

Intertexto, ironía, ludismo y focalización en tres cuentos de Jorge Luis Borges y en dos relatos de Juan José Arreola

Luis Quintana Tejera

El presente trabajo tiene como finalidad llevar a cabo un análisis literario comparativo entre la producción de Jorge Luis Borges y la de Juan José Arreola a través de cinco cuentos (tres del primero de ellos y dos del segundo). En primer lugar, y en el marco de las reflexiones teóricas, haremos referencia a las nociones de intertexto y autotexto; seguidas de las consideraciones en torno a las ideas de ironía, ludismo y focalización. La parte práctica del artículo persigue la finalidad de aplicar los conceptos teóricos propuestos en los relatos “La casa de Asterión”, “El muerto” y “El aleph” del autor argentino aquí analizado; y en la segunda parte del mismo, los cuentos “Parturient montes” y “En verdad os digo” del escritor mexicano.

This article has objective of carrying out a comparative literary analysis between the writings of Jorge Luis Borges and those of Juan José Arreola using five stories (three from the former and two from the latter). In the first place, and from the framework of theoretical reflection, we will make reference to the notions of intertext and autotext; followed by considerations surrounding the ideas of irony, playfulness and focalization. The practical part of the article follows the objective of applying the theoretical concepts proposed in the stories “La casa de Asterión,” “El muerto” and “El aleph” from the Argentine writer analyzed here and in the second part, the stories “Parturient montes” and “En verdad os digo” from the Mexican writer.

Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión.

Apolodoro: *Biblioteca*, III, I.

A través de la narrativa de los destacados escritores de todos los tiempos, pervive y permea el rastro de los siglos anteriores mediante referencias más o menos directas o, simplemente,

acotaciones y altos en el discurso que dan a entender en forma inmediata la presencia implícita de referentes antiguos.

Kulia Kristeva afirma que cada texto está construido como un “mosaico de citas”, lo que implica el reconocimiento de la intertextualidad como un fenómeno que se encuentra en la base del texto literario. “Todo texto es la absorción o transformación de otro texto”, ha dicho Kristeva.¹

Es en este sentido que hemos detenido nuestra atención en algunos momentos de la narrativa de Jorge Luis Borges y en aspectos relevantes de la producción de Arreola en los cuales reaparecen esquemas axiológicos, intertextos motivantes, derivados conceptuales que muestran todos ellos no sólo la capacidad de lectura y asimilación del autor, sino también la base estética de la que éste parte para recrear —implícita o explícitamente—, los mensajes de un pasado distante sí, pero altamente significativo.

En un notable ensayo en el cual el autor establece y fundamenta la relación que existe entre Juan José Arreola y Jorge Luis Borges, Rafael Olea Franco sostiene:

Más allá de clasificaciones o genealogías, lo cierto es que en su propia escritura, ambos tienden a buscar la perfección formal, dentro de una práctica textual tan exitosa que se convirtió en modelo de sus respectivas culturas nacionales. Desde veredas distintas, pero paralelas, Borges y Arreola ejercitan un estilo austero, depurado y despojado de todo elemento verbal innecesario; de ahí la brevedad de sus composiciones. Este logro sólo ha sido posible a partir de una aguzada conciencia de la escritura.²

He aquí una nota relevante que ambos narradores poseen en territorios semejantes de acción. No es tan sólo una huella de estilo, sino también una permanente búsqueda de imborrables raíces lo que los dos sustentan.

1 Citado por Marta Rivera de la Cruz. “Intertexto y autotexto. La importancia de la repetición en la obra de Gabriel García Márquez”, en Internet, “<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/número6/intertx.htm>”

2 Rafael Olea Franco (Editor). *Desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México, El Colegio de México, 1999, pp. 251-252.

Probablemente, y sólo probablemente, porque para fundamentarlo se requeriría un recorrido casi total por la obra de Borges y por la producción de Arreola, los contenidos del pasado que abundan en uno y en otro revisten diversidad aparente y permiten el acceso a diversos modos de la axiología personal de los escritores mencionados.

En el complicado mundo borgeano, en esa maraña de símbolos que teje a cada instante, en ese desfile permanente de nombres y referentes llenos de consistencia doctrinal, se advierte una intención autoral muy clara; es la lúdica expresión de un universo que juega muchas veces a ser lo que no es, y que pretende no ser en un movimiento siempre tenaz que lo conduce a un nihilismo desgastante.

En la cosmovisión del autor mexicano aquí comentado ocurre algo *semejante*, si es que por semejante entendemos esos parecidos que se imponen en una primera lectura y que resultan al final tan diferentes, porque la realidad perseguida por uno y otro no alcanza una identificación total. Ahora bien, en lo que respecta al estilo, la similitud es innegable, al menos en lo que tiene que ver con el empleo de tres o cuatro variantes estilísticas significativas a las que nos referiremos a continuación.

En primer lugar, los planteamientos conceptuales de ambos están dados en un marco de significación que atiende constantemente al *intertexto* y al *autotexto*,³ esto es, en un libre movimiento en donde los *préstamos* de la tradición cultural cumplen diversas funciones.

