El mercenario de la poesía *anuncia* que el zapatero ha dejado de fabricar zapatos para personas y se dedica ahora a hacer zapatos para tractor. O escribe alusiones como:

A damas y caballeros  
los calzamos como reyes,  
porque no buscamos bueyes  
perdidos en los potreros.

O el militar que denuesta en un periódico contra los malhechores disfrazados en las iglesias católicas:

*Vade retro*, bandidos de sotana,  
engendros de Loyola y Satanás.

O la mujer que fue engañada pero luego se la pasó dando “probaditas” donde quiera “para no dejar”:

Bien recuerdo el paraje  
donde me burló el infame  
a la orilla de un aguaje  
y al pie de un verde tepame.

O el zapatero remendón a quien le atribuyen unas coplas (él las niega) y que conmocionan por un tiempo la vida apacible pero honesta de las parejas del pueblo, al grado que debe dictarse un bando municipal prohibiendo cantarlas o decir la letra, pero ni los niños ni los adultos, ni menos los léperos, pese a ser hundidos en la chirona, hacen mayor caso:

Déjala güevón,  
ponte a trabajar,  
llévala a bañar.  
cómprale jabón...

La única que el zapatero remendón reconoce como suya es una cancioncilla que dice:

A la Trini le gusta el atole,  
el atole le gusta a la Trini.

Más definido como personaje está, por ejemplo, el poeta diecisieteañero (ignoramos su nombre), quien en su diario de un seductor zapotlanense cuenta su infinito acoso a la treceañera María Helena, quien compendia celestialmente a la virgen María y clásicamente a la Helena homérica. Por desgracia, el poeta adolescente nos dejó su retrato pero no sus versos.

Está asimismo el emblemático Isaías, quien profetiza a la manera bíblica las desdichas del solar nativo, pero que vaticina con mayor exactitud cuando él mismo decide dirigirse a lugares clandestinos para hacer “obra de abominación”, es decir, cuando hace visita de fundamental desahogo a los prostíbulos.

Pero lo que modifica y aun trastorna la vida cultural de la hermosa villa del sur jalisciense, es la creación del Ateneo Tzaputlatena. En él, las noches de cada jueves, se reúne el rumbo y trueno de la intelectualidad del sitio; y al menos, cada quince días, se programa la visita “de algún poeta o escritor de la región”. El primer invitado, por caso, fue Palinuro, afamado poeta tapatío, quien pese a tener una asistencia récord de dieciocho personas, no pudo, por sobredosis de coñac, leer “lo más granado de su producción poética”.

El segundo fue un historiador de Sayula y la tercera fue la poetisa Alejandrina, originaria de Tamazula, quien con su libro de versos

eróticos titulado *Flores de mi jardín*, provoca una sacudida sísmica en el recinto y fuera de él. No sólo en Zapotlán: Alejandrina realiza recorridos por la república para vender un ungüento que rejuvenece el cutis de las señoras y da lecturas en vivo para divulgar su obra poética bajo el patrocinio estético de una marca de automóviles. Alejandrina, está de más decirlo, tiene éxito en ambos negocios. La llegada de Alejandrina a Zapotlán trae como consecuencia, además de que los ateneístas conozcan sus versos, que se solivante la paz de los hogares, sobre todo y manifiestamente en el de uno de los contertulios, quien está a punto de perder corazón, mujer y casa. Cuando Alejandrina se aleja de Zapotlán, del Ateneo Tzaputlatena y del poeta casado y ateneísta, éste, al leer la tarjeta de adiós que le deja Alejandrina en el hotel, comienza a vagar lleno de melancolía por el pueblo y no se detiene sino hasta la caída de la tarde. El socio del Ateneo se sienta en una banca del jardín y ve llegar la primera estrella. Repite entonces versos precisos para la ocasión:

Y pues llegas, lucero de la tarde,  
tu trono alado ocupa entre nosotros...



Hacia 1883 Robert Louis Stevenson decía en una carta que en literatura sólo hay un arte: omitir. Arreola, en su breve y mágica obra, supo magníficamente ese arte. No fue el escritor de empuje oceánico, de aliento borrascoso, sino, como él dijo, el artesano que hace marquetería y filigrana. Pequeñas maravillas henchidas de secretos.

Como todo verdadero poeta, Arreola buscó que cada línea de su obra no se pareciera a ninguna otra y que cada pieza expresara más por sus silencios y sugerencias que por lo dicho en ella.



Hace ya tiempo, cuando leí por primera vez el conjunto de sus libros, me pareció que la obra era el Poema. En esta primavera de 1998, cuando vuelvo a hacerlo, me parece que su obra es el Poema.

*1998*