



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Hispánicas

*MEMORIA Y OLVIDO DE JUAN JOSÉ ARREOLA: LA EXPRESIÓN DE
UNA VIDA A DOS VOCES*

TESIS

que para obtener el título de

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

presenta:

GALIA EURYDICE DÍAZ PASCUAL

Asesora: **DRA. BLANCA ESTELA TREVIÑO GARCÍA**

Ciudad Universitaria, Cd. Mx.



2018



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.

Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM IN404516 “Procesos de la construcción del *yo* en la escritura autobiográfica en México” dirigido por la Dra. Blanca Estela Treviño García. Agradezco a la DGAPA-UNAM la beca recibida.

*A Indira Pascual Montiel, mi madre,
por su amor, su resiliencia y su fe en mí.*

*A Valentina Jácome Amaya, mi bisabuela,
por su sabiduría y fortaleza.*

Agradecimientos

Gracias a todos los que me acompañaron en este viaje, arduo y sinuoso, pero lleno de satisfacciones y alegrías. A mi madre, Indira Pascual Montiel, por su amor, su tiempo y por inspirarme a perseguir mis metas e ilusiones. A mi padre, Pedro Díaz Leyva, por su cariño, su apoyo y sus enseñanzas. Sin su ejemplo no hubiera llegado hasta aquí.

A mi hermana Sofía, por ser siempre una luz en mi camino y quererme en las buenas y en las malas. A mi hermanito Alexander por su cariño, su simpatía y sus miles de ocurrencias. A Valentina, mi hermana por adopción, por su amor incondicional y por todos las memorias felices de nuestra infancia que se convirtieron en pilares de mi presente.

A Jazmín, mi hermana por convicción y la mejor amiga que pudiera pedir, por acompañarme aun en la distancia y enseñarme qué es la amistad verdadera. Gracias a ti he descubierto lo que quiero llegar a ser.

A mi amada familia materna: Lucía Montiel, mi segunda madre, Adelina Montiel, por todas mis aventuras felices en La Esperanza, mi abuelita Esther por ser tan alegre y auténtica, mi bisabuelita Vale, por todo el apoyo y las memorias de Buena Vista, y mi tío Margarito, por los viajes y conversaciones.

A la familia Pascual, en especial a mi bisabuelita Luz Gómez Valdivieso, por enseñarme a valorar mis orígenes y por tantas tardes de aprendizaje, memorias, afecto y felicidad.

A la familia Díaz Leyva, en especial a mis abuelos Vicente y Natalia, por los momentos alegres de mi infancia y el cariño a pesar de la lejanía.

A Gerardo Escobar Galindo, por sus enseñanzas musicales, filosóficas y literarias, sus anécdotas divertidas y los paseos a través de la Ciudad de México.

A Anna Kozina, por su ayuda y consejo en los momentos cruciales, y por enseñarme a ser más paciente.

A los Domínguez Pérez, por recibirme tantas veces en el Puerto de Veracruz como otro miembro de su familia.

A mi asesora y mentora, Blanca Estela Treviño García, por su paciencia, su apoyo, su cariño y todas sus invaluable enseñanzas. Gracias por enseñarme a amar la literatura mexicana y ayudarme a encontrar mi camino.

A mi sinodal y profesora, Adriana de Teresa, por sus maravillosas clases de teoría literaria, sus inestimables consejos en el seminario de tesis y por alentarme a seguir adelante.

A Lucila Herrera, quien me enseñó a amar a Juan José Arreola, por sus lecciones, su optimismo, su empatía y su amistad.

A Horacio Molano, por todo lo que aprendí de él a lo largo de mis años en el Seminario, su apoyo, su comprensión y su entusiasmo.

A Hugo Enrique Del Castillo por su amabilidad, orientación y aliento en el proceso de titulación.

Gracias a todos los profesores que compartieron conmigo su conocimiento a lo largo de la carrera.

A todas las amistades que hice durante mi estancia en la Ciudad de México: Estéfany, Erendira, Jessica Fernanda, Casandra, Karen, Paniela, Norberto, Paola...Necesitaría más páginas para mencionarlos a todos y decirles lo mucho que significó cada uno en esta aventura. Gracias por el apoyo constante, el cariño y todos los recuerdos inolvidables que forjamos juntos.

A la peña jarocho, xalapeña y coatepecana: Ange, Nohemi, Paulina, Arly, Erika, Sergio... Ustedes han sido otra familia para mí.

A todos los miembros del Seminario Permanente de Escritura Autobiográfica, por las memorias, el soporte y el aprendizaje.

A Alyssa por el amor y la compañía.

Introducción	1
Capítulo I – El libro: <i>Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola</i>	7
1.1 El proyecto autobiográfico de Juan José Arreola	8
1.2 La recepción del libro	13
1.3 Estudios e influencias en torno a <i>Memoria y olvido</i>	18
1.3.1 La importancia de la oralidad en <i>Memoria y olvido</i>	20
1.3.2 Los análisis temáticos de <i>Memoria y olvido</i>	22
1.4 Otros textos autobiográficos de Juan José Arreola	23
Capítulo II– Aproximaciones teóricas	26
2.1. Las Memorias y la autobiografía	27
2.2 La noción de autor	37
2.3 La autobiografía interpuesta	40
2.4 La memoria, el otro y la oralidad	43
Capítulo III – De <i>Memoria y olvido</i>	49
3.1 Estructura de la obra	50
3.2 La construcción del Yo de Arreola	51
3.2.1 La genealogía	51
3.2.2 Infancia	55
3.2.3 El cine	63
3.2.4 Formación del artista	65
3.2.5 La poética de Arreola y otras reflexiones	75
3.3 Adscripción genérica	78
3.4 La presencia de Fernando del Paso	85
3.5 El estilo del texto	89
Conclusiones	94
Bibliografía	101

Introducción

El nombre de Juan José Arreola (1918–2001) es uno de los más reconocidos entre los escritores mexicanos del siglo XX. Es recordado por ser autor de obras fundamentales para la historia de la literatura mexicana, como *Bestiario*, *Confabulario* y *La feria*, asimismo por su labor como editor, actor, promotor cultural, maestro, conversador y ajedrecista. Admirado por ser un “autodidacta cum laude”¹, se trata de un autor polifacético con una fascinación por el lenguaje, cuya estética es una venturosa mixtura entre lo culto y lo popular. A lo largo de su vida, cultivó diversos géneros literarios: la poesía, el cuento, el microrrelato, la novela, el ensayo y, por último, la autobiografía. De entre todas sus obras, aquellas pertenecientes a las literaturas del Yo han sido las menos estudiadas.

Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso fue publicada en 1994, fruto del esfuerzo conjunto entre los dos escritores mencionados en su título, y es uno de los textos autobiográficos del jalisciense. La obra narra en primera persona la vida de Juan José Arreola y conjuga su infancia y juventud en Zapotlán con su estancia en París para estudiar teatro. En ella se tratan asuntos como la genealogía, la niñez, el tránsito a la vida adulta, la formación de un individuo como artista, a la vez que se retrata la vida a principios del siglo XX y la escena artística de los lugares por los que transitó su autor.

El libro fue elaborado a partir de las conversaciones entre Arreola y Fernando del Paso a lo largo de un año, por lo que conserva la verbosidad de la lengua oral. El autor de *José Trigo*, además de fungir como interlocutor, fue quien forjó el proyecto de registrar las narraciones orales de Arreola y el responsable de dar un formato físico al libro. La relación

¹ Luis Miguel Madrid, “El pecado de la dispersión”, en *Juan José Arreola*, entrada del sitio Cervantes Virtual.

de amistad y confianza entre sus participantes fue decisiva y sin ella no hubiera sido posible la culminación de una obra tan valiosa.

Elegí *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola* como mi objeto de estudio por diversas razones. En primer lugar, la existencia del libro fue sorpresiva para mí, puesto que no tenía conocimiento de la labor autobiográfica del jalisciense. Sin embargo, me resultó aún más asombroso que Fernando del Paso apareciera como su autor. Al leer el libro, me cautivó su amenidad y fluidez, así como la naturalidad con la que relata momentos dolorosos o difíciles, refugiándose en el humor cuando es posible. También, me intrigó su estructura fragmentaria y la espontaneidad de su narración, que transita ágilmente de un tema a otro. Finalmente, al llegar al epílogo, donde el escritor de *Noticias del Imperio* describe su colaboración, me sorprendió que fuera posible la creación de un texto tan personal y ameno a varias manos. Igualmente, resultó decisiva mi admiración por ambos autores.

Mi trabajo se enfoca en dos vertientes. La primera analiza cómo el escritor de *La feria* construye su Yo a través del texto y qué efectos de sentido tienen la fragmentariedad de la obra y su adscripción genérica en la representación de sí mismo. Por otro lado, examino el papel de Fernando del Paso como participante en la obra, con el propósito de entender la valía de su colaboración y las repercusiones que tuvo sobre el relato de su compañero. Asimismo, pretendo mostrar que tanto Arreola como del Paso pueden ser considerados autores de *Memoria y olvido*. Por último, con la presente investigación busco otorgar mayor visibilidad a una obra que no se ha leído ni estudiado lo suficiente, al igual que resaltar la importancia de un texto autobiográfico para vislumbrar la personalidad de

los escritores en este proyecto realizado a la limón. Como afirma Guillermo Sheridan en torno a las literaturas del Yo: “su valor fundamental es el de operar como literatura, como una instancia escritural válida en sí misma y por sí misma. Sus valores accesorios son inimaginables: aportan una visión complementaria del quehacer de un escritor, de su mundo y de su actitud ante él”².

Para mi análisis, empleo distintos textos teóricos en torno a las literaturas autorreferenciales, como los de Ana Caballé, Ángel Loureiro y Leonidas Morales, valiosos para definir la adscripción genérica de la obra, y “La autobiografía de los que no escriben” de Philippe Lejeune, a partir de cuyos planteamientos *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola* puede ser denominada una “autobiografía interpuesta”. También resulta necesario el esclarecimiento de las nociones de autor y de imagen de autor, y para ello me centro en los planteamientos de Ruth Amossy, Dominique Maingenau y Jérôme Meizoz. Asimismo, retomaré las propuestas de Maurice Halbwachs en *Los marcos sociales de la memoria*, estudio que plantea el valor de la colectividad en la recuperación de los recuerdos y la terminología de Jean Starobinski para analizar el estilo de la obra.

La importancia del presente análisis subyace en que, hasta el día de hoy, la obra de Fernando del Paso y Juan José Arreola no ha sido estudiada de manera exhaustiva. Sobre ella se han realizado algunos trabajos, más que nada, sobre el carácter oral de la obra y con el propósito de rastrear las influencias del jalisciense. Sin embargo, aún no se han elaborado estudios desde una perspectiva autobiográfica, ni que estudien la construcción del Yo, ni la reconstrucción de la memoria o la compleja autoría de esta obra.

² Guillermo Sheridan. “José Juan Tablada en su Diario”, en *Vuelta*, n. 198, Vol. 17, mayo de 1993, p. 29.

Mi estudio está dividido en tres apartados. En el primer capítulo, me enfoco en las circunstancias en que *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola* fue creada y en la relación entre sus autores, así como en los análisis que se han hecho de la obra. También analizo la recepción que ha tenido a lo largo de los años. El segundo capítulo tiene como propósito esclarecer las propuestas teóricas que considero pertinentes para acercarme al texto, como la noción de los géneros autobiográficos, la categoría de autor, la autobiografía interpuesta, la oralidad, así como la recuperación de la memoria y su dimensión colectiva. El tercer y último capítulo contiene el análisis de la obra. Este apartado comprende distintos aspectos del texto: su estructura, la construcción del Yo de Juan José Arreola, su adscripción genérica, la presencia de Fernando del Paso y el estilo de *Memoria y olvido*. Finalizo con unas conclusiones donde expongo los resultados de este trabajo.

Mi camino para realizar este estudio empezó en el primer semestre de la carrera, cuando conocí a Juan José Arreola a través de sus minificciones. Después de leer la mayor parte de sus obras, encontrarme con *Memoria y olvido* fue una grata sorpresa, puesto que desconocía los textos autobiográficos del autor. La obra me permitió acercarme al jalisciense de una manera que no anticipaba. También me abrió la posibilidad de encontrarme con el pensamiento de Fernando del Paso, cuya obra me es igualmente querida.

Al leer *Memoria y olvido*, mientras exploraba la personalidad y la vida del maestro Arreola, también pude descubrir aspectos de mí misma y analizar mi propia relación con mi genealogía y mi pasado. Creo que esa es otra de las virtudes de la literatura autobiográfica.

CAPÍTULO I

El libro: *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola*

1.1 El proyecto autobiográfico de Juan José Arreola

Desde su juventud, Arreola fue poseedor de una memoria prodigiosa. Tanto él, como aquellos que alguna vez lo escucharon hablar, fueron conscientes de la facilidad que tenía para recordar. La memoria fue un concepto que le preocupó siempre, no sólo como la habilidad de retener información, sino como una capacidad cognitiva y conformadora de un sujeto. En *La palabra educación* de 1973, una obra de exposiciones orales de Arreola, recopiladas por Jorge Arturo Ojeda, puede verse un ejemplo de la importancia que él daba a la memoria:

Ahora bien ¿qué otra cosa es el hombre, sino memoria de sí mismo? Desde que nace, comienza a programarse con los datos de la experiencia. Tiene más personalidad aquél que menos olvida. Porque estamos hechos de recuerdos. De lo que hemos vivido y de lo que aprendimos de los demás, ya sea en el trato vivo o en los libros³.

Asimismo, en esta cita puede notarse una suerte de propuesta en torno a la construcción de la personalidad de un individuo, donde la memoria aparece como un elemento fundamental. Esto se relaciona con el valor que otorga Arreola a la intervención del sujeto en el proceso creativo, como puede apreciarse en otro extracto de *La palabra educación*: “¿Quién se propone ser original, ni en forma ni en contenido? Lo importante es dar a lo general el hábito de la persona. Todos los hombres han vivido la historia del mundo, pero me siento obligado a hacer mi traducción del ser, mi propia versión”⁴.

Por ende, es comprensible que Juan José Arreola haya tenido intenciones de escribir un relato sobre su existencia. En *La feria*, de 1963, ya son apreciables algunos elementos del discurso autobiográfico, aunque esta obra sea considerada una novela. Sólo dos años

³ Juan José Arreola, *La palabra educación*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973, p. 57

⁴ *Ibidem*, p. 40.

después, en 1965, compartiría un breve texto sobre su vida gracias a una invitación de Antonio Acevedo Escobedo, jefe del Departamento de Literatura del INBA, para participar en un ciclo de conferencias al lado de otros escritores importantes de la época, como Juan Rulfo y Rosario Castellanos. Las conferencias posteriormente serían publicadas por la editorial Joaquín Mortiz en *Los narradores ante el público*. En su intervención, Arreola afirma lo siguiente:

He dicho antes que trabajo ahora en un libro que se llamará *Memoria y olvido* en el que trataré de rescatar lo vivido y lo aprendido para, en cierta forma, formular lo olvidado, lo que queda en la sombra. A sus pruebas de imprenta me remito. Cuando ustedes lo consulten, si es que llega a existir, quiero que ese libro justifique tanto mi vida de escritor como la atención que esta noche ustedes han dispensado a mis palabras⁵.

Se vuelve a tener noticia de la anunciada obra en 1971, en un artículo llamado “Memoria y olvido de Proust” publicado por el autor jalisciense en el suplemento *La Cultura en México*, donde comparte un fragmento de lo que él denomina “autobiografía en preparación, *Memoria y olvido*”⁶. También en 1971, el escritor de *La feria* incluye un breve texto autobiográfico intitulado “De memoria y olvido” en la reedición de *Confabulario* por la editorial Joaquín Mortiz. En este texto, elabora una presentación de sí mismo mediante la narración de episodios de su juventud.

Más de veinte años transcurrieron para que un libro de Arreola con el esperado título viera la luz. Lo inusual es que lo hizo mediante la intervención de Fernando del Paso. Por ello, la primera edición de CONACULTA, en 1994, fue intitulada *Memoria y olvido. Vida*

⁵ Juan José Arreola, “Sin título” en *Los narradores ante el público, Primera serie*, México, CONACULTA, INBA, 2012, p. 55.

⁶ Juan José Arreola, “Memoria y olvido de Proust”, en *La Palabra y el Hombre*, n. 136, Universidad Veracruzana, octubre-diciembre 2005, p. 141.

de *Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso*. En la segunda, del Fondo de Cultura Económica en el año 2003, se acortó el título a *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947)*⁷. En las dos ediciones, se indica que el autor es Fernando del Paso.

Esta disposición puede dar a entender, de primera mano, que se trata de una biografía. Sin embargo, en *Memoria y olvido* el narrador y el personaje se identifican como Juan José Arreola, lo que podría parecer un juego de Fernando del Paso e interpretarse como una obra de ficción. No obstante, el libro pertenece a las literaturas del Yo⁸.

La posible confusión se esclarece cuando se explica la manera cómo del Paso y Arreola concibieron este proyecto. En el epílogo de *Memoria y olvido*, del Paso cuenta que, después de no haber residido durante veinticinco años en la misma ciudad que Arreola, fue a vivir a Guadalajara por una invitación de Raúl Padilla, rector de su universidad. Poco antes, del Paso había propuesto a Rafael Tovar, entonces presidente de CONACULTA, el proyecto de recopilar las “memorias habladas” de personajes importantes de la cultura mexicana. Habían elaborado una lista de autores, entre los que figuraba el escritor de *Confabulario*.

Es necesario saber que Juan José Arreola llevaba casi veinte años sin publicar un texto literario, aunque desde entonces había hecho diversas apariciones en la escena pública como conferencista o conversador e incluso había llegado a tener su propio programa de televisión, *Arreola y su mundo*. Por su fluidez y agilidad en el habla, antes de Fernando del

⁷ La edición usada en este trabajo es la del Fondo de Cultura Económica del año 2003.

⁸ La adhesión genérica del texto se explicará en el tercer capítulo de este trabajo.

Paso, Arreola ya había sido grabado por Jorge Arturo Ojeda, quien consideraba importante la preservación de la palabra del jalisciense para las generaciones venideras.

Fue así como el autor de *Noticias del Imperio* decidió hacer algo similar. Ya instalado en Guadalajara, se reunió con Arreola a lo largo de un año y registró lo que el escritor jalisciense le narraba sobre su vida. El producto de estos encuentros fue 35 horas de grabación. Posteriormente, del Paso procedió a su selección y transcripción, tarea en la que igualmente colaboró Elda Castelán. Álvaro Uribe fue el encargado de la edición final del libro, aunque del Paso menciona que en ella también ayudó el mismo Arreola.

Considero pertinente, para entender cómo los dos realizaron esta compleja tarea, exponer de manera breve la relación entre ambos autores. Esto será importante para la definición posterior de la memoria colectiva y su importancia en esta obra, así como para comprender el papel que tuvo del Paso en la recuperación de los recuerdos del autor de *Bestiario*.

Entre muchas de las ocupaciones que tuvo a lo largo de su vida, en la década del cincuenta Juan José Arreola fue becario y docente del Centro Mexicano de Escritores. Allí conoció a Fernando del Paso, como apunta él mismo en una entrevista con Carmen Álvarez Lobato, académica de la Universidad Autónoma del Estado de México:

Primero presenté los sonetos y no me dieron la beca, pero me mandaron llamar, me dijeron que no habían podido darme la beca pero que les interesaba mi trabajo y me sugirieron que siguiera un curso con Juan José Arreola, al que yo conocía solamente por “El Guardaguas”. Entré al centro y Juan José Arreola me resultó absolutamente fascinante. Entonces era mi maestro, después fue mi amigo. Nos reuníamos cada miércoles en la tarde, creo que a las cuatro, de cuatro a seis, en el Centro Mexicano de Escritores que estaba por Insurgentes; y allí cada quien leía un trozo de lo que estaba

escribiendo y recibía la crítica de los tres maestros: Francisco Monterde, Juan José Arreola y Juan Rulfo. Y también entre nosotros nos hacíamos ciertas críticas⁹.

Posteriormente, en *El último juglar* de Orso y Juan José Arreola, otro texto autobiográfico del que hablaré más tarde, es mencionado que en el año 1958 Juan José Arreola retomó su trabajo de editor en “Cuadernos del Unicornio”, colección que él dedicaba a la promoción de escritores jóvenes. Ahí se publicaron algunas de las primeras obras de José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis. También en “Cuadernos del Unicornio” apareció la primera obra de Fernando del Paso: *Sonetos de lo diario*, cuando este último tenía apenas veintitrés años. Fruto de estas colaboraciones, surgió una larga amistad entre ambos escritores.

Asimismo, en *El último juglar*, se describe la época en que Arreola fue director de la Casa del Lago, cargo que desempeñó de 1958 a 1960. Durante ese tiempo recibía visitas de muchos escritores y ajedrecistas, entre los que se encontraba Fernando del Paso. La relación estrecha entre ambos autores también puede percibirse en la dedicatoria que el autor de *Palinuro de México* hace a Arreola en su cuento “El Estudiante y la Reina”, publicado en 1959 en la revista *La palabra y el hombre* de la Universidad Veracruzana.