3 Riffaterre considera la intertextualidad como la percepción por parte del lector de la relación entre una obra y otras que la preceden. En *Palimpsestos* habla Genette de un total de cinco relaciones transtextuales. La primera, la intertextualidad, la define como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la cita (con comillas, con o sin referencia precisa)... el plagio, que es una copia no declarada, pero literal... la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo.” En el mismo trabajo hace una crítica de la definición que de intertextualidad ofrece Riffaterre, por considerar que ésta incluye el total de los cinco casos de transtextualidad. Las relaciones estudiadas por Riffaterre perte-

En segundo término, los referentes cargados de *ironía*⁴ son representativos en uno y en otro. En Borges, la ironía refleja situaciones de marcada oposición con la realidad y los pensamientos del narrador. En Arreola, idéntico fenómeno nos conduce a reflexionar cuando se nos enfrenta a esos severos contrastes que la vida misma impone y desarrolla.

Un tercer aspecto, en lo que tiene que ver con el manejo *lúdico* del relato, se observa cómo los dos creadores se entretienen constantemente en un ir y venir de situaciones, en donde los personajes en cuestión más que actuar, juegan a vivir. Es notable la base de ironía juguetona que permea constantemente, que recrea al lector ávido y que lo conduce de la mano por un universo preponderantemente entrópico. En lo que respecta al sentimiento lúdico de la existencia nada mejor que citar un pasaje de Jean Duvignaud en el que el autor marca las bases para ese denominado “territorio del juego”. Dice al respecto:

He aquí unos amantes: hacen el amor. Apartan por un breve instante el peligro de la transmisión del germen. De lo único que se trata es del placer que obtiene el uno del otro. Las religiones monoteístas no aprecian en absoluto esa desviación lúdica de las funciones naturales sino que recuerdan, a menudo con violencia, que la simiente está

necen siempre al orden de las microestructuras semántico estilísticas, al nivel de la frase o del fragmento breve, generalmente poético. La huella intertextual, según Riffaterre, es más bien (como la alusión) del orden de la figura puntual, del detalle, que de la obra estudiada en su estructura de conjunto. Efectivamente, Riffaterre está identificando la intertextualidad con el conjunto del fenómeno literario, y así el concepto es demasiado amplio. Genette, sin embargo, pretende aplicar al término una acepción tan concreta que no nos permite aplicarlo más que en casos muy determinados. Quizá lo más correcto sería hablar de distintos tipos de relación intertextual. (Marta Rivera de la Cruz. *Op. cit.*, p. 2 de 19).

4 Con la ironía se pretende sugerir lo contrario de lo que dicen las palabras. La ironía es frecuente en el lenguaje cotidiano. Expresiones como “buena pieza”, “valiente amigo”, se comprenden en seguida a pesar de su formulación, pues actúa de modo decisivo la entonación con que se pronuncian. Por eso la poesía usa con más reserva la ironía, o tiene que preparar de otro modo su verdadero funcionamiento. (Wolfgang Kayser. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4ª edición, versión española de María D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1961, p. 152.)

hecha para engendrar, no para desperdiciarse en vano. Por eso condenan el placer de los cuerpos, a Sodoma y Gomorra. Sin embargo, la voluptuosidad y el ciclo de los sentimientos vinculados a ella sólo existen al precio del juego [...] ⁵

Lo anterior representa la marca más evidente de que en todas las situaciones de la existencia el hombre puede optar, ya sea por el cumplimiento severo de la norma, o por ir tras el componente menos ortodoxo. Esto último marcaría la diferencia entre un crítico que aburre con sus doscientas cuartillas de abrumadora teoría, y el otro que prefiere la recreación dinámica, menos teórica, pero igualmente fundamentada que ofrece así —en silenciosa retrospectiva—, la evaluación de un proceso creador.

En cuarto término, cuando observamos en los cuentos de ambos narradores la aparición de un focalizador interno fijo, ⁶es curioso constatar cómo se impone la presencia autoral más allá de los rígidos esquemas de la teoría literaria al respecto. Jorge Luis Borges, escritor, dijo en una entrevista grabada para la televisión, titulada: *Borges, el memorioso*, que su irrupción en los cuentos como personaje es constante. Se refería concretamente a “El Aleph” y a sus visitas a la casa de los Daneri. En el caso de Arreola basta traer a la memoria los cuentos “Parturient montes” y “Monólogo del insumiso” para fundamentar este aspecto.

Considero que la intromisión autoral es persistente y se capta a través de las características, atributos y pensamientos de los personajes. Son inequívocos referentes los que nos llevan a esta afirmación y que al mismo tiempo nos alejan de la posibilidad de atribuirle a un focalizador interno abstracto estas virtudes.

¿Por qué sucede esto con Borges y con Arreola y no pasa con otros escritores? Simplemente porque la perspectiva de enfoque de ambos es profundamente ególatra, está llena de una autovaloración al mismo tiempo que autocrítica constante y, por momentos, pare-

⁵ Jean Duvignaud. *El juego del juego*, trad. de Jorge Ferreiro Santana, México, FCE, 1982, p. 32.

⁶ La teoría referente a los conceptos de aspecto o focalización y voz o registro verbal, está tomada de Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

ce que la única verdad que existe es la que ellos desde su muy respetable feudo personal sostienen.

Consignadas las bases teóricas del presente ensayo nos permitimos centrar ahora nuestra atención crítica en la obra de Jorge Luis Borges y en tres cuentos del libro *El Aleph*, que representan motivaciones intencionales o no, pero que conllevan la interpretación de un universo conflictivo y tenaz. Me refiero a los relatos: “El muerto”, “La casa de Asterión” y “El Aleph”.

En los tres cuentos la muerte expresa su verdad tanto sea en el desaforado destino de Benjamín Otálora (“El muerto”), que no puede o no quiere ver que ese vértigo de poder al cual se entrega sólo le traerá como respuesta el infinito abismo que sus enemigos le preparan; como también en “La casa de Asterión” en donde, esa espera desesperada de la liberación personal conduce al personaje no sólo a la pérdida de la razón, sino también a una profunda necesidad dialéctica por explicar el cosmos en el que habita; de parecida forma en “El Aleph” Borges protagonista se enfrenta a un sublime misterio que termina sepultado, muerto, por las ruinas de la casa de los Daneri.

Pero por si fueran pocos los elementos de la triple comparación anterior, es posible que nos detengamos también en la observación del tríptico misteriosamente metafísico en el que tiran sus anclas los tres personajes. ¿Por qué? En primer lugar, porque Benjamín Otálora tiene como objetivo casi único la posesión de todo aquello que diera fundamento a la gloria presente de su jefe:

Entra después en el destino de Benjamín Otálora un colorado cabos negros que trae del sur Azevedo Bandeira y que luce apero chapeado y carona con bordes de piel de tigre. Ese caballo liberal es un símbolo de la autoridad del patrón y por eso lo codicia el muchacho, que llega también a desear, con deseo rencoroso, a la mujer de pelo resplandeciente. La mujer, el apero y el colorado son atributos o adjetivos de un hombre que él aspira a destruir.⁷

Las empresas humanas pueden muy bien tener en común la osadía de quien las pretende realizar. Pero, cuando esa osadía cae

7 Jorge Luis Borges. *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1957, p. 32.

en la exageración inconsciente, se vuelve un auténtico peligro para quien desea instrumentarla. Benjamín Otálora no es consciente de los riesgos y al igual que Asterión y al igual que Jorge Luis Borges participa de una experiencia apriorística que él pensaba que devendría en éxito total. No fue así. Asterión se halla enfrentado también a una existencia llena de conflictos y no entiende, aunque quisiera hacerlo, que todo lo que pasa en su mundo laberíntico está ordenado por una fuerza superior a él que lo condena antes de permitirle al menos la opción de redimirse a sí mismo. Asterión marcha ciego hacia su destino mientras que le aguarda Teseo para, mediante la muerte, curarlo de la enfermedad de la vida. Jorge Luis Borges desea ser curado de la grave enfermedad de la ignorancia que tanto atormentara las noches fáusticas del mito goetheano. Pero tampoco podrá ser posible, porque si bien la contemplación de aquella esfera sublime y misteriosa que es el Aleph lo aproxima al mundo de lo insólito, lo despoja momentáneamente de su patética ignorancia, lo obliga a sentirse poco más que un hombre, pero no le resuelve la esencia del problema. No le permite al igual que el libro de Nostradamus no se lo autorizó a Fausto, no le permite conocer lo absoluto. He aquí entonces, el grave drama de la existencia limitada del ser humano.

A la luz de estas reflexiones podemos detenernos también en la valoración crítica de los antagonistas actuantes en los tres relatos. Benjamín Otálora tiene frente a sí la figura de Azevedo Bandeira. A Asterión lo aguarda Teseo al final de su camino. Jorge Luis Borges matiza sus reflexiones en el enfrentamiento con el dogmático e iluso Argentino Daneri. ¿Acaso en nuestras propias existencias no se perfilan las figuras de tantos Wagner, de insólitos Virgilio que en lugar de guiarnos nos confunden; de tantos Títiros y Melibeos que desearían hallar por fin las imágenes sublimes de sus Galateas pasadas y de sus presentes Amarilis?

Quizás por esto o, probablemente por muchas otras razones, los seres humanos vivimos aferrados a sutiles quimeras. Azevedo Bandeira —el primer antagonista de nuestro análisis—, no permite que Benjamín Otálora se salga con la suya. Lo derriba en pleno vuelo y lo sepulta para siempre probándole así que la verdadera

fuerza de un hombre no radica en lo que demuestra externamente, sino en lo que esconde y domina con amplio y certero conocimiento.

Teseo, el mítico personaje intertextual de las reflexiones borgeanas, viene a salvar a Asterión. El propio Teseo se siente impresionado porque el minotauro apenas se defendió —así se lo dice a Ariadna—, y él ha cumplido con una función al mismo tiempo terrible y sublime. Ha matado para permitir que el espíritu de Asterión se liberara para siempre y accediera a otras esferas en donde —ahora sí, por suerte—, le fuera dado ver y entender.

Carlos Argentino Daneri le ha mostrado al escéptico Borges el camino del sótano, el camino del Aleph. Borges lo ha visto todo, pero no ha querido compartirlo con su Teseo; ha optado por sepultar en la serenidad de su conciencia los contenidos magníficos de la ciencia sublime. Ha permitido que su Azevedo Bandeira lo hiriera de muerte, pero se ha reservado la opción de fenecer como él, sólo él, lo quiere.

Hasta aquí he incluido algunas reflexiones que espero definan en parte el estilo borgeano. Su magnífica erudición nos conduce tanto sea por los terrenos del gaucho y su idiosincrasia, como también por los míticos referentes antiguos, griegos concretamente; para descender a la tierra de la ciencia insólita, al dominio impostergerable del espíritu que triunfa sobre la materia. Éstos son los referentes de “El muerto” en medio de un espacio indómito que reta a cada instante al hombre para que lo reduzca. Ésta es la magia del laberinto espacial en el que vive y se atormenta Asterión. En fin, es también la imponderable verdad que el Aleph nos arroja desde las ruinas de los Daneri.