Igualmente se sabe que Juan José aún trabajaba en el Centro Mexicano de Escritores cuando del Paso fue becario y publicó *José Trigo* en 1966, su primera novela. En *El último juglar*, el autor de *La feria* califica la obra de su amigo como magnífica y lamenta que “como todos los libros importantes que se escriben en México, estuvo olvidada por los lectores y los críticos durante largo tiempo”¹⁰.

⁹ Carmen Álvarez Lobato, “‘Me casé con la literatura, pero mi amante es la historia’. Una conversación con Fernando del Paso”, en *Literatura Mexicana* 2, 2013, p. 183.

¹⁰ Orso Arreola, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, Guadalajara, Jus, 2010, pp. 359-360.

Aun después de varios años de no verse, la estrecha relación que habían mantenido desde los años cincuenta, permitió que Arreola accediera a contar sus recuerdos a Fernando del Paso. Sólo alguien que conociera bien al autor jalisciense y fuese un escritor destacado podía estar a la altura de un proyecto tan arduo como la creación de *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola*.

1.2 La recepción del libro

Después de haber expuesto la forma en que esta obra fue concebida, haré un recuento de las reseñas que se han escrito sobre ella, para dar un panorama de las lecturas que ha tenido desde su publicación. Pondré atención a lo mencionado sobre la autoría de la obra, pues se trata de un tema importante para el presente trabajo.

La primera reseña sobre el libro se intitula “Arreola, un escritor que ya no escribe”. Fue publicada por el reconocido editor Tomás Granados en la revista *Quimera* en el año de 1994, unos meses después de la publicación del libro.

Granados comienza su texto con la siguiente aseveración “Juan José Arreola se hartó del miedo por la página en blanco y decidió que su literatura debía ser oral. Tal vez de lo que estaba harto era de la página en negro, la página del libro impreso, inmóvil y definitiva, y por eso prefirió la fugacidad de la palabra dicha, de las frases que gustosamente se dejan llevar por el viento”¹¹.

Prosigue con una breve revisión de la vida del autor de *Confabulario*, partiendo de que “en la últimas tres décadas, la presencia de Arreola en los escenarios culturales de

¹¹Tomás Granados, “Arreola, un escritor que ya no escribe”, en *Quimera*, n. 134, 1994, p. 44.

México ha sido la del ameno y sabio conversador —que llega a ser repetitivo y a veces incomprensible— y no la del productor de páginas escritas”¹². Con estas dos citas, se aprecia como Granados, esboza un tema que será fundamental en posteriores análisis de la obra: la oralidad.

Otro aspecto sobresaliente de esta reseña es la forma cómo Tomás Granados dispone el nombre de los autores del libro: “Por Juan José Arreola/ Fernando del Paso”. Este detalle muestra que reconoce la figura de ambos, sin darle más importancia a alguno de los dos.

La siguiente reseña data de enero de 1995 y fue escrita por Luis Ignacio Helguera para la revista *Vuelta*. Helguera habla de Arreola como el autor de “cinco libros fundamentales de la literatura moderna”¹³. Allí hace mención de un dato curioso. En *Palíndroma* de 1971 aparecía ya el siguiente listado: “Obras de Juan José Arreola. Orden de la edición: *Confabulario*, *Palíndroma*, *Varia invención*, *Bestiario*, *La feria*, *Arte de Letras menores*, *Memoria y olvido*, *Hombre, mujer y mundo*, *Poemas y dibujos*”¹⁴. Por ello, menciona que *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola* es un libro “largamente prometido y cabalmente cumplido”¹⁵, dado que fue esperado por más de veinte años.

Helguera afirma lo siguiente sobre la participación del autor de *José Trigo*:

Fernando del Paso supo conjugar en libro las capacidades excepcionales de Arreola como conversador y como escritor: dos caras de la vocación verbal. Nada fácil era la tarea en sus diferentes fases: convencer a Arreola del proyecto, alejarlo largos ratos del tablero de ajedrez, grabar treinta y cinco horas de su palabra, seleccionar temas y consentir las digresiones procurando que no fueran desmesuradas, acorralarlo, instarlo a hablar de él

¹² *Ídem*.

¹³ Luis Ignacio Helguera, “Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando Del Paso.” *Vuelta*, n. 218, 1995, p. 36.

¹⁴ *Ídem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 39.

mismo, transcribir y editar el material. Sólo otro escritor, y del talento de Fernando Del Paso, podía llevar el navío a buen puerto tras semejante odisea¹⁶.

Lo anterior deja ver que, a pesar de considerar a del Paso solamente como un editor, atribuye una importancia fundamental a su participación.

En 1996, Adolfo Castañón publicó el texto “Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947)” en la *Colección Memorias Mexicanas*, que además apareció en la editorial de la revista *Vuelta* en febrero de 1997. Y, tal vez debido a la importancia de este libro, fue publicado por el mismo Castañón en un volumen de su autoría titulado *El reino y su sombra. Entorno a Juan José Arreola* de 1999. En este texto, Castañón asevera que *Memoria y olvido* es:

[Un] libro escrito con dos cabezas y dos manos pertenece a ese género, tan moderno, inaugurado por James Boswell y al cual Eckermann daría áulica inflexión. Moderno porque el perfeccionamiento de la memoria mecánica en todas sus formas no sólo auspicia sino que en cierto modo apremia este género de faena compartida, de conversación y enseñanza transcrita cuyos memorables, memoriosos precursores llevan los nombres de Jenofonte, Platón, para no hablar de los apóstoles que buscaron la salvación del salvador por la escritura¹⁷.

Puede notarse que Castañón inserta la situación autoral de la obra en una tradición que él remonta a la Antigüedad a la vez que destaca su modernidad por la importancia de la memoria mecánica. Igualmente, afirma que “cabe resaltar con aplauso escrito la voluntad así del modelo esculpido (Arreola) como del escultor (del Paso) que ha sabido extraer de la piedra bruta de la charla la figura de una vida marcada por el pudor al punto que sólo sabría revelarle sus secretos al espíritu santo de la posteridad en la confesión contada y ante la

¹⁶ *Ibidem*, p. 36.

¹⁷ Adolfo Castañón, “Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947)”, en *Vuelta*, n. 243, 1997, p. 38.

mirada oída de un testigo de honor”¹⁸. Lo anterior otorga un rol importante al trabajo de Fernando del Paso, que, para Castañón, va más allá del complejo trabajo de edición.

Además de versar sobre la conformación de la obra entre sus dos autores, Castañón habla extensamente de la figura de Arreola y de sus posturas ideológicas en torno al lenguaje, la memoria, la literatura y la vida. Por último, menciona que lo más valioso de esta obra es que se puede apreciar entre líneas “la voz del otro”¹⁹, afirmación que resulta valiosa para este trabajo.

El próximo texto, publicado en 2002 por José Luis Martínez, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, se intitula “Recuento de Juan José Arreola” y elabora, precisamente, un inventario de todas sus obras, y al mismo tiempo rescata su figura como editor y promotor cultural. Declara que *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola* “es un libro encantador y el de lectura más grata de los últimos años”²⁰ y “el otro motivo del encanto es el estilo narrativo. Es una alegría sensual por las cosas y por las palabras que las nombran, una fascinación por el verbo transfigurador de la poesía, una sensibilidad de desollado que lo hace maravillarse y estremecerse ante todo lo divino y lo humano, y el arte de saber comunicárnoslo”²¹. Como puede notarse, Martínez da todo el peso del estilo a Juan José Arreola y el jalisciense aparece como único responsable de la obra. A diferencia de los textos anteriores, en este inventario, el nombre de Fernando del Paso está totalmente ausente.

¹⁸ *Ídem*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 40.

²⁰ José Luis Martínez, “Recuento de Juan José Arreola”, en *Literatura Mexicana*, 2002, p. 181.

²¹ *Ibidem*, p. 182.

Varios años después, en noviembre de 2014, Ignacio Ortiz Monasterio publicó “Antípodas de Arreola” en la revista *Nexos*. En este artículo habla de que “la obra y, en mucho, la vida de Arreola, se dividen entre la oralidad y la pluma. Conocemos a Arreola por sus páginas escritas pero también por sus conversaciones, por su verbosidad, por los hallazgos y excesos de la voz”²².

Ortiz Monasterio, a la vez que reconoce a del Paso como posible autor de la obra, recalca el carácter oral de ésta. Por ello, afirma que en “*Memoria y olvido* —que no debe poco al trabajo editorial y aun aural de del Paso— la vida emana a borbotones, está encarnada en la abundancia verbal de Arreola, en su libre y siempre rica asociación, en la celebración que hace el autor de sí mismo. Arreola, hemos dicho, necesitaba manifestarse plena, libérrimamente, y al hablar lo hacía”²³.

Asimismo, una reseña de Bartolomé Leal, sin fecha y escrita desde Santiago de Chile, enumera algunas de las características del libro y elabora un breve resumen de éste, reproduciendo un par de fragmentos. De esta reseña puede rescatarse la valoración final del autor que califica la obra como “memorable contubernio entre dos grandes de nuestras letras”²⁴, otorgando visibilidad a la participación de Fernando del Paso.

Por último, existen dos textos que hablan brevemente de lo narrado en *Memoria y olvido* para resaltar la figura del autor de *Bestiario* como jugador de ping pong y ajedrecista. El primero es “Retrato de Juan José Arreola. (En sus ochenta años)”, de Luis Ignacio Helguera, que aparece en el libro *Peón aislado: Ensayos sobre el ajedrez* del año

²²Ignacio Ortiz Monasterio, “Antípodas de Arreola” en *Nexos*, noviembre del 2014, p.2.

²³ *Ibidem*, p.3.

²⁴Bartolomé Leal, “Juan José Arreola: Memoria y Olvido”, en sitio de *Mauro Yberra*, s.f., p. 3.

2009 y “Juan José Arreola: El ajedrez y el Ping Pong” de Gilberto Prado Galán, publicado en la revista *Literal* en 2012.

En conclusión, salvo la reseña de José Luis Martínez, puede notarse un reconocimiento extendido de Fernando del Paso como el coautor o editor de la obra. Igualmente es recurrente la mención de la importancia de la palabra oral para Juan José Arreola, y se reconoce el carácter oral en el estilo de su libro.

Cabe mencionar que en ninguna reseña aparecen datos sobre la recepción del libro ni sus ventas. Sin embargo, como ya se mencionó anteriormente, después de la primera edición de CONACULTA, el Fondo de Cultura Económica elaboró una segunda edición de la obra en 2003, lo que es un indicador de la recepción positiva del libro. Igualmente puede ser que se reeditara debido al reciente fallecimiento de Juan José Arreola.

1.3 Estudios e influencias en torno a *Memoria y olvido*.

A continuación, hablaré de los trabajos académicos que se han realizado sobre *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola*. Es importante saber que no se ha elaborado prácticamente ningún estudio que analice estructuralmente la obra o que hable a profundidad de la peculiar relación entre sus dos figuras autorales. Por otro lado, se han hecho investigaciones que usan el libro para fundamentar tesis sobre las influencias de otros autores en la obra conjunta de Arreola. También existen varios que examinan el carácter oral de este texto. Por último, existen algunos análisis temáticos de *Memoria y olvido*.

Dentro de los estudios sobre las influencias del autor de *La Feria*, Teresa González Arce elaboró un trabajo intitulado “El retrato literario en Marcel Schwob y Juan José Arreola”. El artículo hace un análisis estilístico de ambos autores, centrándose particularmente en el retrato literario y cita las referencias que hace Arreola a Schwob en sus textos autobiográficos. Para ello, usa algunos extractos de *Memoria y olvido*, donde su autor reconoce el impacto que tuvo sobre él la lectura de Marcel Schwob.

El segundo de estos estudios es un análisis más extenso propuesto por Sara Poot Herrera, llamado “Giovanni Papini en Juan José Arreola”. Este artículo habla de la influencia de *Gog* de Papini en *Confabulario total*, *Bestiario* y *Palíndroma*, así como de las consonancias entre *Autorretrato* de Papini y *Memoria y olvido*. Sobre las consonancias entre sus obras, afirma que:

Himno al autodidactismo, sí, al de Papini y al de Arreola, quien leyó el *Autorretrato* en su infancia y, sin proponérselo, a lo largo de su vida se identificó con él. Arreola vio su imagen y su destino en el autorretrato de Papini, quien se retrató y lo retrató. El texto fue el presente de uno y el futuro del otro. Arreola no sólo leyó el *Autorretrato* de Papini “con orgullo, rencor y humildad como quien se confiesa” sino que se reinventaría en él²⁵.

Sobre otro escritor con el cual se identifica el jalisciense para la elaboración de su autobiografía, puede citarse el texto “Memoria y olvido de Proust”. En él, Arreola rastrea la influencia de *En busca del tiempo perdido* en Juan García Ponce, Álvaro Mutis y Esther Seligson.

Sin embargo, la razón por la cual el texto tiene lugar en este apartado es porque el autor comienza su exposición con un fragmento de su “Autobiografía en preparación,

²⁵ Sara Poot Herrera, “Giovanni Papini en Juan José Arreola”, en *Casa del Tiempo*, n. 90-91, 2006, p. 108.

Memoria y olvido”, donde precisamente habla de su cercanía con Proust, tanto por algunas consonancias entre sus vidas como en el ejercicio de escribir. El fragmento tiene un carácter metaficcional y algunos párrafos de dicho extracto aparecen en la versión final del libro de 1994. Con este texto, Arreola se está insertando en la tradición de Proust para la construcción de sus memorias, lo que sirve para dar mayor peso a su futura obra.

1.3.1 La importancia de la oralidad en *Memoria y olvido*.

Del lado de la perspectiva oral del texto, Óscar Mata escribió un artículo con el nombre “Los ‘libros hablados’ del maestro Arreola”. Allí, expone que la expresión “libro hablado” fue elaborada por Juan José Arreola en una de las sesiones para la elaboración de *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola*. Para él, la concepción de “libro hablado” se relaciona con lo literario que podía resultar el discurso oral de Juan José Arreola. Posteriormente, destaca como una de las cualidades del libro, que Fernando del Paso hubiera podido “conservar ese gran río verbal llamado Juan José Arreola”²⁶.

El artículo “Juan José Arreola y el arte del dictado” de Sara Poot Herrera, se relaciona estrechamente con el anterior. En él, Poot habla de Juan José Arreola de esta manera:

Fue maestro de la palabra, la oral y la escrita. La primera fue sobre todo impulso de su escritura y con ella su autor despuntó con el arte de su creación marcada en gran medida por el ingenio en la conversación, la necesidad de la confesión y el arte del dictado, pasaje fundamental de su palabra oral infatigable a la escrita, compacta y precisa. Esta composición triple —conversación, confesión y dictado— es, y aquí lo sugiero, el mecanismo de las breves y muchas biografías arreolianas y de los ejercicios minúsculos

²⁶ Óscar Mata, “Los “libros hablados” del maestro Arreola”, en *Tema y variaciones de literatura: Juan José Arreola: El verbo memorioso*, n. 15, 2000, p. 15.

de la propia biografía —su autobiografía, pues—, sino frecuente en la obra literaria firmada con el nombre de Juan José Arreola²⁷.

Sara Poot continúa con un recorrido del ejercicio del dictado que hizo Arreola en la composición de sus obras. En primer lugar, menciona a José Emilio Pacheco quien contribuyó a la creación de *Bestiario* tomando los dictados del escritor jalisciense. Lo mismo ocurrió con *Memoria y olvido* y *El último juglar*, que dictó a Fernando del Paso y a Orso Arreola.

Por otra parte menciona que, para ella,

[Arreola] puso a funcionar de manera plena el “género de habla” y la práctica social del habla, propia de la Edad Media; nos hace pensar de nuevo en el único juglar mexicano: Juan José Arreola, quien de la lengua oral hizo la palabra escrita y ésta fue oral y literaria también; de ahí en gran medida su universalidad en cuanto al ‘género de habla’ y también lo que podemos llamar el “género de escritura”²⁸.

Esto se relaciona con el planteamiento de Adolfo Castañón, expuesto algunas páginas atrás, sobre la cercanía de esta forma de trabajo con obras de mayor antigüedad.

Finalmente, la estudiosa de Arreola no duda en mencionar que *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola* posee dos autores²⁹, afirmación de interés para la elaboración de este trabajo.

Otro artículo relacionado con los temas tratados por Sara Poot, aunque no analice las memorias del escritor jalisciense, es el texto de Felipe Vázquez “Juan José Arreola: La imposibilidad de la escritura”. El artículo trata de mostrar el porqué del prolongado silencio de Arreola, partiendo de la ideología del autor. En efecto, se afirma que:

²⁷ Sara Poot Herrera, “Juan José Arreola y el arte del dictado”, en *La escritura autobiográfica en México*, México, Bonilla Artigas, Facultad de Filosofía y Letras, 2016, p. 351.

²⁸ *Ibidem*, p. 357.

²⁹ *Ibidem*, p. 356.

En ninguna otra época, el silencio de los escritores ha sido tan significativo y enigmático. Significativo porque su renuncia a la palabra dice, es un decir ambiguo y extraño, habitado por un silencio sonoro cuya resonancia ilumina de modo vertical su obra escrita. Enigmático porque, aunque podemos explicarlo en el contexto y la dialéctica del arte moderno y aunque el autor mismo reflexione con lucidez y hondura sobre esta imposibilidad esencial, es siempre un misterio que, un elegido por el Verbo, renuncie al verbo³⁰.

Este artículo resulta importante para pensar las circunstancias que provocaron que *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola* fuera conformado como un “libro hablado” y que del Paso tuviera que participar en su elaboración. Siguiendo las reflexiones de Vázquez, esta obra formaría parte de ese silencio sonoro y habitado que menciona en su texto.

1.3.2 Los análisis temáticos de *Memoria y olvido*

Dentro de este enfoque, Vicente Francisco Torres en “Juan José Arreola por él mismo” realiza una revisión de los temas que aparecen en *Memoria y olvido*, tratando de relacionarlos con la figura pública del autor. Igualmente considera la importancia que tiene la descripción de la vida literaria de Juan José Arreola para ofrecer un panorama más amplio de sus obras³¹.

Por último, el artículo “Visiones de la pintura en las memorias de Juan José Arreola” de Héctor Perea³² parte de la preocupación de Arreola por el arte desde su infancia, para exponer varias de las apreciaciones artísticas que elabora el autor en *El último juglar* y

³⁰ Felipe Vázquez, “Juan José Arreola: la imposibilidad de la escritura”, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n. 18, 2001, sin páginas.

³¹ Vicente Francisco Torres, “Juan José Arreola por él mismo”, en *Tema y variaciones de literatura: Juan José Arreola: El verbo memorioso, op.cit.*, p. 133.

³²Héctor Perea, “Visiones de la pintura en las memorias Juan José Arreola”, en *Literatura Mexicana*, n. 1, 2006.

Memoria y olvido. Asimismo, vincula el crecimiento de esta sensibilidad artística a las experiencias que tuvo Arreola con el teatro y su relación con varios artistas. También, presenta ejemplos de apreciaciones artísticas en *La Feria*, *Confabulario* y *Varia invención*. Por último, se menciona la producción de sus obras dedicadas al arte, como *La hora de todos*, *juguete cómico en un acto* y su traducción de *El arte religioso* de Émile Male.

1.4 Otros textos autobiográficos de Juan José Arreola

Para terminar este capítulo, considero pertinente aludir a otros textos autobiográficos del autor jalisciense que podrían complementar esta investigación. Además de la conferencia de 1965, del texto de 1971 “De memoria y olvido”, publicado en *Confabulario total*, y de *Memoria y olvido*, existen otros textos autobiográficos del autor de *La feria*.

El primero parece ser el extracto de algún diario de Arreola, con fecha de noviembre 1968 o 1969, incluido en su *Narrativa Completa*, de editorial Alfaguara, en 1997. No obstante, este texto presenta cierta ambigüedad para ser considerado propiamente autobiográfico, a pesar de que en él aparezca Arreola como enunciador y personaje. Esto se debe a que el año de su escritura es impreciso, lo que podría ser un juego por parte de su autor, más que una verdadera muestra de olvido. Asimismo, su título es “Un texto inédito”, hecho que no aclara si es un discurso autobiográfico o si es un ejercicio ficcional.

Otra obra de Arreola que puede considerarse autobiográfica es *El último jugador*, elaborada por Orso Arreola, su hijo. Fue compuesta de una manera similar al proyecto de Fernando del Paso, puesto que también es fruto de las pláticas entre dos autores. El sujeto de la enunciación se identifica como Juan José Arreola y relata su vida después de 1937.

Sin embargo, hay reticencias por parte de los críticos para considerar *El último juglar* una autobiografía de Arreola. El mismo Orso afirma que el libro “está hecho de mis recuerdos y de las cosas que conversé con mi padre [...] De ninguna manera iba a desperdiciar la oportunidad de contarlas, de dejarlas escritas”³³. Felipe Vázquez, en *Juan José Arreola. La tragedia de lo imposible*, incluso comenta, después de varias citas tomadas de *El último juglar*, que son cosas que “le hace decir Orso Arreola en las memorias que escribió sobre su padre”³⁴.