¿Qué sucede con el narrador de estos cuentos escogidos por mí para el presente ensayo? En los dos últimos relatos mencionados domina la voz de un focalizador interno fijo indiscutible. La única diferencia estriba en que en el primero de ellos es Asterión quien representa a la conciencia atormentada, y en el segundo es el propio Borges quien aparece en acción y cuenta algo que increíblemente le aconteció. Ahora bien, en el caso de “El muerto”, todo parece conducirnos al encuentro de un focalizador cero, de una voz omnisciente que narra los hechos, de una tercera persona que

se complace en contar lo que quiere y no más de estos curiosos acontecimientos. Sin embargo, siempre hay un enorme PERO en todos los contextos borgeanos sean propios o sean críticos, nos permitimos señalar un momento en que irrumpe con toda su fuerza la voz autodiegética y desplaza de un solo golpe a la voz heterodiegética. Dice así:

Empieza entonces para Otálora una vida distinta, una vida de vastos amaneceres y de jornada que tiene el olor del caballo. Esa vida es nueva para él, y a veces atroz, pero ya está en su sangre, porque lo mismo que los hombres de otras naciones veneran y presienten el mar, así nosotros (también el hombre que entreteje estos símbolos) ansiamos la llanura inagotable que resuena bajo los cascos.⁸

La afirmación más importante aparece entre paréntesis. Allí en el mínimo espacio que queda entre ambos signos el narrador expresa su honda verdad y se compromete con el protagonista. No podemos menos que recordar aquella voz heterodiegética también del *Poema de Mío Cid*, cuando al amanecer de una gloriosa batalla que se prepara en la que triunfaría Rodrigo Díaz, grita a voz en cuello “¡Dios, qué hermoso apuntaba!”, comprometiéndose también su juicio personal en el que Dios desde lo alto enviaba un infinito amanecer para aplaudir desde su grandeza los éxitos del castellano.

Además, descubrimos una curiosa alteración en lo tocante a la voz del narrador en “La casa de Asterión”, cuando después de haber escuchado durante el noventa nueve por ciento del relato la voz del hijo de Pasifae, y con posterioridad a su muerte, otra voz sostiene: “El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce, ya no quedaba ni un vestigio de sangre”⁹ No es ni Asterión, ni Teseo, ni Ariadna; se trata ciertamente del omnisciente relator que había permanecido callado hasta este momento.

En otro orden de cosas, el movimiento lúdico y la ironía se advierten en los tres cuentos. En el primero, Azevedo Bandeira juega sutilmente con Otálora, aunque bien, si hubiera querido, lo habría

⁸ *Ibidem*, p. 29.

⁹ *Ibidem*, p. 70.

detenido desde el principio. La ironía corresponde a ese movimiento casi fatalista en el que un hombre cree que ha conseguido todo lo que buscaba cuando en realidad sólo se ha ido entregando poco a poco en los brazos de su destino.

En el segundo, Asterión ensaya esos movimientos lúdicos cuando juega a creer que es otro Asterión y le muestra la casa. Además corre por las enormes galerías y se deja caer, se ensangrienta y sufre por la agonía de vivir. Descubrimos ironías tales como: “Tal vez yo he hecho el cielo y la tierra, pero ya no me acuerdo.”¹⁰

En el tercero de los relatos, Jorge Luis Borges personaje se entrega a uno de los juegos más antiguos del hombre: jugar a ser dios, asomarse a las profundidades del abismo para observar lo inaudito.

En cuanto a las ironías en “El Aleph” hay muchas. Sobre todo las que el narrador emplea para burlarse, ante el lector, de Carlos Argentino Daneri.

Observó que para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil; nuestro siglo XX había transformado la fábula de Mahoma y de la montaña. Las montañas, ahora, convergían sobre el moderno Mahoma.

Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura: le dije que por qué no las escribía. Previsiblemente respondió que ya lo había hecho.¹¹

Para explicar el recurso aquí analizado, podríamos mencionar el sugestivo comentario que se permite hacer el narrador en torno al intertexto mahometano incluido. Esas montañas ahora sí acuden al llamado del profeta.

En cuanto a lo segundo, la literatura parece ser el mejor sitio en donde los hombres como Argentino Daneri se desenvuelven. Él mismo lo corrobora.

Por último, hay un juego muy especial que a Borges le gusta practicar y que podemos denominar como la búsqueda del otro, de

¹⁰ *Ibidem*, p. 69.

¹¹ *Ibidem*, pp. 153-154.

ese otro que es igual a mí aunque yo no lo identifique plenamente. Otálora quiere ocupar un lugar que trascendentemente le corresponde, que quizás le haya correspondido en otra vida de la que ya no se acuerda, como le pasa a Asterión. Azevedo Bandeira es el otro, es el ser en conflicto que le aguarda al final del camino para demostrarle que los logros no son tan sencillos.

Asterión juega a ser otro, se ve a sí mismo, se visita, platica consigo mismo. Es la imagen desdoblada de un universo conflictivo hasta la exageración y hasta la enajenación.

Jorge Luis Borges ya nos ha hablado de su otro ser en el cuento homónimo del *Libro de Arena*. Pero creemos que Carlos Argentino representa justamente la otra parte de sí mismo que él no quisiera ser, pero que igual debe sobrellevar.

Hasta aquí hemos fundamentado las eventuales similitudes entre los dos narradores mencionados. En la segunda parte procedimos a una evaluación comentada de diversos aspectos de la obra borgeana con la intención de aterrizar prácticamente en los elementos teóricos presentados al inicio. Puede llegar a ser notable en mi texto la presencia de intertextos que me han permitido fijar los contenidos de análisis de una forma más clara y lúdica. De esta manera, los elementos en acción —intertexto, ironía, ludismo, focalización, voz—, se encuentran integrados plenamente tanto sea en su ubicación y análisis como en la puesta en práctica de los mismos.

Vayamos ahora a la segunda parte del trabajo, la cual alude a la narrativa de Juan José Arreola a través de dos cuentos del volumen *Confabulario*: “Parturient montes” y “En verdad os digo”.

Podemos observar ya desde el inicio, cómo en “Parturient montes” la referencia a una composición horaciana es incuestionable y cómo constituye también el fondo de alusión conceptual que permite al narrador las diversas evoluciones en torno al tema que le ocupa.

Es innegable que el epígrafe de este relato cita el marco irónico en el cual el escritor latino afinca sus reflexiones: *Parturient montes nascetur ridiculus mus* (Horacio, *Ad Pisones*, 139). Horacio

había aludido en esta Epístola xi a una antiquísima fábula, en la que el hombre vano y fanfarrón, después de mucho prometer y amenazar, no hace sino cosas vulgares o de poco valor; es así comparado con un monte que después de laboriosa gestación produce un ratoncillo. El cuento inicia así:

Entre amigos y enemigos se difundió la noticia de que yo sabía una nueva versión del parto de los montes. En todas partes me han pedido que la refiera, dando muestras de una expectación que rebasa con mucho el interés de semejante historia. Con toda honestidad, una y otra vez remití la curiosidad del público a los textos clásicos y a las ediciones de moda. Pero nadie se quedó contento: todos querían oír la de mis labios.¹²

La voz que habla se expresa en primera persona; es, indudablemente, un focalizador interno fijo. Se trata de un narrador —veremos que la presencia autoral se impone a medida que avanza el relato—, que es reclamado insistentemente por un público sediento de novedades. Concretamente ellos quieren una nueva versión del parto de los montes. Lo anterior da pie para pensar que ya existe un planteamiento previo en torno al tema en cuestión o que desean oír una versión que supere el antiguo contexto horaciano. Desde el comienzo se advierte ese toque lúdico tan característico de Arreola y, concomitantemente con él, la ironía impregna el relato. Por ejemplo, son “amigos y enemigos” los que le piden una creación nueva. La hipérbole: “en todas partes me han pedido que la refiera” coloca al focalizador interno fijo en una posición protagónica, es el centro de atención de la multitud ansiosa.

Interesa observar cómo el narrador marca las diversas actitudes de aquel curioso y trivial conglomerado humano: insistencia cordial en unos; otros, amenaza o coacción o soborno; y, finalmente, muy pocos llegaban a fingir indiferencia para convencer sin demostrar mayor interés en ello. Acorralado, el personaje no tiene más opción que enfrentarse a esa masa humana que lo reclama y

12 Juan José Arreola. *Confabulario*, 10ª. edición, quinta reimpresión, México, Joaquín Mortiz, 1985, p. 15.

acobarda al mismo tiempo. Y así lo podemos observar, en una clara reducción al absurdo, cómo con voz falseada y trepado en un banquillo de agente de tránsito comienza a decir:

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!¹³

Es ésta la primera parte del portentoso relato. Todo es movimiento que anuncia la vida puesto que las montañas están de parto. El discurso se circunscribe en un decir grandilocuente y las preguntas de quien narra crearían una mayor expectativa si los escuchas no supieran ya que el desenlace es completamente distinto. Paulatinamente, la vergüenza se apodera del narrador y sus palabras se ahogan y durante varios segundos el discurso prosigue con pura pantomima. Mientras tanto, el personaje comienza una búsqueda que lo ha de llevar al encuentro del conocido ratón de la fábula. Los bolsillos, el sombrero, el nudo de la corbata, la camisa son recorridos palmo a palmo hasta que sus manos se detienen en los primeros botones del pantalón. Una mujer lo observa con mucha atención mientras se oye la sirena de una ambulancia. Por fin:

Bajo el brazo izquierdo, en el hueco de la axila, hay un leve calor de nido... Algo aquí se anima y se remueve... Suavemente, dejo caer el brazo a lo largo del cuerpo, con la mano encogida como una cuchara. Y el milagro se produce. Por el túnel de la manga desciende una tierna migaja de vida. Levanto el brazo y extendiendo la palma triunfal.¹⁴

Ha sucedido el gran milagro y el poeta lo anuncia con una lluvia de metáforas que adornan y conducen este advenimiento hacia el territorio lúdico de la vida. Integrado a su cuerpo, formando parte de su cuerpo, en el hueco caliente y tierno de la axila, hay —la metáfora lo expresa—, “un leve calor de nido.” Y no sólo es el poder retórico

13 *Ibidem*, p. 16.

14 *Ibidem*, p. 17.

de la imagen creada con sensibilidad suprema, sino también la sensualidad de la motivación poética dada a través del dato sinestésico térmico que anuncia el calor de la existencia y que ubica ese nido que es comienzo pequeño de algo presumiblemente grande.