Empero, en la contraportada del libro aparecen las siguientes palabras, aparentemente propiedad de Juan José: “este libro es de Orso, pero también es mío. Lo hicimos entre los dos, pero él, al escribirlo y ordenarlo, le dio vida”.

Por último, en 2011 fue publicado *Sara más amarás. Cartas a Sara* por la editorial Joaquín Mortiz. Este libro es un epistolario de Arreola y su esposa Sara entre el año 1942 y 1950. La recopilación y selección de las cartas fue realizada por José María y Alonso Arreola, hijos de Orso Arreola. Es la única publicación de carácter epistolar que se ha hecho sobre Arreola hasta el momento.

Ahora que han sido esclarecidos distintos aspectos en torno a *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola* y que he aludido a los estudios, reseñas y otros textos que pueden complementar esta obra, pasaré a exponer los conceptos que serán usados para acercarme a ella.

³³ “Orso Arreola y las memorias de su padre, ‘El último juglar’”, en *Proceso*, 9 de septiembre, 2010.

³⁴ Felipe Vázquez, *Juan José Arreola. La tragedia de lo imposible*, México, CONACULTA, 2003, p. 18.

CAPÍTULO II

Aproximaciones teóricas

2.1. Las Memorias³⁵ y la autobiografía

En los últimos años, la presencia de la escritura autobiográfica ha aumentado en el marco de los estudios humanísticos. Definida como una “parcela literaria cuya característica fundamental es la de mostrar aspectos, fragmentos más o menos extensos de un yo”³⁶, la escritura autobiográfica también recibe el nombre de literatura del Yo por su recurrencia a la primera persona gramatical, que funciona como responsable de un discurso a la vez que “sujeto y referente de las acciones evocadas”³⁷. El vínculo del Yo con un individuo real diferencia la escritura autobiográfica de la literatura ficcional. En palabras de Ana Caballé: “sea cual sea la variante formal elegida, todos tendemos a considerar una autobiografía (y por extensión, un diario íntimo, una carta, etc.) como la expresión de una realidad subyacente, esto es, un yo cuya existencia es independiente de cualquier escritura”³⁸. En los textos autobiográficos “la condición ética de la sinceridad es [...] una exigencia ineludible de la obra autobiográfica y, tal vez, su mayor atractivo puesto que en ella todavía es tolerable la distinción entre falso y verdadero, impostura y rigor”³⁹.

Para que exista la escritura autobiográfica en una determinada cultura, como lo afirma George May en su libro *La autobiografía*⁴⁰, en ella debe existir una conciencia de sí y una concepción de la particularidad de cada individuo. Aunque desde la Antigüedad han existido textos donde el Yo tiene un papel preponderante, el advenimiento de los géneros

³⁵ El término “Memorias” para referir al género literario será escrito con mayúscula inicial, con el propósito de diferenciarlo del término que señala la cualidad cognitiva de la “memoria”.

³⁶ Gladys Madriz, “Las memorias como pretexto de la autobiografía, o cómo se (re)crea un escritor latinoamericano”, en *Letras*, n. 75, 2007, sin página.

³⁷ Ana Caballé, *Narcisos de Tinta*, Málaga, Megazul, 1995, p. 37

³⁸ *Ibidem*, p. 33.

³⁹ *Ibidem*, p. 36. Esta es una opinión a juicio de Ana Caballé.

⁴⁰ George May, *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

autobiográficos se ubica en el cristianismo europeo, donde se inscriben las *Confesiones* de San Agustín.

Existe una amplia gama de modalidades de las literaturas del Yo, pero la categorización más común establece cuatro géneros autobiográficos: autobiografías, Memorias, diarios y epistolarios, cada uno con sus respectivas particularidades. Entre ellos, hablaré de los géneros autobiografía y Memorias, ya que *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola* presenta un vaivén entre ambas formas de escritura⁴¹.

Es importante tomar en cuenta al definir un género autobiográfico, como lo dice Leonidas Morales, que “no constituyen universos de propiedades cerrados en sí mismos. Considerados aisladamente, las propiedades asociadas a la identidad de un género suelen ser compartidas con otros géneros”⁴². Las Memorias y las autobiografías, como otras modalidades narrativas de la escritura del Yo, conservan una “mismidad” entre narrador, personaje y autor, a la vez que dan preponderancia al discurso de la memoria.

El tiempo es un elemento determinante para la composición de ambos géneros, dado que guardan una distancia temporal entre el momento de su escritura y los sucesos narrados. Como lo estipula Caballé, “a estos dos rasgos —autorreferencialidad y retrospectión— hay que añadirle un tercero y fundamental [...] y es el papel central del tiempo. Sabido es que, por lo general, estamos ante obras de madurez (si no de vejez) en las que se mira al pasado y ello impone una cierta altura o dominio sobre la experiencia dejada

⁴¹ Este tema será explicado en el siguiente capítulo.

⁴² Leonidas Morales, “Memoria y géneros autobiográficos”, en *Anales de literatura chilena*, n. 19, 2013, p. 14.

atrás⁴³. A través de las autobiografías y Memorias puede verse el tiempo que ha transcurrido sobre el sujeto que revive su pasado, y que mira aquello que vivió con otros ojos.

El contraste entre estos géneros es el foco de la narración. Mientras que las Memorias narran la vida del sujeto con un enfoque en su vida pública, las autobiografías se centran en la vida individual del sujeto autobiográfico y en la formación de su personalidad. Sobre las Memorias, Ana Caballé afirma lo siguiente:

Las memorias pertenecen al dominio literario del Yo puesto que el memorialista se adentra en sí mismo a la búsqueda de recuerdos: el objeto inmediato de su empresa no es tanto el mundo exterior como la propia vida que se quiere revivir mediante el recuerdo. El memorialista suele evocar acontecimientos o personas de alguna trascendencia, que influyeron en su presente o que ocasionaron consecuencias de interés en su futuro o en el de sus contemporáneos. Y él ha sido testigo de ellos, estuvo presente, intervino o los vivió de cerca⁴⁴.

En las Memorias se pretende dar cuenta de la vida de un sujeto, pero se trata “de un sujeto público, es decir, de un sujeto cuya historia se inscribe en aquellos espacios culturales y momentos en el tiempo de una sociedad por los cuales ha transitado como testigo”⁴⁵. El memorialista asume el papel de actor o espectador dentro de un contexto histórico, escribe para dar cuenta de sucesos importantes en los que participó de forma activa o pasiva y para dejar testimonio de un mundo en transformación, por lo que uno de sus móviles recurrentes es la nostalgia. Participa en la construcción de una memoria colectiva y se ubica la mayor parte del tiempo en un escenario público, el cual “en contraste con el privado y aún más con

⁴³ Caballé, *op.cit*, p. 81.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 40.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 16.

el íntimo, se dispone de forma tal que las actuaciones sean precisamente observables”⁴⁶.

Por lo tanto, el foco de la narración de las Memorias está en la exterioridad del sujeto.

Asimismo, las Memorias tienen, aparentemente, el mismo objeto de la historia por su énfasis en acontecimientos trascendentes para la memoria colectiva. En ellas “el testigo tiene conciencia de la importancia de su testimonio para la sociedad en que vive, o, dentro de ella, de su interés para la historia de tales o cuales prácticas específicas (culturales, artísticas)”⁴⁷. No obstante, su importancia va más allá del dato histórico por la perspectiva personal que ofrece cada texto. En palabras de Morales:

La memoria del testigo no es una simple cámara registradora, neutral y objetiva. El trabajo de la memoria está condicionado, en la elección y el sentido de lo que recuerda, por múltiples factores: la cultura del testigo, su adscripción social, momento biográfico o histórico en que se inserta el recuerdo, visión ideológica del mundo y de las cosas, la conciencia que tiene de sí mismo, de su tiempo y aquello de lo que no tiene conciencia (el inconsciente y sus nudos no resueltos)⁴⁸.

Cada sujeto posee una manera particular de ver el mundo y de narrarlo. En el género Memorias, aunque el sujeto no se describa explícitamente, muestra su cosmovisión y personalidad a partir de la forma en que relata lo vivido. Es posible llegar a conocerlo por su forma de actuar en los hechos narrados. A pesar de que las Memorias se centren en el escenario público, es recurrente que el memorialista incluya sus pensamientos, juicios y sentimientos. Todo lo que el memorialista narra está mediado por su Yo. Gracias a esta intervención, ofrece una perspectiva más humana del pasado. Como lo afirma Ortega y Gasset: “el encanto de las Memorias radica precisamente en que veamos la historia otra vez

⁴⁶ Carlos Castilla del Pino, “Teoría de la intimidad”, en *Revista de Occidente*, n. 182-183, 1996, p. 20.

⁴⁷ Morales, *op.cit.*, p. 16.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 14.

desecha en su puro material de vida menuda [...]. En las Memorias vemos descomponerse la nebulosa histórica en los infinitos e irisados asteriscos de las vidas privadas⁴⁹".

Sobre la situación actual del género Memorias, Jean-Louis Jeannelle, en la introducción de *Écrire ses mémoires au XXe siècle*, afirma que, a pesar de la creciente inquietud por la preservación de la memoria, a lo largo del siglo XX el género Memorias perdió el interés crítico que había gozado en siglos anteriores. Jeannelle explica el fenómeno de la siguiente manera: "La cause semble entendue: le modèle mémorial ne correspond plus ni aux conditions de représentation de l'Histoire ni aux conditions d'expression de soi qui prévalent aujourd'hui. Du moins pourrait-on le croire à parcourir les études sur les écrits à la première personne"⁵⁰. Igualmente afirma que, en Francia, las Memorias fueron desplazadas poco a poco por la autobiografía.

No obstante, aunque las Memorias, supuestamente, ya no sean un modelo vigente para el contexto actual, Jeannelle asevera que una gran parte de los escritos autobiográficos franceses, catalogados de 1900 a 1950, corresponden al género Memorias. A su parecer, el género ha pervivido, gracias a que: "Par son histoire et par sa nature, ce genre reste indissociable des conflits (déclarés ou larvés) divisant les membres d'une communauté nationale: ce n'est qu'au prix de ces crises internes que les Mémoires ont pleinement

⁴⁹ José Ortega y Gasset, "Sobre unas memorias", en *Obras Completas*, Vol. 3. Madrid, Revista de Occidente, 1966, p. 590.

⁵⁰ Jean-Louis Jeannelle, "Introduction à *Ecrire ses mémoires au XXe siècle*", en *Fabula. La recherche en littérature*, 15 de septiembre, 2009.

Traducción: La causa parece comprendida: el modelo memorial ya no corresponde a las condiciones de representación histórica ni a las condiciones de expresión del Yo que prevalecen hoy en día. Al menos podríamos creerlo al recorrer los estudios sobre la escritura en primera persona.

retrouv  leur fonction d'* criture du m morable* au xx^e siècle"⁵¹. Finalmente, declara que debe gestarse un cambio en el seno de la crítica literaria para redescubrir y analizar el enorme acervo del género Memorias.

Por otro lado, Helen Buss en su libro *Repossessing the World: Reading Memoirs by Contemporary Women*⁵² plantea la escritura de Memorias como una muestra de rebeldía frente al sistema actual de representación de la identidad, que da preferencia a la autobiografía. Afirma que las Memorias, más que reflejar al sujeto que escribe, son un espacio para la reflexión sobre el mundo que se vivió y asevera que, en los últimos años, el género ha tomado fuerza, particularmente entre las mujeres. De forma similar a Jeannelle, hace un llamado a la crítica para reavivar el acercamiento al género.

En conclusión, existen pocas aproximaciones teóricas recientes a esta modalidad de la literatura del Yo, aunque, a lo largo de cuatro siglos, no ha dejado de ser practicada y persiste como una forma de escritura para dar cuenta de las crisis que presencia un sujeto, así como una manera de reflexionar sobre el tiempo que se vive.

La composición de Memorias procede de una larga tradición. Su escritura data del siglo XVII y fue el género más difundido durante los dos siglos posteriores. Hasta mediados del siglo XIX, casi todo relato de carácter autobiográfico recibí este nombre. En el Diccionario *Larousse* de 1886 se explica la cuestión de la siguiente manera:

⁵¹ *Ibidem*.

Traducción: Por su historia y por su naturaleza, este género permanece indisoluble de los conflictos (declarados o latentes) que dividen a los miembros de una comunidad nacional: a partir de esas crisis internas las memorias reencontraron plenamente su función de escritura memorialista en el siglo XX.

⁵² Helen M. Buss, "Repossessing the World: Reading Memoirs by Contemporary Women", Canadá, Wilfrid Laurier University Press, 2002.

Durante mucho tiempo, y tanto en Inglaterra como en Francia, las narraciones y los recuerdos dejados sobre su propia vida por los hombres destacados en política, literatura o demás artes, tomaron el nombre de *Memorias*. Pero, a la larga, y tal como se hacía al otro lado del canal, se adoptó el hábito de dar el nombre de *autobiografía* a esas memorias que se parecen mucho más a los hombres que las hicieron que a los acontecimientos en los que éstos se mezclaron⁵³.

El advenimiento de la autobiografía se sitúa en *Las Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau, publicadas en 1782, puesto que fue el primer autor en escribir con “una mayor conciencia histórica de la vida y de la individualidad”⁵⁴. No obstante, en la lengua francesa, el primer registro de la palabra “autobiografía” es del año 1838⁵⁵, por lo que prevalece una confusión histórica entre géneros. Existe una considerable cantidad de textos que encajan en la noción de autobiografía, en cuyo título aparece la palabra “memorias”.

El término autobiografía, compuesto de las partículas *autos* (propio o uno mismo), *bios* (vida) y *graphé* (escritura), es definido por Philippe Lejeune como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”⁵⁶. La autobiografía pretende dar cuenta de la existencia de un sujeto desde los escenarios íntimo y privado, donde el primero “posee la propiedad de ser observable sólo para el sujeto”⁵⁷ y al ser verbalizado pasa a formar parte del escenario privado, que es “exteriorizado pero

⁵³ May, *op.cit.* p. 140.

⁵⁴ Lorena Amaro Castro, *Vida y escritura. Teoría y práctica de la autobiografía*, Santiago, Pontificia Universidad de Chile, 2009, p. 144.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 138.

⁵⁶ Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, p. 50. Lejeune afirma que, a pesar de que hayan existido expresiones autobiográficas desde la Antigüedad, su definición sólo aplica a los textos publicados después de 1770.

⁵⁷ Castilla, *op.cit.*, p. 19.

expresamente oculto”⁵⁸. Efectivamente, es una modalidad de escritura que presta mayor atención a la interioridad de un individuo.

Teóricos como Ana Caballé, afirman que la autobiografía surgió “originalmente de las memorias y las vidas religiosas”⁵⁹ y en ella se da prevalencia a la historia privada frente a la pública, puesto que, en palabras de Georges Gusdorf: “al lado de los grandes hombres que llevan a cabo la historia oficial de la humanidad, hay hombres oscuros que llevan a cabo sus guerras en el seno de su vida espiritual, librando batallas silenciosas, cuyas vías y medios, triunfos y ecos, merecen ser legados a la memoria universal”⁶⁰. Por lo tanto, la autobiografía también posee un valor histórico, pero su importancia va más allá del testimonio, como lo afirma Vicenta Hernández:

La autobiografía es, en cierto sentido “documento”, pues su intención, en parte, consiste en decir la verdad; por otro lado encontramos en la autobiografía el poder poético del lenguaje: la escritura y el texto aparecen como el lugar de la elaboración y la transformación del sentido; pero además el “yo” de la autobiografía, sujeto histórico y lírico, es también pragmático: busca algo, una transformación que puede tener que ver con el objeto de su enunciado o con el receptor⁶¹.

Su dimensión pragmática puede entenderse a partir de la siguiente cita de Ducio Demetrio, autor de *La autobiografía como curación de uno mismo*: “cada testimonio transcrito documenta nuestra evolución, los cambios y las transformaciones de nuestro ser. Pero también es un remedio contra la angustia de que los demás nos olviden. Así pues, recordar

⁵⁸ *Ibidem*, p. 20.

⁵⁹ Caballé, *op.cit.* p. 43.

⁶⁰ Georges Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *Suplemento Anthropos*, n. 29, 1991, pp. 3-4.

⁶¹ María Vicenta Álvarez Hernández, “Algunos motivos recurrentes en el género autobiográfico”, en *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, UNED, 1992, p. 14.

es reflexionar y la retrospección es introspección”⁶². De esta manera, la autobiografía aparece como un medio para reconstruir la propia identidad, reflexionar sobre el devenir de una vida y en ella también se refleja la cosmovisión del sujeto que escribe:

La intención consustancial a la autobiografía, y su privilegio antropológico en tanto género literario, se muestran así con claridad: es uno de los medios del conocimiento de uno mismo, gracias a la reconstitución y al desciframiento de una vida en su conjunto. [...] Mi unidad personal, la esencia misteriosa de mi ser, es la ley de conjunción y de inteligibilidad de todas mis conductas pasadas, de todos los rostros y de todos los lugares en los que he reconocido signos y testigos de mi destino. En otras palabras, la autobiografía es una segunda lectura de la experiencia, y más verdadera que la primera, puesto que es toma de conciencia⁶³.

Además de la voluntad de dar unidad y dotar de sentido a la existencia, la autobiografía puede tener otros móviles. Uno de ellos es la necesidad de legar constancia de lo vivido ante lo inexorable de la muerte. Otro es el propósito de dejar un testimonio con la ambición legítima de que nuestra historia va a dejar una huella. Es también usual la elaboración de una autobiografía con fines apologéticos, puesto que se pretende justificar las acciones realizadas en el pasado. Asimismo, esta forma de escritura permite la posibilidad de hacer una autocrítica de nuestra existencia.

Desde los primeros acercamientos al género hasta finales del siglo XIX, la autobiografía fue analizada principalmente bajo términos de veracidad, y su lectura adquiriría importancia si la vida narrada era ejemplar. No obstante, a partir de los planteamientos de George Gusdorf, el análisis en relación a hechos históricos fue desplazado y comenzó a estudiarse la construcción del sujeto autobiográfico, a la vez que se destacó el valor literario

⁶²Ducio Demetrio, *Escribirse. La autobiografía como curación de uno mismo*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 65.

⁶³ Gusdorf, *op.cit.*, pp. 8-9.

de esta modalidad de escritura. En palabras de Ángel Loureiro, “si ya no podemos caer en la ingenuidad de afirmar que la autobiografía repite por escrito unos hechos del pasado [...] su validez como género se asienta en que repite una estructura de evolución de la personalidad y, en particular, el advenimiento del niño a la conciencia en el momento en que accede al lenguaje”⁶⁴.

La autobiografía, por lo tanto, aparece como un esfuerzo que hace un individuo por construir su Yo, más que un intento de narrar los hechos tal y cómo fueron: “en la autobiografía [...] los recuerdos están sometidos a la tentativa del individuo de interpretarse a sí mismo”⁶⁵. Es, por lo tanto, un intento de autocreación:

El hombre que, al evocar su vida, parte al descubrimiento de sí mismo, no se entrega a una contemplación pasiva de su ser personal. La verdad no es un tesoro escondido al que bastaría con desenterrar reproduciéndolo tal cual es. La confesión del pasado se lleva a cabo como una tarea en el presente: en ella se opera una verdadera autocreación⁶⁶.

Asimismo, Gusdorf ubica el privilegio de la autobiografía “en que nos muestra no las etapas de un desarrollo, cuyo inventario es tarea del historiador, sino el esfuerzo de un creador para dotar de sentido su propia leyenda”⁶⁷.

Con el transcurso del tiempo, el género autobiografía ha ganado prevalencia frente a las Memorias, al punto de que éste se convirtiera en el arquetipo narrativo de las escrituras del Yo, y se ha reconocido su valor como creación artística. Por ello, en los últimos años esta modalidad de escritura ha cobrado importancia en el ámbito de los estudios literarios.

⁶⁴ Ángel G. Loureiro, “Problemas teóricos de la autobiografía”, en *Suplemento Anthropos*, n. 29, 1991, pp. 4-5.

⁶⁵ Caballé, *op.cit.*, p. 44.

⁶⁶ Gusdorf, *op.cit.*, pp. 13-17.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 17.

A pesar de las diferencias entre Memorias y autobiografías, en ambos géneros es posible un tránsito entre el foco de su narración. Como estipula George May, “así como es raro que la personalidad del memorialista no entre en juego de tiempo en tiempo para hacer de él un autobiógrafo que a veces se ignora, así también es extraño que los acontecimientos públicos que un autobiógrafo debió atravesar durante su vida, no se impongan a su memoria para hacerle actuar, aquí y allá, si se quiere involuntariamente, en el papel de cronista”⁶⁸. Néstor Braunstein explica el mismo fenómeno de la siguiente manera: “¿Qué memoria de un sujeto no integra ladrillos y hasta paredes enteras que le han sido prestadas por el Otro de las comunidades (familiar, escolar, nacional, racial, religiosa) de las que forma parte?”⁶⁹

Por lo tanto, existe la posibilidad de que un texto pueda oscilar entre la autobiografía y las Memorias y que el autor pueda prestar más atención a su interioridad o a su exterioridad según lo considere necesario.