Además, ese brazo que el personaje deja caer a lo largo del cuerpo con la mano encogida como una cuchara, está preparado para funcionar como receptáculo y se puede visualizar fácilmente gracias a la magia de la imagen. Dos nuevas metáforas nos llevan hacia la conclusión esperada: “Por el túnel de la manga desciende la tierna migaja de vida” que la mano extendida y triunfal mostrará a la multitud. Ese “túnel de la manga” que sirve como camino para el ingente milagro de la aparición del ratoncillo, es el elemento conductor de la “tierna migaja de vida”. Quiero detenerme un instante en esta imagen tan delicada. “Migaja” es el núcleo de esa expresión, y este sustantivo está rodeado por dos curiosos adjetivos: el calificativo “tierna” y el modificador indirecto: “de vida”. Toda la atención parece centrarse en la connotación sublime de la existencia en donde tiene el mismo valor si a términos de perduración aludimos. Mediante la fuerza de la poesía ese ratoncillo ha sido recuperado como una imagen de especial regalo, postergando todo lo negativo que determinadas tradiciones le han cargado. El narrador quiere que el lector fije su atención en ese “microorganismo”, digámoslo así, que, con su imprevista aparición, ha provocado el aplauso de la multitud inquieta.

Por lo anterior, el mensaje horaciano resulta curiosamente alterado. Si para Horacio el advenimiento de un ratón representaba la gran ironía de la promesa incumplida, para Arreola ese roedor simboliza un logro alcanzado que a pesar de su propia pequeñez no empobrece ni aminora la figura de lo grande. Pero hay más:

Pero aquella cuyo rostro resplandeció entre todos, se aproxima y reclama con timidez el entrañable fruto de fantasía. Halagado a más no poder, yo se lo dedico inmediatamente, y mi confusión no tiene límites cuando se lo guarda amorosa en el seno.¹⁵

15 *Ibidem*, p. 18.

Esa joven que lo había observado desde hace bastante rato ocupa ahora —en este curioso final del cuento— el papel protagónico. Ella quiere ese pequeño animal, ese “entrañable fruto de fantasía” como lo llama el narrador, porque ha notado quizás que no sólo es un tímido ratón sino que se trata del resultado imponderable de una acción humana, que si bien puede definirse como mediatizada y fugaz, pretende alcanzar, mediante ese gesto de prestidigitador magnífico, la fascinación de un hecho simbólicamente precioso. Ella aclara además:

Tiene un gato, me dice, y vive con su marido en un departamento de lujo. Sencillamente, se propone darles una pequeña sorpresa. Nadie sabe allí lo que significa un ratón.¹⁶

Decía Pablo Neruda en “Walking around”:

Sin embargo sería delicioso
asustar a un notario con un lirio cortado
o dar muerte a una monja con un golpe de oreja.¹⁷

Y expresaba de esta manera —según interpretación de Amado Alonso en *Poesía y estilo de Pablo Neruda*—, que el mundo organizado, patéticamente previsto en todos los aspectos, tecnológicamente grande, podía verse alterado por hechos que parecen buscar tan sólo el impacto que radica y se sostiene a través de ese impulso contrario: una tragedia sentimental en la vida de un hombre material hasta el exceso; una provocación sexual dicha al oído de una mujer casta; un ratón invadiendo el espacio limpio de aquel departamento de lujo.

En pocas palabras, el sentido estético de los planteamientos aquí presentados se adivina y valora a través de un estilo exacto y claro. El intertexto abre la puerta del pasado y autoriza a ser recreado en el contexto presente del relato. La voz que habla viste el ropaje del autor. La multitud que reclama representa probablement-

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Pablo Neruda. *Antología fundamental*, Barcelona, Andrés Bello, 1997, p. 61.

te a los lectores de tantas horas. La joven dueña del ratón es quien ha tenido más fe en esa palabra y ha convertido el mero acto de magia en un acontecimiento sublime de poesía.

Le toca el turno ahora a un relato bíblico de rancia y venerada tradición: “En verdad os digo.” Podemos leer en el Evangelio de san Mateo de qué manera el maestro explica a sus discípulos que las riquezas serán sin duda alguna un gran obstáculo para permitir, al que se deje poseer por ellas, la salvación de su alma, y dice al respecto:

En verdad os digo: el que es rico entrará muy difícilmente en el Reino de los Cielos. Les aseguro: es más fácil para un camello pasar por el ojo de una aguja que para un rico entrar en el Reino de los Cielos.¹⁸

A partir del título del cuento descubrimos el intertexto aquí aludido. Nuevamente el narrador de Arreola cambia los términos conceptuales del antecedente y transforma la gran metáfora bíblica en expresión curiosa de una supuesta realidad científica en donde el sabio Niklaus ha emprendido la ímproba tarea de hacer pasar al legendario camello por el ojo de la aguja.

Y no pensamos en ningún momento que la ironía de estas expresiones atente contra el planteamiento indicado y, menos aún, que sea irreverente, si algo es, es tan sólo lúdico. Cuando en *El Lazarillo de Tormes* el narrador aludía también a Mateo y citaba una de las bienaventuranzas,¹⁹ se advertía en seguida el tono socarrón, sarcástico, desgarradoramente agresivo; pero esto sucedía, porque presumiblemente la voz que contaba esos hechos provenía de un judío converso que atacaba al texto santo para desquitarse así de la Iglesia opresora. Con el escritor mexicano no pasa tal cosa; por el contrario, su necesidad de explicar tantos asuntos que tienen que ver con los negocios del alma, lo transforma en un lector respetuoso de las recomendaciones bíblicas.

18 La Biblia. “Evangelio según San Mateo”, Madrid, San Pablo y Verbo Divino, 1995, cap. 19, vers. 24

19 Me refiero al momento en que Lazarillo al hablar de su padre muerto después de haber sido encarcelado por ladrón, manifiesta que él espera en Dios que esté en la gloria, porque el Evangelio los llama bienaventurados.

Pero quiero detenerme específicamente en varios momentos del relato en donde la ironía hace su entrada triunfal. Los parafraseo a continuación para que funcionen como apoyos conceptuales de referencia:

1. Se buscan patrocinadores del experimento Niklaus entre aquellos ricos que estén interesados en que el camello pase por el ojo de la aguja.

2. El arrepentido Niklaus, después de haber pertenecido a un grupo de sabios mortíferos, persigue un fin caritativo y radicalmente humanitario.

3. Niklaus ya logró cambiar de sitio, sin tocarla, una gota de agua pesada.

4. Hasta la fecha el comité sólo cuenta con el camello y la aguja.

5. Las sociedades protectoras de animales aprueban el proyecto.

6. Se ofrece una pormenorizada explicación de la aguja milagrosa.

7. La señora Niklaus, dando muestras de fino humor, se complace en zurcir con ella la ropa de su marido.

8. Como puede observarse el proyecto es del todo viable y hasta diríamos que peca de científico.

9. Una advertencia: “¡Cuidado!, poderosos, no se dejen sorprender por charlatanes que están pasando camellos muertos a través de sutiles orificios.”²⁰

Tan sólo comento que el tono general de estas apreciaciones aparece permeado por un hondo sarcasmo en donde se advierte el proceso del relato. Un logro científico podría circunscribirse en los términos teológicos de la salvación. Pero como la ironía es elaborada con total conciencia de lo que se quiere expresar, todos los referentes que tengan que ver con el problema metafísico mencionado resultan invalidados por la búsquedaseudocientífica que se

20 Juan José Arreola. *Op. cit.*, pp. 19-23.

plantea. Quizás podamos sostener que el problema teológico de la salvación es sustituido por el planteamiento metafísico de la estupidez humana.

En el marco de una axiología cristiana renovada y trascendente como la del Nuevo testamento, la idea contemporánea de Arreola de empobrecer a los ricos patrocinando un experimento científico para lograr que el camello pase, es por demás curiosa y pretende llegar, por camino distinto al de la Biblia, a la misma conclusión.

La ciencia que representa Niklaus nos confunde un poco y por momentos nos parece estar ante un charlatán que tan sólo pretende moverse dentro de soñadas quimeras.

Si el narrador del cuento anterior funcionaba como prestidigitador que iba tras el insignificante ratón, el de este relato se mueve en un entorno escéptico, porque no es dado creer en la verosimilitud de estos contenidos.

Ahora bien, si continuamos apegados al texto del relato podemos observar también como el narrador afirma:

En vez de derretir toneladas de cirios y de gastar el dinero en indescifrables obras de caridad, las personas interesadas en la vida eterna que posean un capital estorboso, deben patrocinar la desintegración del camello, que es científica, vistosa y en último término lucrativa. Hablar de generosidad en un caso semejante resulta del todo innecesario. Hay que cerrar los ojos y abrir la bolsa con amplitud, a sabiendas de que todos los gastos serán cubiertos a prorrata. El premio será igual para todos los contribuyentes: lo que urge es aproximar lo más que sea posible la fecha de entrega.²¹

Al mismo tiempo que sigue fiel al proceso lúdico que se ha propuesto desde el comienzo, la voz que cuenta los hechos alude, de una manera veladamente cínica, a la necesidad impostergable de financiar el proyecto y a la curiosa manera de disfrazar el verdadero referente económico. Quizás pudiéramos pensar aquí en las indulgencias medievales de la Iglesia o en cualquier otra forma de acudir a la conciencia del “contribuyente” religioso para conse-

21 Juan José Arreola. *Op. cit.*, p. 22.

guir de él el apoyo material que sólo Dios en su magnificencia sabrá agradecer y premiar. Si Jesús decía en el intertexto mencionado que las riquezas configuraban un obstáculo para la salvación; Arreola exhorta a los poseedores de fortunas que de un solo golpe alcancen simultáneamente dos beneficios: por un lado, al proceder con generosidad se liberarán de la estorbosa fortuna y, por otro, si el experimento logra triunfar, la ciencia habrá conseguido responder a la propuesta bíblica, habrá alcanzado la simplicidad de los hechos, como decía Borges, y ese camello inmensamente imposible, al ser recibido del otro lado de la aguja abrirá la puerta a la esperanza de los poderosos.

Todo lo anterior está dicho en un contexto que presupone no sólo el trabajo de la ironía sarcástica, sino también el alto grado de comprensión de nuestros lectores, quienes no estarán pensando, quiero suponerlo así, en integrarse al número de los patrocinadores de Niklaus.

A continuación, sabemos por boca del narrador que el proyecto cuenta con dos posibilidades extremas: el fracaso y el éxito. Si atendemos a la segunda de estas opciones —el narrador implacable arremete con otra ironía descarada—, el triunfo de Niklaus permitirá a los empresarios “de tan mística experiencia” que se “conviertan” en accionistas de una compañía de transportes, anunciándose así que a los camellos seguirán toda clase de objetos y, por qué no de personas que serían trasladadas en el espacio sin necesidad de afrontar el peligro de los diversos medios de transporte. ¡Loable empresa al fin, pero empresa mediatizada y consumadamente humana!