2.2 La noción de autor

La noción de autor ha sido, probablemente, una de las categorías más discutidas por la teoría literaria a lo largo del siglo XX y es un concepto primordial para los estudios autobiográficos. En esta investigación, haré uso de la noción de autor propuesta por Philippe Lejeune, cuya sistematización será útil para entender el funcionamiento de la autobiografía interpuesta, de la cual hablaré más adelante.

Lejeune entiende el concepto de autor como:

⁶⁸ May, *op.cit.* pp. 147-148.

⁶⁹ Nestor A. Braunstein, *La memoria del uno y la memoria del otro*, México, Siglo XXI, 2012, p. 18.

una persona que escribe y publica. A caballo entre lo extratextual y el texto, el autor es la línea de contacto entre ambos. El autor se define simultáneamente como una persona social socialmente responsable y el productor de un discurso. Para el lector, que no conoce a la persona real pero cree en su existencia, el autor se define como la persona capaz de producir ese discurso, y lo imagina a partir de lo que produce⁷⁰.

La presencia del autor se encuentra en un nombre propio idéntico que aparece como encargado de varios textos publicados y remite a “una realidad extratextual indudable, que envía a una persona real, la cual exige de esa manera que se le atribuya, en última instancia, la responsabilidad de la enunciación de todo el texto escrito”⁷¹. El nombre propio posee una significación considerable puesto que “en muchos casos, la presencia del autor en el texto se reduce sólo a ese nombre. Pero el lugar asignado a ese nombre es de importancia capital, pues ese lugar va unido, por una convención social, a la toma de responsabilidad de una persona real”⁷². Por lo tanto, la noción de autor es, predominantemente, contractual. Como lo dice también Mainguenu, “no se reduce ni a la instancia enunciativa, correlativa al ‘texto’, ni a la persona de carne y hueso, correlativa al ‘contexto’”⁷³.

Otro concepto relacionado al de autoría es el de la imagen de autor que, según Ruth Amossy, está “construida en y a través del discurso, por lo que no puede confundirse con la persona real del individuo que escribe, pues se trata de la representación imaginaria de un escritor en cuanto tal”⁷⁴. La imagen de autor es producto de distintas instancias. Primeramente, en su construcción intervienen las representaciones que crea el autor de sí

⁷⁰ Philippe Lejeune, *op.cit.*, p. 61

⁷¹ *Ibidem*, p. 60.

⁷² *Ídem*.

⁷³ Dominique Mainguenu, “Autor e imagen de autor en el análisis del discurso”, en Juan Zapata, *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Colombia, Editorial Universidad de Antioquia, 2014, p. 51

⁷⁴ Ruth Amossy, “La doble naturaleza de la imagen de autor”, en Zapata, *op.cit.*, p. 68

mismo mediante sus textos. Entre ellas se distingue la noción de *ethos*, definido como la “imagen que el escritor da de sí mismo en un texto singular y que se limita únicamente a este”⁷⁵, y la de *postura*, que se refiere “a la imagen que el escritor construye a lo largo de una serie de obras firmadas con su nombre”⁷⁶. Igualmente, debe considerarse la manera en que el autor se presenta a sí mismo en sus metadiscursos. Mediante el análisis de estas imágenes se infiere de qué forma el autor desea ser percibido por su público.

Asimismo, las representaciones construidas por terceros son significativas para la imagen de un autor, ya que señalan “el estrecho lazo que los regímenes discursivos de la imagen mantienen tanto con los factores institucionales (la posición y el posicionamiento del escritor en el campo) como con el imaginario social (los modelos estereotipados en vigor en una época dada)”⁷⁷. Por consiguiente, la imagen de un autor depende de distintas instancias ajenas a las representaciones elaboradas a través de sus obras: en ella se circunscriben también las condiciones históricas y sociales que rodean al autor y a sus textos. Como lo dice Ruth Amossy, “las imágenes que el locutor produce de sí mismo y las representaciones fabricadas por un tercero se entrecortan y se complementan en una dinámica que afecta tanto la lectura del texto como la posición institucional del escritor”⁷⁸.

En conclusión, tanto la noción de autor como la de imagen de autor son productos del vínculo entre la dimensión textual y la extratextual de una serie de obras publicadas. Las implicaciones de estas nociones en *Memoria y olvido* serán analizadas en el capítulo

⁷⁵ Jérôme Meizoz, “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor”, en Zapata, *op.cit.*, p. 89

⁷⁶ *Ídem.*

⁷⁷ Amossy, *op.cit.*, p. 83

⁷⁸ *Ídem*

siguiente.

2.3 La autobiografía interpuesta

En este apartado centraré mi atención en un tipo de relato que resulta difícil de incluir en las literaturas del Yo. Se trata de la autobiografía interpuesta o autobiografía en colaboración, nombres acotados por Philippe Lejeune en su texto “La autobiografía de los que ya no escriben”, publicado originalmente en *Je est un autre* de 1980. En él, afirma que se trata de “un nuevo género literario, pues, y un nuevo terreno de investigación en las ciencias humanas”⁷⁹.

Las autobiografías interpuestas guardan cercanía con el método etnográfico. Su origen fue posible gracias a la implementación del magnetófono para registrar relatos orales y su intención es dar voz a quienes no pueden escribir, habitualmente por su posición lejos de la cultura letrada. Su finalidad se asemeja al de la etnografía por su afán de dar voz a individuos socialmente marginados. Estos textos colaborativos obtuvieron preeminencia alrededor de los años sesenta con la publicación de *Los hijos de Sánchez* (1963) de Oscar Lewis. Ana Caballé dedica algunos párrafos al fenómeno, que también nombra “memorias armadas”, y declara que:

Lo cierto es que este tipo de obras, escritas por interpósita persona, no son muy frecuentes, y es lógico, en el dominio literario y sí lo son en el campo de la antropología, la sociología y la psicología y en ellas la articulación del relato se ve sometida a circunstancias —esto es, propósitos— ajenos a los propios del sujeto del relato pero, en cualquier caso, reflejan la imposibilidad de muchos individuos (incluso escritores [...]) para reducir su vida a un texto lineal y unitario, más allá de relatos ocasionales, comentarios que carecen de la exigencia de lo escrito o del subterfugio de la ficción: se

⁷⁹ Lejeune, *op.cit.*, p. 314.

avienen en cambio a realizar un esfuerzo de memoria mientras que otro (u otros) serán los responsables del esfuerzo de la escritura⁸⁰.

La característica principal de la autobiografía interpuesta es que en ella intervienen dos personas, llamadas por Lejeune “modelo” y “redactor”. El modelo es el poseedor del relato de vida y tiene un papel de fuente. Según el autor de *El pacto autobiográfico*, el modelo “está momentáneamente descargado de responsabilidad”⁸¹ y “puede dejarse llevar por su memoria, estando libre de las limitaciones de la comunicación escrita”⁸².

El redactor es quien, usualmente, concibe el proyecto de la obra. Su primera tarea es de escuchar y cuestionar, por lo que toma un papel de narratario. Posteriormente, es el encargado de elaborar una selección del material y de dar una estructura al texto para su publicación. Igualmente tiene la tarea de “elegir un modo de enunciación, un tono, un cierto tipo de relación con el lector, elaborar la instancia que dice ‘yo’, o que parece decirlo”⁸³. El redactor conforma la obra tomando en cuenta las instancias editoriales y el público a quien será dirigida.

La compleja relación entre el modelo y el redactor provoca dudas sobre la autoría de estos textos. Como lo señala Caballé:

Este fenómeno que desde una perspectiva textual ofrece en ocasiones el mayor interés por tratarse de obras escritas en colaboración, a dos manos, encierra ciertas dificultades de ponderación pues a la hora de emitir un juicio surge la pregunta, inevitable: ¿hasta qué punto el autobiógrafo que aparece en la portada del libro como autor es responsable del texto que tiene en sus manos el lector? ⁸⁴

⁸⁰ Caballé, *op.cit.*, p. 22

⁸¹ Lejeune, *op.cit.*, p. 321.

⁸² *Ídem.*

⁸³ *Ídem.*

⁸⁴ Caballé, *op.cit.*, p. 21.

Se trata de una alteración al concepto de autobiografía, puesto que evidencia la colaboración de distintos individuos en textos cuya responsabilidad, tradicionalmente, recae en una sola persona. Lejeune no llega a una conclusión sobre quién debe llevar la categoría de autor: “Y es cierto que la ‘vida’ en cuestión les pertenece a ambos, —pero quizás también, por la misma razón, es algo que no pertenece ni a uno ni a otro: la forma literaria y social del relato de vida, existente con anterioridad a su empresa, ¿no sería el autor de ambos?”⁸⁵ Asimismo, afirma que “la memoria pura o la palabra auténtica recogida parece así tener dos ‘sujetos’ que la sustentan: el que, fugitivamente, cuando se realiza la entrevista, se acuerda y habla, y el que escucha, construye el recuerdo y lo integra en el mundo de la escritura”⁸⁶.

Por lo tanto, la autoría de las obras es difícil de determinar. Depende en gran medida de las condiciones en las que nació el proyecto y el papel que tomaron sus participantes durante su elaboración. Además, la categoría de autor es susceptible a su contexto y, por tanto, dependerá también de cuestiones económicas, legales y editoriales. Dada esta circunstancia, Lejeune propone un acercamiento a la autobiografía interpuesta de la siguiente manera:

La escritura en colaboración sugiere la posibilidad de una especie de análisis espectral de la producción del texto, de las diferentes instancias y fases del trabajo. En el caso particular de la autobiografía, el esfuerzo de memoria y el esfuerzo de escritura se ven atendidos por personas diferentes, dentro de un proceso de diálogo que puede dejar huellas orales y escritas⁸⁷.

⁸⁵ Lejeune, *op.cit.*, p. 327.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 358.

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 320-321.

Para encontrar dichas huellas, el autor de *El pacto autobiográfico* plantea un estudio del tratamiento estilístico que recibe el relato oral al ser transcrito, así como de su situación extratextual. Finalmente, afirma que se trata de un campo investigación poco explorado y que su análisis debe continuar.

Además de los ensayos de Lejeune y los apuntes que han surgido a partir de estos, existen pocas discusiones teóricas a cerca de las autobiografías colaborativas. Generalmente los análisis se centran en rechazar esta forma de escritura por resultar engañosa y la relacionan con la autobiografía apócrifa. No obstante, considero que estas obras pueden tener gran riqueza, sobre todo cuando sus dos participantes toman un papel activo y su traslado a la escritura es elaborado de manera cuidadosa.

2.4 La memoria, el otro y la oralidad

Para dar cuenta de la manera en que se construye un texto autobiográfico a dos voces, considero pertinente hacer algunos apuntes sobre la memoria colectiva y la relación del Yo con el otro en los textos autobiográficos. En primer lugar, hablaré del funcionamiento de la memoria como capacidad cognitiva.

Paul Ricoeur es, sin duda, uno de los teóricos más importantes en los estudios de la memoria. En su libro, *La memoria, la historia y el olvido*, el filósofo francés señala dos procesos diferentes: la evocación (*mneme*) y el esfuerzo de rememoración (*anamnesis*). El primero se refiere a la manifestación involuntaria de un recuerdo, desencadenado por un objeto o estímulo sensorial. La rememoración es un proceso más complicado. Implica un esfuerzo por parte del individuo para encontrar un recuerdo específico, en una búsqueda

laboriosa e impredecible. Para poder llevar a cabo este proceso es necesario encontrar un punto de partida y “durante el recorrido, quedan abiertas varias rutas a partir de [él]”⁸⁸. No obstante, “la búsqueda puede perderse en falsas pistas y la suerte conservar su rol”⁸⁹.

Debido a la participación de dos individuos en la autobiografía interpuesta, es necesario ir más allá del concepto de memoria individual para hablar de memoria colectiva y de sus implicaciones en el proceso de rememoración. Cada sujeto, como dice Néstor Braunstein “es el soporte de dos clases de memoria, la suya, singular y la del grupo, plural, que se alimentan recíprocamente, se contraponen o se refuerzan una a la otra. Memorias del uno y del Otro”⁹⁰.

Maurice Halbwachs, sociólogo francés de principios de siglo XX, fue uno de los primeros estudiosos en analizar el funcionamiento de la memoria colectiva, concepto que remite a los recuerdos compartidos por un grupo de individuos. Él postula la existencia de marcos sociales de la memoria y explica su teoría de la siguiente manera:

Lo más usual es que yo me acuerdo de aquello que los otros me inducen a recordar, que su memoria viene en ayuda de la mía, que la mía se apoya en la de ellos. [...] En este sentido existiría una memoria colectiva y los marcos sociales de la memoria, y es en la medida en que nuestro pensamiento individual se reubica en estos marcos y participa en esta memoria que sería capaz de recordar⁹¹.

Así, muestra que la memoria es siempre social y los recuerdos suelen emerger a partir de la relación de un sujeto con lugares, personas o grupos. De esta forma, señala lo importante que es la colectividad en el ejercicio de rememoración, hecho significativo para las

⁸⁸ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia y el olvido*, Madrid, Editorial Trotta, 2003, p. 37.

⁸⁹ *Ídem*.

⁹⁰ Braunstein, *op.cit*, pp. 21-22.

⁹¹ Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004, p. 9.

autobiografías en colaboración. La participación de otros individuos que compartieron vivencias es un apoyo en el arduo proceso de buscar recuerdos pasados.

En cuanto a la relación del Yo con el otro, Lorena Amaro, en su libro *Vida y escritura*, retoma los postulados de Jean-Paul Sartre y afirma que el individuo toma consciencia de su lugar y tiempo en el mundo cuando se siente expuesto a la mirada del otro: “Me veo porque se me ve”, significa pues que mi yo me es presente a la conciencia en tanto que ‘objeto para otro’”⁹².

Como también lo explica Laura Scarano en “El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura”, “el yo revela en su escritura [...] una dialéctica con el otro que lo constituye”⁹³. Dada esta circunstancia, plantea la siguiente pregunta: “¿No sería más pertinente ensayar una mirada de la autobiografía como escritura del otro: del otro en mí, de los otros que son conmigo y de los que no lo son, del otro semejante y del otro diferente, del otro fuera de mí, del otro que habla en mí y del que calla?”⁹⁴

Por otro lado, a partir del “Epílogo” de *Memoria y olvido* y de algunas marcas en el texto, se asume que la obra fue compuesta por medio de un diálogo. En consecuencia, vale la pena resaltar la relación entre el Yo y el otro desde el ámbito de la oralidad. María Gutiérrez Fernández en su artículo “Relato autobiográfico y subjetividad: una construcción narrativa de la identidad personal” realiza un análisis sobre la construcción personal a partir de su experiencia con grupos que escriben narraciones sobre su vida. Ella rescata la importancia de un espacio de diálogo para la realización de esta tarea, puesto que “en estos

⁹² Amaro, *op.cit.*, p. 146.

⁹³ Laura Scarano, “El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura”, en *Orbis Tertius*, n. 2, 1997, p. 8.

⁹⁴ *Ídem*.

espacios abiertos a la conversación irrumpen con sus tonos las diversas dimensiones de lo subjetivo, de la interioridad de cada quien, con resonancias de un contexto sociocultural particular”⁹⁵.

Gutiérrez, asimismo, recupera la siguiente cita de Duero sobre los trabajos de Hans-Georg Gadamer: “...es en la conversación que negociamos y generamos nuevos significados. La ‘conversación’ es para él un diálogo infinito que permite reconfigurar permanentemente nuestras perspectivas del mundo y que da lugar a nuevas interpretaciones que nos acercan de unos a otros significados”⁹⁶. También sobre los postulados de Gadamer, Francisco Fernández Labastida estipula que “en la conversación se establece una relación de recíproco intercambio en el que cada interlocutor da de lo suyo, pero también recibe de lo que el otro le da, dejando que su experiencia se complete con la experiencia del otro. Conversar es abrirse a la alteridad del ‘tú’ que nos sale al encuentro, querer aprender de su experiencia”⁹⁷. Por ende, el diálogo aparece como un mecanismo para construir y reconstruir la identidad de un individuo.

Sobre el carácter colectivo del lenguaje, Leonor Arfuch afirma que, en última instancia, la otredad está presente en cualquier acto de enunciación:

el lenguaje es esencialmente ajeno, su identidad signifiante está hecha de siglos de historia y tradición, en definitiva, de otras voces que casi han dicho todo antes que tenga lugar la “propia” enunciación. No habrá entonces, al producirse un enunciado, ningún Adán bíblico “dueño” de su palabra, sino más bien una pluralidad de voces ajenas — polifonía— que habitan la “propia” voz, así como el fluir mismo de la comunicación en

⁹⁵ María Gutiérrez Fernández, “Relato autobiográfico y subjetividad: una construcción narrativa de la identidad personal”, en *Educere*, n. 49, Vol. 14, junio-diciembre, 2010, p. 367.

⁹⁶ *Ídem*.

⁹⁷ Francisco Fernández Labastida, “Conversación, diálogo y lenguaje en el pensamiento de Hans-Georg-Gadamer”, en *Anuario Filosófico*, XXXIX/1, 2006, p. 64.

una lengua vernácula supone en verdad una pluralidad de lenguas —heteroglosia— que remite a diferentes registros, jergas, niveles, marcas culturales e identitarias⁹⁸.

Por lo tanto, la presencia del otro es de importancia central en la construcción de la memoria y la identidad. El otro siempre participará en la construcción de un Yo, tanto en los textos autobiográficos tradicionales como en los colaborativos, aunque en estos últimos la figura del otro adquiera un papel más fuerte. Este tema será analizado en el capítulo III de esta investigación.

⁹⁸Leonor Arfuch, “Problemáticas de la identidad”, en *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2005, p. 30.

CAPÍTULO III

De Memoria y olvido

3.1 Estructura de la obra

Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola está compuesto de 39 capítulos sin título narrados por Juan José Arreola, más un epílogo escrito por Fernando del Paso. La extensión de cada uno es breve, menor a diez páginas. No tienen una cohesión inmediata entre ellos ni están ordenados cronológicamente. Arreola puede cambiar de tema o momento incluso en un mismo capítulo, por lo que el lector será el responsable de dar una linealidad a la historia de vida del escritor jalisciense.

El tempo narrativo de la mayor parte del texto es lento. Mientras narra episodios de su vida, el jalisciense acostumbra realizar pausas descriptivas para dibujar espacios o retratar personajes, así como digresiones y monólogos interiores. Asimismo, suele regresar a algún punto anterior, mediante el uso de analepsis, para hablar sobre él con más detenimiento, o puede utilizar prolepsis para adelantar algo que narrará más adelante. También hay capítulos que no poseen acción narrativa y cuya estructura parece, más bien, ensayística.

La línea narrativa principal de la *Memoria y olvido* es el viaje a Francia, que comienza en el sexto capítulo. Este episodio de la vida de Arreola está dividido en varias partes intercaladas a lo largo de la obra, y es narrado de forma cronológica con una mayor acción narrativa, por lo que su tempo es más rápido.

Debido a su estructura fraccionada, *Memoria y olvido* es un texto de carácter fragmentario. La fragmentariedad de la obra refleja su origen como texto oral y mantiene las características del habla, donde el hilo de la conversación puede cambiar fácilmente. También representa de forma narrativa el rápido flujo del pensamiento y se vincula con el

acto de rememorar, donde los recuerdos pueden emerger de manera inesperada y desordenada.

Según el epílogo, la disposición y selección de los capítulos fue tarea de Fernando del Paso. Él parece haber optado por conservar mayor cercanía con los registros orales de su amigo, en vez de agrupar los capítulos por temáticas o circunstancias cronológicas. Por tanto, la imagen que se obtiene de Arreola al final de la obra es compleja y, quizá, discordante. Sin embargo, esto no impide tener un acercamiento a su personalidad. A pesar de que se trate de un retrato a medias, puesto que Arreola no termina de mostrarse, es posible observar que nos encontramos frente a un ser de gran humanidad.

3.2 La construcción del Yo de Arreola

A continuación, analizaré la imagen que Juan José Arreola construye de sí mismo a través de su obra. Partiré de varios ejes: su genealogía, su infancia, su relación con el cine y las otras artes, su formación como artista y su visión del mundo.

3.2.1 La genealogía

En *Memoria y olvido*, el escritor jalisciense dedica extensos apartados a su genealogía. Para él es importante hablar de sus antepasados puesto que cree en la herencia del carácter, aun después de varias generaciones o sin relaciones de sangre directas: “Pero me es difícil no pensar en don Rafael Chávez, abuelo de mi madre, quien se hizo famoso por el carácter que ha heredado una buena parte de la familia: un carácter fuerte, un tanto violento. Y a veces, también, me pregunto qué tanto heredé o no de mi tío Genaro Zúñiga Chávez, hermano de

mi madre”⁹⁹.