En otro orden de referentes y en lo que tiene que ver con los medios expresivos que el narrador emplea —Arreola recurre a esa exactitud de la que hablábamos al comienzo de este trabajo—; es notable el alcance polisémico de algunos términos y la perfecta realización semántica de otros. Utiliza, por ejemplo, el oxímoron: “empresarios de tan mística experiencia”; curiosos empresarios y más curioso aún el adjetivo “mística” que se le atribuye a la experiencia emprendida. Es cierto que algunos teólogos hablaron del “negocio de la salvación del alma”, pero, créanmelo, estaban utilizando una recia metáfora para catalogar tan importante situación.

Además se vale de la palabra “convertir”, dice concretamente “convertirá”, con alcance dilógico. Por un lado, y en el terreno de la prosaica realidad, los ricos se verán más ricos aun en el marco de la nueva empresa. Por otro, serán convertidos en un orden estrictamente espiritual y trascendente. A su vez, si observamos la posibilidad de un fracaso, estaremos frente a la siguiente conclusión:

Y los ricos, empobrecidos en serie por las agotadoras inversiones, entrarán fácilmente al reino de los cielos por la puerta estrecha (el ojo de la aguja), aunque el camello no pase.²²

He aquí la máxima expresión irónica que cierra el relato. Niklaus habrá alcanzado el milagro de empobrecer a los ricos y habrá conseguido así que la empresa del camello molecular no tuviera ya sentido. Al no existir esas fortunas que tan sólo eran impedimento en el más allá, todo habrá regresado al cauce normal y quizás el único beneficiado real haya sido el científico Niklaus. Faltará preguntarse, ¿qué piensan los ricos al respecto? Presumiblemente ellos deseen hacer un trato más directo con Dios que los exima de participar en tan quijotesca empresa.

A manera de conclusión, creo necesario dejar expresa constancia que la relación Arreola-Borges quedó precisada en la primera parte de este escrito. En cuanto a los referentes de estilo que hemos propuesto, y en el marco de los dos cuentos de Arreola aquí comentados, considero que sería ocioso e irreverente repetir los elementos consignados en el desarrollo de la segunda parte del ensayo.

Sólo deseo aclarar que el movimiento lúdico del relato en ambos autores es una señal de estilo inequívoca que quizás pueda llegar a tener sus antecedentes en *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, a quien los escritores aquí analizados brindan permanente reverencia. Dante, maestro del ludismo prerrenacentista, reaparece así en estos contextos de fin de siglo.

22 *Ibidem.* p. 23.

BIBLIOGRAFÍA

- Arreola, Juan José. *Confabulario*, 10ª. edición, quinta reimposición, México, Joaquín Mortiz, 1985.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1957.
- Biblia. “Evangelio según San Mateo”, Madrid, San Pablo y Verbo Divino, 1995.
- Duvignaud, Jean. *El juego del juego*, trad., de Jorge Ferreiro Santana, México, FCE, 1982
- Genette, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4ª. edición, versión española de María D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1961.
- Neruda, Pablo. *Antología fundamental*, Barcelona, Andrés Bello, 1997.
- Olea Franco, Rafael (editor). *Desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México, El Colegio de México, 1999.
- Rivera de la Cruz, Marta. “Intertexto y autotexto. La importancia de la repetición en la obra de Gabriel García Márquez”, en Internet, “<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/número6/intertx.htm>”

PALABRAS CLAVE DEL ARTÍCULO Y DATOS DEL AUTOR

intertextualidad, autotexto, ludismo, focalización

Luis Quintana Tejera

Universidad Autónoma del Estado de México

Facultad de Humanidades

Paseo Toluca y Paseo Universidad en Ciudad Universitaria,
Toluca, México.

Tel. 01 7 213 14 07

01 7 278 51 02/Fax. 01 7 278 47 04

NOMBRE: DR. LUIS MARÍA QUINTANA TEJERA

INSTITUCIÓN O DIRECCIÓN: Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México. Paseo Tollocan y Paseo Universidad en Ciudad Universitaria, Toluca, México. Teléfono: 01 7 2 13 14 07.

DOMICILIO PARTICULAR: Filiberto Navas, manzana 07, lote 15, casa 01, ex. Hacienda San Jorge, Toluca, México. Teléfono 017 2785102. Fax. 017 2784704.

TÍTULO DE LA COLABORACIÓN: Intertexto, ironía, ludismo y focalización en tres cuentos de Jorge Luis Borges y en dos relatos de Juan José Arreola.

TIPO DE COLABORACIÓN: Artículo.

Fecha de entrega: Jueves, 07 de junio de 2001.

RESUMEN

El presente trabajo tiene como finalidad llevar a cabo un análisis literario comparativo entre la producción de Jorge Luis Borges y la de Juan José Arreola a través de cinco cuentos (tres del primero de ellos y dos del segundo). En primer lugar y en el marco de las reflexiones teóricas, haremos referencia a las nociones de intertexto y autotexto; seguidas de las consideraciones en torno a las ideas de ironía, ludismo y focalización.

La parte práctica del artículo persigue la finalidad de aplicar los conceptos teóricos propuestos en los relatos "La casa de Asterión", "El muerto" y "El aleph" del autor argentino aquí analizado; y en la segunda parte del mismo, los cuentos "Parturient montes" y "En verdad os digo" del escritor mexicano.

Por último, las conclusiones ofrecen una revisión crítica de los diversos aspectos propuestos en el desarrollo del artículo.