Por ello, destina distintos momentos para hablar de aquellos parientes de quienes heredó algún aspecto de su personalidad y porque a su vez comparte con ellos características de sus ancestros, como su inclinación por las artes y su afán por recordar las cosas:

En fin, el caso es que Louis Jouvet sale de Francia en 1943 y llega a Guadalajara en 44, cuando yo sabía muy bien quién era él. Lo sabía también mi hermano Rafael, un año 11 meses mayor que yo, y que era un hombre con una gran capacidad de juicio y amplio criterio que compartía conmigo una virtud heredada de padre y madre: la facilidad para interesarnos en los personajes, ya fuera de novela, de teatro, de película, de ópera, o incluso de la vida real. Coleccionábamos personajes. Personajes pintorescos, atrayentes y a veces un tanto siniestros, como en el caso de las primeras apariciones de Jouvet que conocimos. Recordar personas así, muy características, era costumbre que seguíamos de tíos y tías entre otros familiares¹⁰⁰.

En la presente cita también se esboza el tema de la memoria colectiva, que es una característica familiar valiosa para él, así como para otros miembros de su estirpe, como su tío José María. Este último es un personaje importante para su vida, puesto que Arreola, además de compartir un nombre con él, siente que heredó parte de la personalidad de su tío.

José María, junto con su hermano Librado, fueron sacerdotes y condiscípulos de Pascual Díaz, arzobispo de México. Sin embargo, José María dejó la iglesia por graves discrepancias ideológicas. Fue seguidor de Fray Servando Teresa de Mier y respetado en el ámbito eclesiástico. Su buena reputación lo llevó a trabajar con Manuel Gamio y participó en un estudio sobre la Virgen de Guadalupe ordenado por el Vaticano, donde afirmó la

⁹⁹Fernando del Paso, *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 141.

¹⁰⁰ Del Paso, *op.cit.*, p. 12.

falsedad de las apariciones. Por ello dejó la Iglesia. Se dedicó a la enseñanza el resto de su vida y permaneció célibe. También fue un ferviente recolector de textos y canciones tradicionales. Por otro lado, Librado vivió siempre en una completa sumisión al orden eclesiástico. De entre todos sus familiares, el autor siente una mayor afinidad con la historia de su tío José María, puesto que con él comparte una inclinación hacia la rebeldía y un gusto por la historia popular.

Asimismo, el escritor de *Confabulario* relata el intrincado y misterioso origen de su familia, para mostrarse como el producto de una gama de culturas y heredero del mundo occidental. Arreola comienza su genealogía de la siguiente manera:

Nosotros tenemos un antecedente legendario tanto por parte de padre como de madre. Cuando digo nosotros, me refiero a mis hermanos y hermanas. Fuimos catorce. Yo fui el cuarto. El lote que duró más tiempo fue de 12, seis hermanos y seis hermanas, hijos de Felipe Arreola Mendoza y de Victoria Zúñiga de Arreola. Desde que yo era niño oía historias extraordinarias sobre nuestros antecesores, porque nuestra familia no existía en Zapotlán en el siglo XVIII. Fue hasta el XIX que se instaló y demostró ser una familia de miembros longevos¹⁰¹.

Su bisabuelo tuvo por nombre Juan Arriola y fue munícipe por largo tiempo, contemporáneo de Juan del Rulfo, también munícipe y ancestro de Juan Rulfo, hecho que parece predestinar la futura relación entre los dos escritores. Arriola llegó a México en el siglo XVIII por Mazatlán, y no se sabe más de su vida antes de su llegada al país. Más adelante, menciona que su abuelo realmente se apellidaba Abad, hecho que muestra un pasado judío converso, y que dejó una familia en Mazatlán antes de llegar a Zapotlán. También habla de un posible origen vasco.

¹⁰¹*Ibidem*, p. 24.

Toda la historia de su bisabuelo está rodeada por un aire de misterio. Sus descendientes se dedicaron principalmente a la carpintería y llevaron una vida modesta, hasta que sus tíos Librado y José María mejoraron el estatus familiar al unirse al clero, hecho por el cual Arreola identifica a su familia paterna con la de Montaigne. Por el lado de la materna, afirma que llevan la herencia del “vicio kafkiano de la postergación y la capacidad de resurrección”¹⁰².

A pesar de los espacios en blanco y contradicciones de su genealogía, Arreola no duda en declararse heredero del cristianismo y de la cultura occidental:

Considero oportuno afirmar que yo soy un cristiano católico porque nací en ese mundo, el del cristianismo y el catolicismo, y en él quiero morir. Me defino como occidental, porque soy heredero de las culturas occidentales que se reúnen en el crisol de Europa. Sin olvidar todas esas corrientes que se desprenden desde la manga de Tartaria y Siberia, para desembocar en la parte norte de Europa y continuar hacia el centro, hacia ese cedazo gigantesco que es Hungría. Finalmente esas corrientes van a dar a España, la cual se nutre, por otra vía, del Lejano y del Cercano Oriente, de los persas, de la India, de Egipto y desde luego del mundo árabe. Yo me siento un producto ínfimo y remoto, pero producto al fin, de ese magnífico crisol. Y me someto ¹⁰³.

Al no tener certezas sobre su origen, ese sentimiento de pertenencia al mundo occidental lo cobija y será un impulso en diversas empresas, como en su viaje a París. No obstante, para Arreola su verdadero origen siempre estará en Zapotlán el Grande. Asimismo, con la descripción de su genealogía el jalisciense busca insertarse en la tradición letrada de occidente, pero también mostrar su arraigo a la tierra de sus padres. Esta dicotomía entre lo culto y lo popular permea profundamente su producción artística.

¹⁰² *Ibidem*, p. 185.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 29.

3.2.2 Infancia

Juan José Arreola otorga gran importancia a su infancia, puesto que fue en ella donde nacieron distintos aspectos de su personalidad y donde ocurrieron varios hechos que determinaron su vida. Él afirma que no comparte la idea de Rilke o Gide sobre la infancia como un tiempo paradisíaco puesto que sus primeros años están marcados, más que nada, por episodios dolorosos. No obstante, en su infancia también aparecen momentos alegres que tendrán repercusiones en su futuro.

En primer lugar, el jalisciense da valor a los acontecimientos cercanos a su nacimiento que, a su parecer, influyeron en el cauce de su vida:

Pero me he adelantado más de la cuenta, sin decir cuándo nací. Dónde, ya se sabe: en Zapotlán el Grande. Cuándo, el 21 de septiembre de 1918. O sea, el mismo día en que Marcel Proust sufrió la primera crisis de vértigo y se desplomó por las escaleras de su casa, día de San Mateo Evangelista y Santa Ifigenia Virgen, justamente en la noche en que Rainer Maria Rilke le escribió la primera carta a la que iba a ser su amiga para siempre. Por otra parte, 1918, en pleno estrago de la gripe española, fue el año en que Benedetto Croce demostró el fenómeno cósmico de la simpatía, y fue en septiembre del mismo año cuando Franz Kafka fue declarado mortalmente enfermo de tuberculosis. Nací, como alguna vez lo dije, entre pollos, puercos, chivos, guajolotes, vacas, burros y caballos¹⁰⁴.

Aquí muestra su identificación con diversos personajes de la historia, importantes para la literatura, con los que llegaría a sentir afinidad. Sin embargo, a la vez que señala una suerte de predestinación al arte y se acerca a sus grandes exponentes, también recalca su origen humilde. Así como ocurre con su herencia, el momento de su nacimiento también influye en su vocación posterior. Igualmente, la narración de estos hechos recalca su pertenencia a la tradición intelectual de Occidente.

¹⁰⁴*Ibidem*, p. 23.

El primer recuerdo del escritor de *Varia invención* es el relato de cómo aprende a caminar:

Yo di mis primeros pasos bajo el signo del terror, frase que parecería un título de película. Estaba yo sentado en el suelo, jugando con un bastón de palo o algo así, cuando se abrió la puerta de uno de los corrales de la casa, que seguramente alguien había cerrado mal, y sale por ella un borrego negro. O algo más que eso, un semental, un verraco como le dicen en América del Sur, con grandes cuernos, que se dirige hacia mí. Yo no había aprendido todavía a caminar, pero el instinto —el del hombre paleolítico— me hizo levantarme, apoyarme en el bastón y caminar. Me fui hacia un pasillo, por el que por fortuna venía mi madre, que salió a mi encuentro. Pero al ver que venía yo caminando, apoyado en el bastón y atrás el borrego, mi madre se soltó a reír. Yo, que tenía un año de edad o menos, estaba aterrorizado. Para mí, fue como si se me echara encima un rinoceronte¹⁰⁵.

Con este episodio del borrego negro pueden verse los brotes de dos rasgos de la personalidad de Arreola: su autodidactismo y los distintos miedos que lo seguirán a lo largo de su existencia. El episodio se vuelve una constante en sus sueños: “Durante toda la infancia, y gran parte de la adolescencia, tuve una pesadilla recurrente. El borrego se transformaba, en mis sueños, en un gran perro o en un toro. Lo digo en *Confabulario*: ‘Ese borrego negro nunca ha dejado de perseguirme’”¹⁰⁶. Su nieto Alonso Arreola en *Sara más amarás* identifica al borrego negro con su ansiedad, que será la causa de varias crisis nerviosas: “ese animal negro que se salió del corral de su imaginación para nunca dejarlo encontrar la calma y abrazarlo con su fiebre que lo acompañó y pastó sus días sistemáticamente”¹⁰⁷.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 41

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Juan José Arreola, *Sara más amarás. Cartas a Sara*, México, Joaquín Mortiz, 2011, p. 78.

La vida del escritor jalisciense también está delineada por la unión con su madre, forjada antes de su nacimiento. De la formación en su vientre y sus primeros momentos junto a ella conoce las sensaciones de infinito y mareo, a quienes se une más tarde la sensación de vértigo:

Mis primeras impresiones son de infinito y de marea. Sensaciones, ambas, que se reprodujeron en sueños a lo largo de muchos años de infancia y de adolescencia. [...] Hoy me he dado cuenta que la sensación de marea corresponde a lo que yo llamo los canjes respiratorios de mi madre. En aquel entonces, y en aquellos pueblos, las criaturas recién nacidas, y hasta que cumplían varios meses, dormían siempre en el lecho conyugal, a un lado de su madre. Y esto es lo que jamás se me ha olvidado: el ritmo de la respiración de mi madre. Y también, a veces, el girar de su cuerpo en el lecho, que me provocaba una sensación de inmensidad. Comprendo ahora, también, que probablemente esas impresiones, por su carácter respiratorio, corresponden a percepciones anteriores al nacimiento. Impresiones fetales que me hacían pertenecer a un todo del cual fui expulsado¹⁰⁸.

No obstante, frente a la felicidad de estar unido a su madre, la separación de ella se convierte en un dolor insuperable. Compara esta expulsión a la pérdida del paraíso: “Yo soy un hombre que no perdonó nunca, ni ha perdonado, ni probablemente perdone jamás, el haber sido expulsado del vientre materno. [...] Éste es el paraíso del cual fui expulsado, pero sólo fue el primer desprendimiento de otros que he sufrido en la vida”¹⁰⁹. El apartamiento de su madre marca el resto de sus días en dos sentidos: porque será una existencia llena de rupturas y por el desencanto amoroso que vivirá repetidamente. Él mismo lo afirma más adelante: “Yo soy un hombre hecho de separaciones. De sucesivas

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 17.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 18.

separaciones. Mi gran mal en la vida es que yo nunca pude perdonar a la mujer que me dio la vida, el que me haya separado de ella”¹¹⁰.

El segundo gran desprendimiento del autor de *Prosodia* con su madre es cuando enferma de sarampión y el médico prohíbe que ella, al estar embarazada, se ocupe de él: “Tuve después un sarampión, y me pusieron a dieta durante la convalecencia. A media dieta se me ocurrió comerme un pedazo de queso añejo, y volví a caer en cama, con una fiebre intestinal. Entre el sarampión y la fiebre duré, mínimo, unos tres meses en cama y era tal mi debilidad que cuando al fin me levanté no podía caminar”¹¹¹.

El tema del abandono igualmente regirá sus lecturas y sus reflexiones, como lo afirma en seguida: “Hace poco, cuando leí un texto en un periódico sobre Otto Rank, me di cuenta que se me había olvidado que él fue el gran especialista del abandono, de la separación. Junto, desde luego, con Igor Caruso, el del tema de la separación de los amantes, que fue discípulo fiel, inseparable, de Freud. Fueron, Caruso y Freud, lecturas claves de mi vida”¹¹².

Arreola nunca perdona el abandono materno y se siente culpable por ello. Llega a presentar esa culpa como una de sus razones para escribir. De su alejamiento materno se desarrollará la concepción de Arreola como un hombre “desdichado”. Llegará al extremo de afirmar que, a partir de ese apartamiento, siempre fue “el desdichado radical y fundamental”¹¹³.

¹¹⁰*Ibidem*, p. 18.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 43.

¹¹² *Ídem*.

¹¹³*Ibidem*, p. 242.

Por causa de esa separación, el jalisciense se siente encaminado a la desdicha, lo que lo empuja a huir del éxito y a desistir de diferentes tareas:

De alguna manera, en mi nerviosidad infantil, en mi patetismo, presintió lo que serían mis cualidades. Y fue por eso que mi madre nunca me perdonó todas las veces en que yo desistí de algo. En que *me rajé* literalmente. Como la primera vez que me regresé de México y, por último, cuando me devolví de París. Yo tenía miedo al éxito. Lo he tenido siempre. Y cada vez que lo tengo, padezco horriblemente. Una vez, mi padre me encontró llorando después de una actuación de Juanito el Recitador, que había sido todo un éxito¹¹⁴.

Incluso llega a afirmar que tiene un impulso de autocastigo, que lo lleva a escapar de momentos agradables y a dejar pasar oportunidades, como cuando huye de la fiesta de la duquesa de La Rochefoucauld: “Me presentaron a Tristan Tzara, que se puso a hablar conmigo con la mayor familiaridad y me invitó a ver, al día siguiente, en el Vieux Colombier, *Asesinato en la catedral* de Eliot. De pronto surge en mí lo que siempre me ha perdido, un impulso de autocastigo. Decido abandonar la reunión de inmediato, sin razón alguna”¹¹⁵.

Su visión desdichada de la vida se asocia con la enfermedad, también una constante en la existencia del escritor jalisciense. La primera vez que padece un mal grave es la gripe española a los tres meses de edad y al mismo tiempo que Guillaume Apollinaire. Sin embargo, el sarampión aparece como un parteaguas en su vida, puesto que después de la enfermedad nunca recupera la buena salud y la complexión regordeta que había tenido sus primeros años de infancia. Desde entonces, el malestar estará presente a lo largo de sus días y será la razón principal de su regreso de París: “El viaje fue un deleite y un descanso, pero yo ya iba enfermo del estómago. Mi dispepsia había cumplido tres años, una dispepsia

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 7.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 226.

nerviosa complicada con aerofagia y sensaciones de angustia”¹¹⁶, y más adelante: “volví otro día por las placas y el médico me dijo que era necesario que regresara yo a México, un clima más generoso, a tratar mi úlcera gástrica”¹¹⁷. Los males gástricos se volverán sus compañeros en viajes posteriores: “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”¹¹⁸.

No obstante, adquiere habilidades nuevas a partir del sarampión: “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”¹¹⁹.

Asimismo, la enfermedad le trae rebeldía: “Cuando al fin me levanté y comencé a caminar, se inició otro gran drama de mi vida. Me negué a regresar a la escuela. Y no hubo manera de llevarme. Me pegaban y me pegaban una y otra vez y yo nada, me rebelaba y pateaba y era inútil que volvieran a pegarme. No sé si fue una especie de neurosis o un trastorno mental que se manifestó como una insubordinación”¹²⁰. En la escuela es castigado constantemente por dedicarse a otras tareas en clase. Incluso llega a participar en la llamada “Religión de la babucha” a pesar de su respeto a la religión católica. Su rebeldía continúa cuando deja los estudios para trabajar: “Desarrollé técnicas para escaparme del trabajo los

¹¹⁶*Ibidem*, p. 51.

¹¹⁷*Ibidem*, p. 228.

¹¹⁸*Ibidem*, p. 83.

¹¹⁹*Ibidem*, p. 44.

¹²⁰ *Ídem*.

lunes y asistir a las matinés”¹²¹ y será una constante de su personalidad. De ahí su antes mencionada identificación con José María Arreola.

Otro evento que marca la vida del autor de *Confabulario* es el fallecimiento de su hermana Margarita:

Y al cielo se fue mi hermana Margarita, cuya muerte me causó la pena más grande, total y devastadora que haya tenido yo jamás en mi vida. Se nos murió pequeña y de manera celestial. Era una criatura iluminada que tuvo conciencia de la cercanía del fin y que nos habló de él de una manera tal, tan poética, que nos dejó a todos deshechos y maravillados. [...]Desde entonces yo quedé vacunado para la muerte¹²².

Ningún fallecimiento le dolerá tanto como el de su hermana. El acontecimiento crea un vínculo con la muerte, de la cual Arreola estará cerca en distintas ocasiones sin tener miedo, como cuando se sumerge entre la nieve en Villejuif y por poco muere de hipotermia o cuando el barco que lo lleva a París se adentra en una tormenta.

En su infancia igualmente puede rastrearse su primer encuentro con el erotismo: Las escuelas primarias eran mixtas, sólo después separaban a los varones y las niñas. Yo no quería hablar de esto, pero por otra parte es necesario, porque fue allí donde nació la sensación de pecado. Desde ese entonces y hasta la fecha, a lo largo de toda una larga vida, es lo único que me ha producido la sensación, la impresión de pecado: todo lo que tiene que ver con lo erótico¹²³.

Asimismo, menciona la manera en que aprendió sobre la sexualidad al estar trabajando en la imprenta de su primo: “Y como poco después cayeron en mis manos los opúsculos del señor Suárez y Casañ, de los que ya hablé, acerca de la vida privada y todas las atrocidades habidas y por haber, resulta que a los 13 años de edad mi prodigiosa educación sexual estaba totalmente concluida”¹²⁴.

¹²¹ *Ibidem*, p. 14.

¹²² *Ibidem*, p. 21.

¹²³ *Ibidem*, pp. 46-47.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 192.

El erotismo, la sexualidad y el amor serán temas sustanciales para Arreola, a la vez que la sensación de pecado y su dicotomía con la pureza lo atormentarán siempre. A ello se relaciona su vínculo con el catolicismo, que permea su vida desde su nacimiento en una familia de sacerdotes y prosigue con su educación en escuelas religiosas.

Finalmente, en la juventud de Arreola también ocurren eventos agradables, como los juegos con sus hermanos: “Mi hermano fue un constructor de circos caseros, y nos convencía a mí y a mis hermanas a hacer ejercicios de alambristas. Y no sólo eso, también como trapevistas. [...] También hacíamos pantomimas, nos disfrazábamos de payasos. Nos divertíamos sin fin”¹²⁵. De igual forma, habla de su amor por el ciclismo, el ping pong y por los animales. Esos juegos de la infancia derivan en el carácter lúdico de Arreola y en su destreza corporal para el teatro.

En conclusión, el jalisciense muestra que su infancia fue el lugar donde nacieron diversas constantes que lo acompañarían en su existencia y determinarían su forma de actuar. Con el relato de su niñez, Arreola rastrea el origen de su personalidad, y con ello otorga sentido a sus acciones posteriores. Se trata de un esfuerzo de otorgar coherencia a su vida y de explicar, a sí mismo y a los demás, el porqué de su forma de ser. Él reinterpreta los hechos de su infancia desde su presente, dotándolos de un nuevo significado, lo cual también representa una tentativa de autocreación.

¹²⁵*Ibidem*, p. 100.

3.2.3 El cine

La importancia que tiene el cine para Juan José Arreola merece un apartado de esta investigación ya que es presentado como un eje central de su vida. Su amor por él desembocaría en su descubrimiento del teatro francés, su aprendizaje de dicha lengua, su encuentro con Louis Jouvet y, por ende, su viaje a París.

Arreola descubre el cine a la edad de seis o siete años. Recuerda sus primeras proyecciones y las impresiones que dejaron en él:

Para un niño como yo, de mi edad, ver como una muchacha se transformaba de pronto en una vaca era sensacional. Recuerdo también, y esto lo saben todas las personas que conocen la historia del cinematógrafo, la famosa película que se llamaba *El tren más largo del mundo*. No era otra cosa que un tren interminable por cuyas ventanillas se asomaban los pasajeros a saludar, y que nunca acababa de pasar por la pantalla. Llegó también a Zapotlán, cuando tenía seis o siete años de edad al Cine Matur¹²⁶.

A partir de entonces comienza a asistir al cine con regularidad, puesto que, a falta de televisión o radio, era el único entretenimiento en Zapotlán. No obstante, su situación económica no le permite ir tanto como lo desearía: “Mi hermano y yo íbamos al cine los domingos y, cuando se podía, también los sábados. Vivíamos pobremente y teníamos que ahorrar para ir al cine. A los cines de barrio, los más alejados del centro, porque no había para más. Fuimos, comparados con los niños de hoy en día, espectadores tardíos, porque además el cine era una cosa prohibida”¹²⁷.

El jalisciense cuenta, repetidamente, las dificultades económicas por las que pasaba para asistir a las funciones. Se presenta como alguien que trabajaba con tal de ver alguna

¹²⁶*Ibidem*, p. 14.

¹²⁷*Ibidem*, p. 12.

película. A pesar de la falta de dinero y las prohibiciones, Arreola afirma que, en la infancia logró ver algunos filmes transcendentales para su vida:

En cambio fue allí, en Zapotlán, donde vi dos películas francesas que me marcaron para siempre. Una de ellas, *Los hijos de la calle*, porque me descubrió a Gaby Morlay, de quien me enamoré: la veía tan bella, tan joven, tan llena de vida. Después me enteré de que en esa película ella tenía 30 años. Yo, que la veía, 12 apenas. O 13. El actor que la acompañaba era Charles Vanel, a quien le seguí la huella toda la vida, que fue por cierto muy larga, pues murió cerca de los 100 años. Otra película que era un prodigio de texto fue *El diablo en la botella*¹²⁸.

El cine se vuelve tan significativo para él que afirma haberse convertido en adulto el día en que pudo ver una película sin pedir autorización: “Cuando llego a Guadalajara en 34, bajo la tutela de mi primo Enrique Arreola, que fue un segundo padre para mí, en casa de mis tías, gozo ya de una libertad que me permite ir al cine cuando deseo, sin permiso. Es en Guadalajara cuando me volví persona mayor, pues entre otras cosas ya me ganaba la vida y le pagaba a mis tías mis alimentos y una renta”¹²⁹.

Arreola había tenido contacto con el teatro desde niño, sin embargo, al conocer actores de películas que provenían de la escena teatral francesa, empieza a interesarse por ella y su historia. Compra revistas y se informa sobre las tendencias de la dramaturgia europea. A lo largo de su juventud adquiere un gran conocimiento sobre el cine y el teatro.

El jalisciense llega a la ciudad de México en 1937 con el propósito de estudiar en la Escuela de Teatro de Bellas Artes. Empieza a formarse como actor, pero no deja de tener problemas económicos: “Vimos también algunas cintas alemanas importantes, pero el primer lugar lo tenían las películas francesas, que a veces teníamos que ver no cuando se

¹²⁸*Ibidem*, p. 16.

¹²⁹*Ibidem*, p. 15.

estrenaban, sino hasta la segunda vuelta, que era cuando costaban menos. O en las matinées y en cines como los de la Colonia Obrera o la Lagunilla o la Merced”¹³⁰. Es en esa etapa cuando ve por primera vez una película con Louis Jouvet, que tenía aproximadamente 40 años y un cierto parecido con su padre.

De nuevo en Jalisco se entera de que Jouvet había salido de Francia con una compañía improvisada en 1943. Debido a sus tensiones con el gobierno de Vichy, un ministro de Pétain le había organizado una gira por Casablanca y varios puntos de América Latina. En México la colonia francesa de Guadalajara presionó a Educación Pública y a Relaciones Exteriores para que la compañía fuera invitada a la ciudad. Arreola asiste a su recibimiento en la estación del tren. Jouvet trabajaría dos semanas en el Teatro Degollado.

El autor narra, con detalle, la manera en que logra hablar con él:

Resulta que el salió corriendo del Teatro Degollado en mangas de camisa, durante algún ensayo a buscar algo, y al regreso lo alcanzo y le suelto una verdadera catarata, le cuento su vida, le digo lo que es el teatro francés, la poesía francesa, qué sé yo, en un francés martajado, pero me entendió. Se acordó de que lo había recibido en la estación mientras yo continuaba con una andanada y le hablaba de André Antoine, de Charles Dullin, de Gaston Baty, de Copeau, de Marguerite Jamois y de otras personas de su círculo, y es más, le dije: “Usted siempre trae en el bolsillo piedritas de río”. Y Jouvet, asombrado de todo lo que yo sabía de él, me dijo que estaban en medio de un ensayo, pero que me esperaba el domingo —esto ocurría el viernes— en el Hotel del Parque a las 11 de la mañana. Acudí a la cita puntual, me presentó a Monique Mélinand, y salí del hotel a las tres de la tarde. Al despedirse, después de asegurarme que me parecía a Jean-Louis Barrault, me aseguró que yo iría a París, y que en París me sentiría como en mi casa. Me pidió mi nombre y mi dirección, que anotó en una libretita, y yo vi, de reojo, que ponía: Juan José Arreola, y debajo de mi nombre “garçon remarquable” ... “muchacho notable”. En ese momento yo me sentí como titulado¹³¹.

¹³⁰*Ibidem*, p. 34.

¹³¹*Ibidem*, pp. 39-40.

Por lo tanto, es gracias a su afición al cine que Arreola decide explorar su habilidad teatral y obtiene el conocimiento que le consigue acercarse a Jouvét. El cine es, por tanto, un eje central de su vida que contribuyó a su formación intelectual y personal, al igual que la literatura y el teatro.

3.2.4 Formación del artista.

A lo largo de su texto, Arreola dedica amplios apartados para hablar de su formación como artista. En primer lugar, parte de su genealogía para explicar su vocación heredada al arte: “Recuerdo a mi tío bien, y gracias a eso en ocasiones me sorprende con gestos y actitudes que eran muy suyos. De alguna manera extraña heredé de él una pasión artesanal que él aplicaba al acero y yo al lenguaje”¹³².

Además de llevar en la sangre el interés por las artes, el don del artífice y la buena memoria, Arreola también explica, como se vio en los apartados anteriores, una cierta hermandad artística por el momento de su nacimiento y por la enfermedad que comparte con Apollinaire. Con ello, parece también mostrar que llegó al mundo con una marca de genialidad.

Los primeros acercamientos de Arreola a la literatura son orales, a través de cuentos leídos por su hermana y poemas recitados: “Mi hermana, además de leerme, me contaba cuentos y recitaba poemas que había aprendido de memoria, con muy buena voz. Sabía interpretar muy bien”¹³³. Él también desarrollaría la capacidad de interpretación y el don de la buena memoria y, en la posteridad, rescataría el valor de los relatos orales.

¹³²*Ibidem*, pp. 141-142.

¹³³*Ibidem*, p. 44.

El jalisciense afirma haber aprendido a leer a los tres años, cuando iba de oyente a la escuela de sus hermanos mayores: “Antes había asistido al Colegio de San Francisco, donde no estaba formalmente inscrito, me dejaban entrar a los salones de primero, segundo, más tarde a los de tercero o cuarto. Por eso a los tres años ya sabía yo leer, y fue cuando me aprendí de memoria ‘El Cristo de Temaca’”¹³⁴.

Arreola recuerda sus impresiones al recitar ese poema:

Son algunos fragmentos del poema tres veces más largo. No voy a presumir con el propósito de que yo entendía algo del texto que recitaba de memoria. Nada más afirmo que sentía mucho las palabras que iba diciendo a media lengua. Pero lo que se dice “entender” sólo entendía “entabla”, y eso por una tablita que hacía de puentecito sobre un hilo de agua que marcaba el límite entre un patio cubierto y uno descubierto, al pie de un lavadero. Al ser pisada la tablita, el agua bajo ella salpicaba levemente al tiempo que se producía un breve chasquido, mientras yo repetía, destrozándolo, el verso del padre Placencia: “...entabla, la contienda entabla”¹³⁵.

Al ser tan joven, no comprendía las palabras que recitaba, pero las sentía. Con esta cita puede verse el nacimiento de su sensibilidad hacia el lenguaje que, en el futuro, formaría parte de su poética. Asimismo, el juego que llevaba a cabo Arreola al recitar el poema se relaciona con la posterior asociación del movimiento, la marea, con la poesía. Es a los diez años cuando se vuelve consciente de esa sensación: “Yo tenía 10 años de edad y era ya un germen de poeta. Lo sé porque sentía ya la marea. Era marea de la que habla Stephen Dedalus en el *Retrato del artista adolescente* de Joyce, y que no es otra cosa que la inspiración”¹³⁶.

A lo largo de la obra, Arreola hace mención de sus variadas lecturas desde la infancia

¹³⁴*Ibidem*, p. 45.

¹³⁵*Ibidem*, p. 46.

¹³⁶*Ibidem*, p. 22.

y cómo las recuerda a través de los años:

Siempre he soñado con tener una colección de los libros de texto de aquella época, ya que además de *El jardín de los niños* y *El mundo de los niños*, teníamos que leer *Iris*, *Rosas de la infancia* y *Frascuelo*, entre aquellos que recuerdo, aparte, claro, de ese maravilloso libro de Gabriela Mistral, *Lecturas para mujeres*. La verdad es que a los ocho y los 11 años de edad, los muchachos de entonces conocimos dos o tres docenas de escritores de primer orden. Cuando me pongo a recordar nombres, considero que allí está el fundamento de mi formación literaria ¹³⁷.

Mientras lee, Arreola se identifica con diversos personajes de libros o con autores, al encontrar paralelismos entre sus historias y la de él, como con Stephen Dedalus o con Juan Ruiz de Alarcón, quien también fue vendedor de tepache. Asimismo, habla de las obras que tuvieron repercusiones en su vida e influyeron en la formación de su poética:

Tengo que citar por lo menos a Amado Nervo, Luis G. Urbina, José Juan Tablada, Enrique González Martínez, Ramón López Velarde, Alfonso Reyes, Julio Torri, Francisco Monterde... Debo aquí mencionar dos textos capitales para mi futuro manejo del poema en prosa y que son precisamente de estos dos últimos autores: “La balada de las hojas más altas” y “Habla un español de la Colonia”¹³⁸.

El escritor de *La feria* incluye frecuentemente fragmentos de textos en prosa y en verso, ya sea porque mantienen alguna relación con un episodio de su vida o sólo porque disfruta recordarlos de memoria. Su autor más citado es Ramón López Velarde, con quien siente cercanía: “Y teníamos gallinas sardas o granizas, ‘y sus pollos pintados de granizo’, decía López Velarde, que eran blancas con pintas negras o al revés, negras con pintas blancas”¹³⁹.

En distintas ocasiones se percata de que ya sólo recuerda fracciones de textos que antes podía recitar completos, hecho que le provoca nostalgia. También lamenta haber

¹³⁷*Ibidem*, p. 94.

¹³⁸*Ibidem*.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 118.

perdido la capacidad de memorizar por su avanzada edad: “Poseí la memoria de una manera tan natural. Pero ahora he llegado a la etapa en que no hay memoria en el sentido de que a uno ya se le olvidó cómo memorizar. Por eso acudo tanto a la grabadora, y a veces me digo a mí mismo: Arreola, se te acabaron las series neuronales”¹⁴⁰. Es en estos apartados cuando el olvido se hace presente.

Además de sus lecturas, su formación artística está marcada por encuentros con diversos artistas admirados. El primero de ellos es Pablo Neruda, que visita Zapotlán en su juventud: “Fue César Martino el que llevó a Zapotlán a Pablo Neruda, para que me oyera recitar sus poemas. Este encuentro fue para mí de una importancia y trascendencia muy grandes”¹⁴¹. Neruda, complacido con las recitaciones de Arreola, lo invita a ser su secretario, pero la esposa del chileno, al percatarse de la mala salud del jalisciense, le pide que no haga caso. El siguiente gran encuentro es con el actor Louis Jouvet, del cual ya se habló. Más adelante, en su estancia en París conocerá a otros actores, pintores y escritores admirados. Entre ellos destaca su encuentro con Gabriela Mistral, autora de una de sus primeras lecturas, con quien logra forjar una amistad que acaba por un malentendido.

Asimismo, Arreola habla de sus primeros contactos con el teatro. Desde muy joven asiste a eventos de teatro popular, como pastorelas, circos y funciones de títeres. Menciona que su tío José María se dedicó a coleccionar letras de pastorelas y lamenta profundamente la pérdida de esos documentos. Igualmente habla de las obras que montaba la comunidad y de cómo él veía los ensayos. La primera obra de teatro a la que asiste es *La hija del gaitero*, de la cual describe lo siguiente: “Como fue ésa mi primera pieza de teatro en la vida, nunca

¹⁴⁰*Ibidem*, p. 139.

¹⁴¹*Ibidem*, p.132.

se me olvidarán algunos detalles. Veo al gaitero, sentado a la mitad del foro, con un cayado, su alforja y su gaita. Era un drama, porque buscaba a su hija, que se le había perdido desde niña. Lo recuerdo muy bien, con su traje pasiego. No recuerdo sin embargo toda la pieza, pienso que nos debimos haber dormido”¹⁴². El amor por el teatro y por el cine lo llevarán a estudiar actuación y a viajar a París. De allí obtendrá también el histrionismo que lo caracterizó toda su vida. No en vano el libro que realizó con su hijo Orso Arreola se intitula *Él último juglar*.

Después de estudiar tres años de primaria, Arreola deja sus estudios para contribuir al gasto familiar. Desempeña distintos oficios, entre ellos tepachero, encuadernador, zapatero, empleado en distintas tiendas y maestro de secundaria. De esa época de su vida proviene el gusto por la lengua viva: “El trabajo era muy pesado, pero yo me divertía mucho con los arrieros, oyéndoles maldecir y contando historias a la hora de la cena. Allí me daban casi siempre las doce de la noche, y más de una vez pensé en irme con ellos. Estas cosas están en mí y me importan tanto como la formación intelectual. Desde 1930 estuve en contacto directo y diario con el pueblo, desde los mostradores de las tiendas”¹⁴³. El jalisciense valora esos momentos y a ellos agradece su amor y sensibilidad por el lenguaje. Se considera a sí mismo un hombre autodidacta, formado mediante la experiencia y la práctica.

Arreola se presenta como un lector ávido y, a pesar de sus problemas económicos, suele gastar dinero en libros. Fruto de su trabajo como encuadernador desarrolla un cariño por ellos: “De ese trato con los libros como objetos de artesanía data mi amor físico por

¹⁴²*Ibidem*, p. 134.

¹⁴³*Ibidem*, pp. 229-230.

ellos, que desde entonces me evoca una serie de olores”¹⁴⁴. El escritor de *Varía invención* se ve forzado a empeñar o vender sus libros en diversas ocasiones, hechos que lamenta profundamente.

Arreola empieza a escribir mientras trabaja como empleado de una tienda de abarrotes. No conserva ninguna de sus primeras creaciones: “La historia de mis primeros textos no estaría completa sin hablar de los tiempos en que fui empleado de mostrador y llenaba hojas de papel de envoltura con versos, nombres hermosos y mis primeros gérmenes imaginativos. En medio kilo de sal, en un kilo de azúcar o en un cuarto de kilo de piloncillo se fueron mis primeros trabajos literarios”¹⁴⁵. Comienza componiendo poemas que él califica de “lamentables, pero muy armoniosos”¹⁴⁶ para después incursionar en la escritura de farsas. Compone tres entre 1939 y 1940: *La sombra de la sombra*, *Rojo y negro* y *Tierras de Dios*. En el periódico local de Zapotlán publica su primer cuento, intitulado “Sueño de Navidad”, que no recoge en *Varía Invención*. En dicho lugar, Alfredo Velasco se convierte en un guía para su formación literaria.

En el 1943 funda en Guadalajara la revista *Eos* con Arturo Rivas Sáinz, donde trabaja como editor. Una reseña de la revista aparece en *Letras de México*. Éste es su primer trabajo relacionado con la literatura, sin embargo, la revista sólo tiene cuatro números. Al quedarse sin empleo, su amigo Jorge Dipp lo invita a trabajar en el periódico *El Occidental*, donde labora del 43 al 45 como director de circulación. También desempeña allí como cablista y recibe, de primera mano, las noticias de la Segunda Guerra Mundial. A pesar de

¹⁴⁴*Ibidem*, p. 191.

¹⁴⁵*Ibidem*, p. 111.

¹⁴⁶*Ibidem*, p. 108.

sus esfuerzos, el periódico nunca logra salir a tiempo. Deja de trabajar allí para iniciar su viaje a París.

Su estancia en Francia aparece como una validación de él como artista: “Un latinoamericano con vocación artística no se sentía puesto de pie y en equilibrio si no había pasado por París. En particular los escritores. Lugones, Darío, Vallejo, Huidobro: todo el mundo pasó por París; Reyes, Paz”¹⁴⁷. Al llegar a París es bien recibido en la *Comédie Française*, hecho que le otorga reconocimiento como actor. En la ciudad, encuentra un rico ambiente artístico y se relaciona con distintos personajes importantes de la escena cultural internacional, como Octavio Paz, Jean-Louis Barrault o Roger Callois. Sus relaciones le abren distintas oportunidades en París, que termina por rechazar para volver a México.

A su regreso, comienza a trabajar como editor en el Fondo de Cultura Económica con la ayuda de Antonio Alatorre: “Ya lo he dicho antes: entré al Fondo gracias a Alatorre, que me hizo pasar por filólogo y gramático. Después de tres años de corregir pruebas de imprenta, traducciones y originales, pasé a figurar en el catálogo de autores: *Varia invención* apareció en la colección Tezontle en 1949”¹⁴⁸. Su papel como editor también es importante para su vida artística, ya que colabora en la publicación de obras decisivas en la historia de literatura mexicana, como *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*:

Como Antonio Alatorre y yo trabajábamos en el Fondo, le pedimos a Juan sus cuentos, para publicarlos. Con los cuentos no hubo mucho problema, pero en cambio no se animaba nunca a entregarnos *Pedro Páramo*. Hasta cierto punto tenía razón, porque parecía un montón de escritos sin ton ni son, y Rulfo se empeñaba en darles un orden. Yo le dije que así como estaba la historia, en fragmentos, era muy buena, y lo ayudé a editar

¹⁴⁷*Ibidem*, p. 48.

¹⁴⁸*Ibidem*, p. 176.

el material. Lo hicimos en tres días, viernes, sábado y domingo, y el lunes estaba ya el libro en el Fondo de Cultura Económica¹⁴⁹.

Arreola igualmente toma consciencia de su papel en la escena cultural y habla directamente de su imagen de autor, lo que muestra una voluntad de construirse como sujeto público. Él se define a sí mismo como “simplemente un artista de poca o mediana estatura [...], pero eso sí, auténtico. En la medida en que soy poca cosa o lo que sea, me molesta que se creen problemas acerca de lo que uno es o deja de ser, o deja de hacer siquiera. Porque si alguien no se propuso ser escritor, si alguien no pudo pensar jamás ni ha pensado en sacar provecho de la literatura, ha sido una persona como yo”¹⁵⁰. El jalisciense se sitúa a sí mismo muy lejos “de aquellos escritores, que por desgracia abundan en nuestros días, que creen que la literatura consiste en vomitar, simplemente, toda la indigestión de la vida personal que no ha podido ser asimilada, de una manera violenta y repugnante”¹⁵¹. En distintas ocasiones muestra un evidente rechazo hacia los autores recientes. Él se presenta como un escritor “barroco y elegante en el sentido tradicional”¹⁵² desde un punto de vista irónico.

Sobre la escena cultural de su época, el escritor de *Confabulario* afirma que su fama, así como la de Rulfo, fue producto del apoyo de amigos pertenecientes a una élite cultural, y que coincidió con el auge de la literatura mexicana. Él usa la concepción de Rilke sobre la gloria para decir que ésta “es la suma de malentendidos que se acumulan en torno a un nombre y a un hombre”¹⁵³. Con esto, se presenta como alguien desinteresado y trata de quitarse responsabilidad sobre la notoriedad que alcanzó como escritor. Parece sentirse

¹⁴⁹ *Ídem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 235.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 254.

¹⁵² *Ibidem*, p. 237.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 235.

incómodo con la fama. Esto puede relacionarse con el miedo al éxito que él declara desde el principio de *Memoria y olvido*. Sin embargo, si se analiza su presencia pública y trabajo académico puede pensarse que tal vez Arreola hace gala de una excesiva humildad.

Por último, Arreola habla de la creación de sus obras en distintas ocasiones. Sus textos literarios siempre guardan alguna relación con su vida, como cuando recuerda su motivación para escribir “El guardagujas”:

Enfrente de nosotros estaba una pantalla, que proyectaba, por ejemplo, un paseo por Roma, y entonces nos mostraban el Coliseo, la Basílica de San Pedro, las fuentes, las Termas de Caracalla. Otro día, nos llevaban a París. Por eso se llamaba cinema tour: cada película era un viaje. Esta experiencia la rescato después en mi cuento “El guardagujas”, donde en un momento dado el tren está detenido, pero los pasajeros, gracias a un mecanismo de pantallas y proyectores, ven por las ventanillas un paisaje en movimiento y maravilla y media que pasa por ellas, y el tren continúa inmóvil¹⁵⁴.

Por lo tanto, dentro de la historia de vida de Juan José Arreola, su formación como artista ocupa un papel preponderante y se presenta como un sujeto que transitó por la escena cultural de su época. Igualmente es oportuno señalar que, con la mención de sus lecturas y su filiación con otros miembros del medio artístico, el escritor jalisciense elabora una suerte de genealogía intelectual, con la cual remarca su adscripción a la tradición letrada occidental, a la vez que muestra su pertenencia a la tradición popular.

Arreola es consciente de la imagen que proyecta en el mundo y no se siente conforme con ella. Intenta mostrarse como un artista que obtuvo la fama por mera casualidad y no reconoce el valor de su obra. Con ello, trata de construir su figura pública en relación a cómo él desea ser percibido. No obstante, se identifica intelectualmente con grandes exponentes de la literatura y marca una firme diferencia entre su forma de escribir frente

¹⁵⁴*Ibidem*, p.14

aquella de los autores recientes. Esto contradice su intento de representarse como un autor de mediana estatura.

3.2.5 La poética de Arreola y otras reflexiones

Arreola esboza su concepción de literatura y de creación artística en distintos capítulos de su obra. Su poética empieza a formarse desde la infancia y parte de su convivencia con la lengua vernácula y con los relatos orales: “la literatura, como las primeras letras, me entró por los oídos. Si alguna virtud poseo, es la de ver en el idioma una materia, una materia plástica ante todo. Esa virtud proviene de mi amor infantil por las sonoridades, a las que ahora llamo, en compañía de los tratadistas, cláusulas sintácticas”¹⁵⁵. Por ello, rescata la dimensión oral de la literatura y no duda en afirmar en repetidas ocasiones que *Memoria y olvido* es un “libro hablado”.

El escritor de *Prosodia* se define como un orfebre del lenguaje: “Considero, por lo tanto, que el lenguaje es una materia y que hay que trabajar en ella; que el deber inicial del escritor, como el del pintor, consiste en conocer y manejar sus materiales, que son, en este aspecto, físicos. Para mí, el lenguaje aunque se halle estampado en papel, no es silencioso: de él y desde él se propagan sucesivas sonoridades”¹⁵⁶.

Sin embargo, además del trabajo del lenguaje, para él la escritura también conlleva una parte instintiva y espiritual. Piensa que cada palabra es inerte hasta que el arrebatado del espíritu las impulsa a unirse entre ellas y un pensamiento bello viene a habitarlas. Por ello, habla de la poesía de la siguiente manera: “el poema es una estructura verbal que dizque

¹⁵⁵*Ibidem*, p. 195.

¹⁵⁶*Ibidem*, p. 196.

encierra la poesía, y yo siento que es un hueco formal, por dentro, nos da la sensación, porque nosotros lo llenamos, nosotros lo colmamos. El poeta en realidad crea el vaso [...]”¹⁵⁷.

Arreola asocia el móvil de la escritura “a una nostalgia de creación que queda en el hombre por el hecho mismo de haber sido creado”¹⁵⁸ y en la poesía ve la más clara manifestación del espíritu creador y la cercanía con Dios. Su concepción del arte está estrechamente relacionada con su religiosidad y espiritualidad, como también puede apreciarse en su definición de la palabra *numen*:

Prefiero esta palabra a ‘carisma’, un término del que tanto se ha abusado. *Numen*, sí, porque cuando aparecía en la pantalla, y como sucede siempre con los verdaderos actores, aparte de su presencia temporal y física, se sentía, se revelaba otra presencia que estaba más allá, que brotaba de él, claro, pero que lo trascendía. No para todos. Es decir, esa trascendencia se alojaba, por así decirlo, en las personas capaces de percibirla. Tiene que ver con lo que llamamos magnetismo. [...] Nadie puede poseer el *numen* pero sí reflejarlo, palpitarlo¹⁵⁹.

No obstante, el jalisciense piensa que la creación artística siempre se verá frustrada por la imposibilidad de llegar a lo que el espíritu realmente desea crear. En toda obra artística sólo se muestran las intenciones del artista, pero nunca se llega a la culminación de la idea. Un ejemplo de ello es el desencanto que muestra cuando está por concluir la narración de *Memoria y olvido* y se percata de que no ha descubierto aún quién es:

Treinta años después, a los 75 de edad, todavía no sé quién soy. Y siento que he perdido una oportunidad más. Por cobardía. O por defensa al mismo tiempo y miedo al final a mí mismo. A través de tantas conversaciones contigo, de tanto monólogo y entrevistas, no he

¹⁵⁷*Ibidem*, p. 200.

¹⁵⁸*Ibidem*, p. 196.

¹⁵⁹*Ibidem*, p. 37.

logrado quitarme la última piel. Me escondo siempre, me hago el perdidizo¹⁶⁰.

El escritor de *Confabulario* incluye también meditaciones sobre distintos temas frecuentes en su obra artística, como el amor, su visión de la mujer, el erotismo y la memoria. Sobre sus pensamientos y opiniones, Arreola afirma que no es un hombre de teorías y que sus reflexiones nacieron de la experiencia. Así pues, el jalisciense muestra que su postura frente a la vida y sus pensamientos provienen de su relación con el mundo.

El hecho de que dedique tantos apartados a la explicación de sus concepciones, obedece también a un móvil de justificación. Él declara que sus opiniones han sido malinterpretadas en varias ocasiones, sobre todo en lo que corresponde a su visión de la mujer:

Quiero, antes de terminar esta vida contada, retomar el tema de la mujer y mi relación con ella, que traté al principio. [...] Debo, sí, advertir que si en un principio mi relación con la mujer fue superficial y casi de orden anatómico ha ido profundizándose con el tiempo. No puedo concebir la vida del hombre sin esa confrontación con la otra forma del ser. En el curso de mi vida he escrito textos —como la mayor parte de *Prosodia*— que tienden a agredir algunas de las instancias más sagradas para mí, por ejemplo, la percepción de la mujer, que ha sido el *leitmotiv* de mi existencia. Esta actitud me ha valido en ocasiones el reproche de que hablo mal de las mujeres y debo una aclaración al respecto, porque al referirme a la mujer yo incurro en la blasfemia en el más religioso sentido de la palabra. [...] Porque yo, en el fondo soy un devoto y veo en la mujer la única puerta de acceso a la sabiduría, al conocimiento, a la posesión del mundo¹⁶¹.

En la presente cita Arreola también evidencia la evolución de sus posturas de pensamiento a lo largo de su vida, hecho que muestra el paso del tiempo y el desarrollo de su personalidad, característica de la autobiografía. Asimismo, se trata de una respuesta ante las críticas a su obra, lo que refuerza su intención de construir una imagen pública.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 255.

¹⁶¹ *Ibidem*, pp. 239 – 240.

Como puede observarse, las consideraciones sobre estos temas tienen una relación estrecha con *La palabra educación* y ambos textos poseen una impronta oral.

3.3 Adscripción genérica

Como se explicó en el capítulo anterior, las Memorias son un género literario cuya principal característica es contar la vida de un sujeto público con el foco de la narración en su exterioridad y retratan su tránsito por determinados momentos históricos o espacios culturales, mientras que el género autobiografía narra la existencia de un sujeto desde los ámbitos íntimo y privado, poniendo atención en la interioridad e identidad del individuo, así como en la historia de su Yo.

Memoria y olvido posee distintos rasgos que acercan la obra al género autobiografía. En primer lugar, Arreola ahonda en la historia de su vida desde sus orígenes genealógicos, para rastrear en ellos las características de su personalidad. Posteriormente, narra los momentos clave de su historia donde se originaron constantes que determinarían su existencia, a la vez que muestra el desarrollo de su visión del mundo.

El autor de *La feria* relata gran número de episodios que pertenecen al escenario privado, acontecidos en el contexto familiar:

Esa noche, el vaso estaba como siempre sobre un plato, y al lado una cuchara. Fue la danza de las tres cosas la que me despertó, y luego oí decir a mi madre: “muchachos, está temblando”. Entramos mi hermano y yo al cuarto de mis padres y por la otra puerta lo hicieron mis hermanas, pero apenas si podíamos caminar. Se fue la luz en esos momentos y en medio de los ruidos sobresalía la voz de mi madre, que rezaba la oración magnífica¹⁶².

¹⁶²*Ibidem*, pp. 112-113.

Incluso duda si es prudente mencionar tales sucesos:

Los lunes por la mañana teníamos cueracera segura, a la hora del desayuno, porque era cuando nos firmaban calificaciones. Mi papá decía: “Todo lo que baje de 10, me lo van a pagar con azotes”. No sé si debiera contar estas cosas porque podría dar idea de que tenía un padre cruel, pero no, no fue así, fue un padre excelente que, simplemente, tenía que cumplir sus normas¹⁶³.

Igualmente incluye pasajes donde verbaliza lo ocurrido en su escenario íntimo, como la narración del sueño del borrego negro, sus pensamientos o sentimientos frente a algún suceso y sus diálogos consigo mismo:

Desde la ventana, vi un panorama de París que jamás me imaginé, hecho de oscuridades, en las que flotaban lucecitas ajenas aquí y allá, que supongo eran las llamitas de las velas. En esa oscuridad, se recortaban las siluetas de chimeneas y cúpulas. En ese momento me dije a mí mismo: “Eres el hombre más sólo que puede haber en París, uno de los hombres más solos que hay en el mundo”¹⁶⁴.

Arreola también presta atención a sus reflexiones sobre diversos temas y presenta sus juicios y opiniones sobre varias materias: “Lo digo con toda sinceridad: Rulfo hizo, como Orozco, una estampa trágica y atroz del pueblo de México. Parece real, y es tan curiosamente artística y deforme”¹⁶⁵. Estos hechos muestran su manera de ver el mundo, así como la evolución de su pensamiento, rasgos que acercan el libro al género autobiografía.

El autor muestra que uno de los móviles para la elaboración de su obra fue la posibilidad de confesarse, así como la búsqueda de su identidad: “Yo me quiero morir sin que haya quedado oculta una sola de mis acciones: eso también dije entonces, aun cuando sabía que no es posible desnudarse del todo y que siempre queda una última

¹⁶³ *Ibidem*, p. 42.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 227.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 236.

cobertura, una especie de celofán como el de las serpientes”¹⁶⁶. No obstante, él mismo declara que no le fue posible cumplir dichos propósitos y no fue capaz de descubrir su verdadero ser. Con la cita anterior, puede verse también su consciencia de la cercanía de la muerte, por lo cual es posible inferir que decidió elaborar su texto por la necesidad de dejar constancia de su vida.

Asimismo, en *Memoria y olvido* hay un trabajo de autocrítica del autor frente a los hechos de su pasado, como en distintas ocasiones donde muestra cierto arrepentimiento ante sus actos: “El haber sido un niño cruel, o inconsciente, es algo que me atormenta. Una vez, muy pequeño, maté dos gatitos, pero no fue a propósito: no supe medir mis fuerzas. Estaban casi recién nacidos”¹⁶⁷. Por ende, ciertos apartados de la obra también obedecen a un móvil de justificación. Ejemplo de ello, es el recuento de los malestares físicos que forzaron su regreso a México, acontecimiento que resultó una decepción para aquellos que lo habían ayudado a llegar a París.

Memoria y olvido también corresponde con el género autobiografía por tratarse de un esfuerzo de autocreación. El jalisciense no observa su pasado de forma pasiva, sino que lo interpreta desde su presente para otorgar sentido a su existencia. Por último, contar su vida también responde a una tentativa de transformarse y, en última instancia, curarse: “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”¹⁶⁸.

¹⁶⁶*Ibidem*, p. 234.

¹⁶⁷*Ibidem*, p. 62.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 19.

Sin embargo, hay momentos en los que *Memoria y olvido* encaja en el género Memorias, puesto que el foco de la narración está más en el exterior que en el interior y, a la vez que Arreola narra la historia de su vida, otorga gran espacio a la representación de los lugares y los momentos por los cuales transitó.

A lo largo de la obra, dedica amplios apartados a la descripción de ambientes, particularmente escenarios que presencié en su infancia o adolescencia. Como se ya se mencionó, es común que realice prolongadas pausas descriptivas para prestar atención a las costumbres y problemas de su época. Ejemplo de ello es la siguiente cita, donde Arreola muestra sus impresiones a cerca de la segregación racial en Estados Unidos:

Algo que tampoco se me olvidará nunca de Nueva York fue el metro. En más de una ocasión tomé el que iba en sentido contrario y era un viaje larguísimo porque se trataba de la línea que recorre Manhattan a todo lo largo. Otra vez me subí por equivocación a un vagón reservado exclusivamente a los negros, porque entonces había una separación total, absoluta, de blancos y gente de color. Cuando me di cuenta, estaba yo rodeado de gente que me lanzaba miradas hostiles. El vagón estaba repleto y no había en él ni un mulato siquiera. La llegaba a la siguiente estación se me hizo larguísima. Yo ya no podía respirar, por todas las razones del mundo¹⁶⁹.

Las descripciones más abundantes son aquellas dedicadas a su pueblo y su gente, de cuyos paisajes y tradiciones construye extensos retratos. El mismo recalca la importancia de narrar su mundo: “estas memorias no estarían completas sin una referencia a personajes muy especiales, extraordinarios algunos, de Zapotlán, y a quienes recuerdo por sus apodos, como *Pancho la Muerte, el Guacamaya Chávez, Calacuayo, la Chirica*”¹⁷⁰.

Las descripciones están siempre mediadas por su Yo, que muestra su perspectiva sobre los lugares que vio o los acontecimientos vividos, como sucede en la ciudad de

¹⁶⁹*Ibidem*, p. 53.

¹⁷⁰*Ibidem*, p. 213.

Guadalajara: “Nunca olvidaré la subida empedrada del Hospicio Cabañas, allí donde ahora están los frescos de Orozco. Dos veces por semana cuando menos tenía que remontarla hasta el mesón del Venado en compañía de un ayudante. Llegábamos a los mesones y parecía que estábamos en el siglo XVI”¹⁷¹.

El autor de *La feria* dota su texto de cierta nostalgia, un móvil recurrente en las Memorias, al describir repetidamente actividades, lugares o cosas que han cambiado o ya no existen:

Para qué decir lo importante que era el hielo entonces, no sólo para hacer helados y nieve; también se usaba en medicina para bajar la fiebre a los enfermos, para conservar la carne y, desde luego, para las bebidas refrescantes. Todavía existen los rastros de lo que se llamó el camino de los hieleros. Los cazadores lo conocían muy bien. Es decir, los cazadores de entonces, hoy ya no existen: acabaron con todas las especies importantes. Abundaban los animales en unos parajes de las faldas gigantescas del Nevado, o en las jollas de los alrededores¹⁷².

En estos apartados donde se habla del pasado con añoranza es donde más puede verse el transcurso del tiempo y el cambio de perspectiva entre el joven Arreola y el hombre que está narrando su vida.

Frente a la nostalgia que expresa en su obra, el jalisciense también otorga un tono humorístico y coloquial a la narración mediante la inclusión de anécdotas divertidas y hasta sobrenaturales, como la invocación del diablo realizada por su tío Genaro o el siguiente relato: “Resulta que en plena Revolución llega don Venustiano Carranza a Zapotlán, y lo recibe un joven que le da la bienvenida llamándolo ‘caballero azul’. Después de su discurso, impresionado, Carranza le preguntó cómo se llamaba y le dijo que le gustaría

¹⁷¹*Ibidem*, p. 229.

¹⁷²*Ibidem*, p. 215.

hacer algo por él. Y Jiménez le contestó: ‘Lo que yo quiero es ir a París’. Y Carranza lo mandó a París porque le gustó mucho como hablaba”¹⁷³.

Arreola también se muestra como un individuo inscrito en su momento y espacio cultural al narrar episodios donde se encuentra con personajes importantes de la escena artística o política, hecho que influye en la construcción de su imagen pública:

Una noche, cuyo recuerdo es imborrable, fui con Octavio Paz a una recepción en casa de la duquesa de La Rochefoucauld. Octavio estaba recién llegado a París, pero tenía una llave maestra, que era la amistad con Pierre Seghers, el editor, y con su madre Anne Seghers. [...] Allí, en esa fiesta, me encontré nada menos que a Tristan Tzara y Julien Benda, con quien Usigli tuvo también un problema pero debido, más que nada, a su mala suerte que, por otra parte, él mismo propiciaba¹⁷⁴.

Asimismo, elabora diversos retratos literarios de sus contemporáneos. El más largo y detallado que presenta es el de Juan Rulfo, a quien dedica casi un capítulo entero. Otorga un enorme peso a sus amistades y reconoce la ayuda que le brindaron en sus diferentes problemas y en su vida artística. Mediante la inclusión de retratos y anécdotas sobre personajes ilustres, muestra una visión más humana de la historia, una de las virtudes del género Memorias. Esto ocurre en el siguiente fragmento sobre Rulfo, donde ofrece una imagen doméstica del escritor:

Dos afectos, dos admiraciones que me ayudaron siempre en las horas más difíciles y oscuras y que en cierto modo le dieron sentido a esta vida mía de afectuoso y de admirante. Lo que no recuerdo es si fue Alatorre el que me presentó a Rulfo, o Rulfo a Alatorre. El caso es que no conocí a Juan Rulfo hasta 1945. Claudia mi hija estaba recién nacida, y Juan nos fue a visitar y tomó todo un rollo de fotografías de nosotros tres. Muy pronto se inició una relación amistosa entre Juan y Sara mi mujer que, siendo de Tamazula, era más bien tímida. [...]A Juan le gustaba mucho la cocina de Sara, en particular los frijoles caldudos y los huevos rancheros, que ella le hacía con verdadero

¹⁷³*Ibidem*, p. 48.

¹⁷⁴*Ibidem*, p. 180.

cariño¹⁷⁵.

En los apartados dedicados a sus amigos también es usual la aparición de la nostalgia, cuando lamenta la muerte de algún compañero o la pérdida de ciertas amistades.

Otro aspecto que acerca la obra al género Memorias es la importancia que da su autor a su formación como artista y su relación con el medio, hecho que lo ubica en el escenario público. Hace inclusión de algunas citas de obras propias, de las cuales Bernd Neumann dice lo siguiente: “la aplicación de tales citas se encuentra o bien en las memorias o marca el punto en el que la autobiografía se convierte en memorias. En la cita de las obras propias publicadas habla siempre el portador del rol, que quiere exponer su significación como persona pública”¹⁷⁶.

Por último, Arreola dedica distintos momentos para dar cuenta de la ruina y precariedad dejada en Francia por la Segunda Guerra:

Caminamos del muelle a la estación del tren, y toda la idea que tenía yo del Havre se me vino abajo. Era una ciudad fantasmagórica, que parecía hecha de escenografías, todo estaba destruido, y habían quedado las fachadas de muchos edificios y casas, ventanales que daban al vacío, muros desgarrados, escombros y más escombros, y muy pocas personas, con abrigos, que también parecían, ellas mismas, su propia ruina¹⁷⁷.

Estos episodios son abundantes en la narración de su estancia en Europa. Con ellos, el autor de *Prosodia* da cuenta de su tránsito por un momento de crisis, significativo para la historia de la humanidad, hecho que también acerca el texto al género Memorias.

El escritor de *Confabulario* muestra, en repetidas ocasiones, su consciencia de estar trabajando en un texto autobiográfico: “No sé si a esto debo llamarle por fin ‘vida contada’.

¹⁷⁵*Ibidem*, p. 172.

¹⁷⁶ Bernd Neumann, *La identidad personal: autonomía y sumisión*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1973, p. 68.

¹⁷⁷ Del Paso, *op.cit.*, p. 105.

He pensado de nuevo mucho en eso que es la memoria y creo que quizás el título de esta autobiografía debería ser memorario, que iría muy bien con confabulario y bestiario. Siempre me ha gustado mucho ese género de palabras”¹⁷⁸. Usa de manera indistinta las palabras “memorias” y “autobiografía” para referirse a su texto, pero también opta por llamarlo “memorias habladas”, “vida contada” y, finalmente, “libro hablado”. Lo más probable es que Arreola considerara las palabras “autobiografía” y “memorias” sinónimos y para él fuera más importante recalcar el origen oral de su texto.

Mi conclusión es que en *Memoria y olvido* hay un vaivén entre ambos géneros. La obra refleja la historia de la vida, de la personalidad y del pensamiento de Arreola desde antes de su nacimiento y, por momentos, nos permite vislumbrar su intimidad. Sin embargo, también nos muestra a un Arreola en el escenario público, enfocado en dejar testimonio de su tránsito por la escena cultural y el periodo histórico de la posguerra, a la vez que intenta hacer un registro para la posteridad de su tierra natal. El foco de la narración cambia según sea necesario. Gracias a este vaivén puede verse a Arreola desde un panorama más amplio, donde el autor nos muestra quién es desde distintas perspectivas, y retrata aquello importante para él en el mundo.

3.4 La presencia de Fernando del Paso

Después de hablar sobre la construcción del Yo de Juan José Arreola en *Memoria y olvido*, prestaré atención a la otra figura autoral de la obra: Fernando del Paso. Al tratarse de un texto escrito en colaboración, considero valioso exponer la parte que tuvo el escritor de

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 139.

Noticias del Imperio en la realización del libro. Además, *Memoria y olvido* es una obra particular puesto que contiene un epílogo donde el redactor explica directamente su participación en la obra. Gracias a ello puede hacerse un análisis de la producción del texto. Me ocuparé primero del papel de Fernando del Paso para la recuperación de la memoria de Arreola y, más adelante, me centraré en el rol que tuvo para dar un formato físico al texto.

En el primer capítulo de la presente investigación, expuse la forma en que el autor de *Noticias del Imperio* concibió el proyecto de *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola*, con el propósito de registrar la cualidad de Arreola como narrador oral y darle la oportunidad de contar su vida. Para entender el cometido que tuvo Fernando del Paso en la rememoración del jalisciense, es significativo recordar la relación de amistad que existía entre los autores. Ambos compartían una serie de vivencias en común y habían atravesado juntos varios momentos de su vida. Entre ellos existía un vínculo de confianza. Una relación fecunda, como lo dice Lejeune, desemboca en la creación de un texto más fructífero¹⁷⁹.

De haber sido otro el entrevistador, probablemente el texto no habría alcanzado la misma riqueza. Del Paso declara que “fue una tarea larga, en la que abundaron las postergaciones y los sobresaltos, abrumada a veces por el desánimo y el pesimismo, pero las más, iluminada y sostenida por el entusiasmo mutuo”¹⁸⁰. Esa cercanía y empeño los separa de la concepción tradicional de modelo y redactor que Lejeune expone en “La autobiografía de los que ya no escriben”, donde la relación entre ambos participantes, en muchos casos, sólo tiene fines científicos. Por otro lado, al ser ambos autores consagrados y

¹⁷⁹ Lejeune, *op.cit.*, p. 325

¹⁸⁰Del Paso, *op.cit.*, p. 258.

tener conocimientos sobre la creación literaria, eran conscientes de la responsabilidad que tenía cada uno en la producción del texto.

Así pues, al conocer bien a Arreola y compartir una memoria colectiva con él, del Paso fue capaz de guiar la rememoración de su amigo, ofreciéndole distintos puntos de partida. Seguramente, el escritor de *José Trigo* debió llevar a cabo una búsqueda previa en sus recuerdos, para rememorar todo aquello que agradaba a su compañero y ayudarlo a completar lo que ya no recordaba. No fue un trabajo fácil, puesto que en la lengua oral el hilo de una conversación tiende a perderse con facilidad:

Me permití, entonces, sugerir temas, pedirle que ampliara otros, escarbar en sus recuerdos, nombrar a poetas y escritores que sabía yo —o suponía— son sus preferidos, desafiarlo y lo que es casi imposible y una falta de respeto, interrumpirlo un sinnúmero de veces para hacerlo volver a los principios de conversaciones que se habían bifurcado y vuelto a bifurcar no hasta el infinito, pero sí hasta los límites de mi paciencia¹⁸¹.

El autor de *La feria* también reconoce la dificultad de mantener una linealidad en su discurso:

Me dijiste, Fernando, me lo han dicho otros, que siendo mi conversación rica y brillante, cometo siempre el pecado de la dispersión, que me voy por las ramas y por las ramas de las ramas. Es verdad. Por eso mis pocos intentos de saber quién soy a través del psicoanálisis han sido vanos. Siempre me envolvía y envolvía a los psiquiatras en nubes de palabras, hasta el punto en que ni el psiquiatra ni yo sabíamos quién era el uno y quién era el otro¹⁸².

Asimismo, dentro de la rememoración de Arreola, del Paso funciona como interlocutor y narratario. A pesar de que el autor de *Palinuro de México* haya borrado la mayor parte de su participación, en el texto aparecen varias marcas donde el jalisciense apela a su amigo, como en el siguiente fragmento donde recuerda un episodio compartido:

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 259.

¹⁸² *Ibidem*, p. 255.

"Pero no quiero despedirme de Nueva York sin mencionar un café muy hermoso, cuyo nombre se me escapa, todo lleno del aroma de maderas oscuras, como el 'pub' de París donde vendían más de 150 clases de cerveza. Te acuerdas, Fernando, al que fuimos con Claudia, Socorro y Paulina"¹⁸³. Igualmente puede verse cómo del Paso influye en los temas que toca Arreola, como a continuación: "Prometí hablar más tarde de lo que llamó 'numen' y de su importancia"¹⁸⁴.

La participación de del Paso es sustancial para la recuperación de las memorias de Arreola. Gracias a su intervención se facilita el acceso a los recuerdos de juventud del jalisciense. El escritor de *La feria* también recalca la importancia de tener un interlocutor en el momento de expresar su vida: "Confesional, reitero, por naturaleza, soy un hombre que busca siempre un confidente y que muchas veces a una persona que acaba de conocer le arroja todo el tonelaje, como un camión de volteo, de lo que lleva dentro y ya no puede tolerar"¹⁸⁵. En consecuencia, del Paso es también productor del discurso de *Memoria y olvido* porque funge como el confidente al que Arreola relata sus experiencias de vida, así como un guía en la compleja tarea de buscar recuerdos.

Por otro lado, el autor de *Noticias del Imperio* habla igualmente del papel que tuvo en el traslado del texto hacia la escritura: "Mi tarea, modesta y pesada, pero llena de compensaciones, exigió cierta cantidad de zurcido invisible —con tal que sea invisible para el lector, aunque no lo sea para Juan José, me doy por satisfecho—. Por otra parte tuvo, esa tarea, más de albañilería que de orfebrería [...]"¹⁸⁶.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 52.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 19.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 254.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 260.

Aquí, puede apreciarse que mientras del Paso acepta que fue un trabajo complicado, parece disminuir el peso de su participación. No obstante, la responsabilidad del autor de *José Trigo* es mayor de lo que él pretende mostrar, puesto que se encargó de seleccionar las grabaciones y dar un orden a la obra. También es él quien elige mantener su estilo oral, característica distintiva del libro. Asimismo, puede notarse cómo del Paso otorga mayor importancia a la inclusión de ciertos episodios o temas en la obra:

Cuando terminamos las conversaciones, me dediqué a editar —en el sentido cinematográfico del término— las transcripciones. [...] Juan José me dio carta blanca para hacer todo esto y, con ella, una gran responsabilidad. Volví a verlo tres o cuatro veces, para pedirle que abundara en algunas temas, épocas o anécdotas [...], y de paso me proporcionó varios textos, entre ellos el que escribió para *Los Narradores ante el público*, y los de dos entrevistas, una que le hizo Emmanuel Carballo y otra Mauricio de la Selva, de los cuales, por mutuo acuerdo, incluimos algunos párrafos en este libro¹⁸⁷.

Del Paso menciona que el jalisciense también participó en la edición del libro. Aunque no detalla qué tanto, con ello hace notar que su amigo tuvo cierta responsabilidad sobre la conformación física de la obra. Esta característica igualmente, aleja a Arreola del concepto usual de modelo, que comúnmente permanece ajeno a las cuestiones de selección y edición.

En conclusión, tanto Arreola como del Paso aparecen como responsables de la obra y son productores de su discurso, circunstancias que, para Lejeune, son suficientes para hablar de ambos como autores de *Memoria y olvido*.

3.5 El estilo del texto

Para terminar con este capítulo, centraré mi atención en el estilo de *Memoria y olvido*. Según Jean Starobinski, el estilo posee una relación estrecha con la autobiografía, puesto

¹⁸⁷ *Ibidem*, pp. 259-260.

que “se vincula al presente del acto de escribir: es el resultado del margen de libertad que ofrece la lengua y la convención literaria, y del uso que hace el escritor. El valor autorreferencial del estilo remite pues al momento de la escritura, al ‘yo’ actual”¹⁸⁸.

En su texto “El estilo de la autobiografía” el teórico suizo plantea que, en otros tiempos, el estilo poseía una imagen negativa, puesto que, aparentemente, impedía “la captación fiel y la reproducción exacta de los acontecimientos pasados”¹⁸⁹. No obstante, Starobinski plantea que, lejos de ser una marca de falseamiento, en los relatos autobiográficos el estilo muestra el presente del individuo que escribe y es, por tanto, una marca de autorreferencialidad: “En este relato, donde el narrador toma como asunto su propio pasado, la huella individual del estilo reviste una particular importancia, ya que a la autorreferencia explícita de la narración misma, el estilo añade el valor autorreferencial implícito de un modo singular de elocución”¹⁹⁰.

Memoria y olvido es un caso particular a nivel estilístico, puesto que se trata de un texto en colaboración, elaborado a partir del relato oral de Juan José Arreola y posteriormente trasladado a la escritura por Fernando del Paso. Philippe Lejeune en “La autobiografía de los que no escriben” habla de la operación de transcripción no como el simple hecho de copiar el discurso oral, si no como “una recreación completa. Se trata de crear una forma que transmita, a la vez que la emisión del relato, su escucha”¹⁹¹. A partir de ello, distingue tres estilos de transcripción: La más fiel a la palabra, que reproduce

¹⁸⁸ Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*, Madrid, Taurus, 1983, p. 66.

¹⁸⁹ *Ídem*.

¹⁹⁰ *Ídem*.

¹⁹¹ Lejeune, *op.cit.*, p. 383.

exactamente los registros orales, la situación intermedia, que adapta los registros a las leyes de la comunicación escrita, y la elaboración literaria, que busca “elaborar un texto que tenga una coherencia y consistencia como texto escrito”¹⁹². Dependiendo del estilo que se escoja, éste impondrá “al lector una cierta actitud, ideológicamente marcada, con respecto al modelo”¹⁹³.

Por medio del epílogo de la obra, del Paso asume su responsabilidad como transcriptor de sus conversaciones con Arreola. Asimismo, puede verse que él escogió el estilo que llevaría la obra: “era necesario evadir los garigoleos y respetar la inocencia primigenia del lenguaje coloquial, su espontaneidad, y no caer en la tentación de, por así decirlo, ‘literaturizarlo’. Pero hubo, también, que limarlo, eliminar rebabas y repeticiones, alguna que otra rima *non grata*, ambivalencias, frases inconclusas, titubeos”¹⁹⁴.

De esta forma, se sabe que el escritor de *José Trigo* intentó permanecer fiel al discurso oral del jalisciense y es posible encontrar en el texto ciertas marcas de oralidad, como saltos abruptos de tema, indicios de una estructura dialogada, estructura fragmentaria y no cronológica, y el hecho de que del Paso optara por no completar algunas frases inconclusas de Arreola. No obstante, también puede verse que el autor de *Palinuro de México* adaptó el discurso oral a las reglas de la comunicación escrita y le dio una estructura y coherencia que entraría en la categoría de “elaboración literaria” propuesta por Lejeune. Luis Ignacio Helguera ya señalaba dichas características en su reseña del libro:

Del Paso —auxiliado en momentos por el propio Arreola y por Álvaro Uribe al final— consiguió que el trabajo de edición tuviera mucho de ‘zurcido invisible’ y que el libro

¹⁹² *Ibidem*, p. 388.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 383.

¹⁹⁴ Del Paso, *op.cit.*, p.260.

conservara el tono coloquial, la prosodia y la sintaxis orales, el estilo divagatorio de la conversación y del ensayo a la magna manera de Montaigne, y que asimismo tuviera estructura rigurosa y, si se quiere, hasta trama novelesca¹⁹⁵.

El problema de las autobiografías interpuestas, como lo afirma el autor de “El pacto autobiográfico”, “consiste en crear un tipo de narración que conserve el sabor y el tipo de presencia que tiene el discurso oral referido pero que compagine a la vez el ser legible y el placer de un relato escrito”¹⁹⁶. Yo pienso que en *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola* es posible encontrar un equilibrio entre ambas vertientes. Se trata de una obra literaria que conserva una cercanía evidente con el discurso oral y en ella puede reconocerse la forma de hablar de Juan José Arreola. La cercanía del texto a la lengua oral es el rasgo que más ha sido apreciado por la crítica literaria, como puede verse en el primer capítulo de la presente investigación.

Asimismo, la elección del estilo de transcripción también representa una marca autorreferencial de Fernando del Paso, puesto que él optó por conservar este tipo de discurso según sus propios intereses y preocupaciones, forjados a lo largo de su historia de vida. Como lo afirma Starobinski: “El estilo es en este caso la pista de la relación entre el escritor y su propio pasado, al mismo tiempo que descubre el proyecto, orientado hacia el futuro, de una manera específica de descubrirse al otro”¹⁹⁷.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p.37.

¹⁹⁶ Lejeune, *op.cit.*, p. 389.

¹⁹⁷ Starobinski, *op.cit.*, p. 67.

Conclusiones

La presente investigación tuvo como primer propósito estudiar la construcción del Yo de Juan José Arreola en *Memoria y olvido*, así como observar los efectos de sentido que provocan la estructura fragmentaria y el género de la obra en su representación de sí mismo. El segundo fue analizar la colaboración de Fernando del Paso tanto en la búsqueda de los recuerdos de su amigo y la conformación de su imagen, como en la disposición física del libro. Por último, me propuse mostrar que ambos escritores pueden ser considerados autores de *Memoria y olvido*.

Mi acercamiento a la obra me permitió encontrar aspectos que no anticipaba, como su adscripción genérica, que en realidad es un vaivén entre los géneros Memorias y autobiografía. A lo largo del texto puede verse un desplazamiento entre los escenarios, público o privado, donde se posiciona el sujeto. Asimismo, el foco de la narración es variable: según sea necesario, puede pasar de la interioridad a la exterioridad y viceversa. En la mayor parte de la obra Arreola se presenta como un autobiógrafo, pero en distintos momentos se transforma en un memorialista.

La imagen que el escritor jalisciense construye de sí es compleja, fragmentaria y llena de matices, y la oscilación genérica es una de sus causas. En primer lugar, del lado de la autobiografía, Arreola presenta la historia de su personalidad desde su herencia familiar. Su móvil es la búsqueda de sí mismo y por ello relata la evolución de su pensamiento en el transcurso de su vida. Igualmente es guiado por un impulso de justificación y da cuenta de todo aquello que contribuyó a la formación de su personalidad con la intención de explicar su manera de actuar en la edad adulta. Desde esta perspectiva autobiográfica, Arreola se presenta como un hombre de grandes ideales y a la vez como un ser con una inclinación a

la desdicha al parecer innata, debido quizás a los momentos dolorosos de su infancia, así como al malestar físico, a la muerte de su hermana menor y a la separación de su madre. Asimismo, su personalidad se nutre de algunos episodios alegres, como sus primeras visitas al cine, los juegos con otros niños y sus travesuras. Finalmente, parece imponerse su predisposición a la desdicha cuando expone que, a pesar de sus esfuerzos de confesión, aún sigue sin descubrir quién es.

Del lado de las Memorias, Arreola se muestra a sí mismo como un hombre que siente la necesidad de describir el tiempo que vivió. A lo largo de la obra, relata su tránsito por distintos espacios públicos y escenas culturales. Igualmente, otorga importancia a la narración del periodo de la posguerra en Francia, por lo que se observa un interés en dejar su testimonio de un momento histórico. Arreola también da cuenta de cómo llegó a convertirse en un artista. Se descubre como un afortunado producto del azar, lo culto y lo popular y busca ser representado como un orfebre del lenguaje. A través de su texto, construye conscientemente su imagen de autor y, por lo tanto, su figura pública. Es en estos momentos cuando *Memoria y olvido* se convierte en Memorias. En su papel de memorialista, Arreola muestra una perspectiva distinta de sí mismo, donde es capaz de actuar con osadía en escenarios públicos y forjar relaciones de amistad con personajes importantes de la escena cultural. Por otra parte, muestra un disfrute al narrar, en ocasiones con toques de humor, las costumbres y acontecimientos de aquellos años. No obstante, la propensión a la desdicha vuelve a tomar fuerza cuando se percata de aquello que ha cambiado o ya no existe y le despierta nostalgia.

En consecuencia, el vaivén genérico de la obra entre autobiografía y Memorias, que

le otorga cierta complejidad, no impide que podamos vislumbrar los distintos Yo del autor y observarlo desde diferentes perspectivas: puede verse la plenitud de su vida interior al igual que la intensidad de su vida social. Si bien su comportamiento y su estado emocional pueden variar según el contexto que vive, a mi juicio, siempre permanece fiel a sí mismo. De esta forma podemos llegar a conocerlo de manera más humana. La imagen de sí que construye Arreola es fragmentaria e intrincada, pero a la vez profundamente congruente.

En cuanto a mi segundo propósito, pude mostrar que la participación de Fernando del Paso es sustancial para *Memoria y olvido*, primeramente, porque él tomó la iniciativa de emprender tan arduo proyecto, aunque Arreola también asumió responsabilidad sobre el mismo. Además, es posible afirmar que el autor de *Palinuro de México* influye en la imagen que presenta el jalisciense, puesto que él fue responsable de sugerir los temas y los momentos cronológicos de los que Arreola debía hablar y quien seleccionó las grabaciones que conformarían el libro.

La importancia que otorga del Paso a ciertas cuestiones frente a otras, también nutre su propia imagen de autor. Se sabe que el escritor de *Noticias del Imperio* siente afecto por la historia y la memoria colectiva, como puede verse en la temática de *José Trigo*. Probablemente los intereses de Fernando del Paso hayan influido en la abundancia de las descripciones de Zapotlán y en que se enfatice tanto el amor del jalisciense por la lengua viva.

El estilo de la obra también resulta significativo en esta cuestión, puesto que Fernando del Paso afirma haber realizado lo posible por mantener un carácter oral en el momento de editar las transcripciones, hecho que otorga singularidad y riqueza al texto, a la

vez que refuerza la imagen del jalisciense como conversador y autor de “libros hablados”. Igualmente se afirma que el mismo Arreola, Álvaro Uribe y Elda Castelán participaron en la edición del libro, sin embargo, no hay mayor información sobre el trabajo que efectuaron.

En resumen, la imagen que Juan José Arreola proyecta de su Yo está mediada por Fernando del Paso y este último también presenta aspectos de sí a partir de las decisiones que tomó para conformar la obra. Como lo dice Adolfo Castañón, en *Memoria y olvido* es posible escuchar “la voz del otro”¹⁹⁸.

La preservación de una impronta oral en *Memoria y olvido* es de gran importancia, puesto que el escritor jalisciense la considera como una de las características esenciales de su obra: “Treinta años después de mi promesa, todavía no he escrito ese libro. Porque 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”¹⁹⁹. Sara Poot articula esta dimensión oral con la necesidad de confesión de Arreola y propone el mecanismo de conversación, confesión y dictado como el método de escritura de distintos textos del jalisciense²⁰⁰. Asimismo, Poot y Castañón señalan una posible cercanía de la obra con otras de mayor antigüedad por la importancia de su carácter oral. Resultaría interesante elaborar un estudio histórico sobre esta cuestión.

También en relación con la oralidad, el presente análisis muestra que el diálogo y la presencia del otro son herramientas valiosas para la recuperación de recuerdos, debido a la

¹⁹⁸ Castañón, *op.cit.*, p. 38.

¹⁹⁹Del Paso, *op.cit.*, p.254.

²⁰⁰ Sara Poot Herrera, “Juan José Arreola y el arte del dictado”, en *op.cit.*, p.351.

dimensión colectiva de la memoria. En *Memoria y olvido* resulta evidente que el diálogo con el escritor de *Palinuro de México* fue de ayuda para que el otro pudiera rescatar recuerdos tan antiguos y no se extraviara en la complicada búsqueda del pasado. Del Paso, a partir de lo que sabía de su amigo, trabajó para poder otorgarle puntos de partida desde donde empezar a rememorar y su contribución ayudó a regresar al momento de la conversación cuando Arreola se iba demasiado lejos. Sin la relación de amistad y confianza entre ambos el resultado de su colaboración no habría sido tan fructífero y ameno.

Para finalizar, deseo acentuar que, debido al papel activo de ambos como responsables de la obra y productores de su discurso, tanto Arreola como del Paso pueden ser considerados autores de la *Memoria y olvido*, en el mismo sentido de equidad. Avalo esta aseveración sumándome a los juicios apuntados por Sara Poot, Tomás Granados, Bartolomé Leal y Adolfo Castañón en sus estudios y reseñas.

Me interesa destacar que el hecho de que sólo del Paso aparezca como autor, a mi parecer, obedece más a cláusulas extratextuales que al contenido del libro. Por otra parte, sería interesante investigar la razón por la cual ambas figuras no aparecieron como autores de la obra. Apunto también, para un proyecto futuro, que sería valioso llevar a cabo una comparación entre el discurso de las grabaciones que sirvieron de base para el proyecto y la versión final de Fernando del Paso. Así podría analizarse, de forma más explícita, el trabajo de ambos autores. Asimismo, resultaría provechoso un estudio de la importancia del olvido en esta obra.

Por último, me gustaría sugerir una reflexión en relación con otros autobiógrafos al preguntarme si la recuperación de sus recuerdos, para dar cuenta de su vida, fue el

resultado de un diálogo con sus contemporáneos, sin haberlo evidenciado explícitamente en sus autobiografías. Como lo dice Philippe Lejeune:

La división del trabajo entre “dos personas” (al menos) revela la multiplicidad de las instancias implicadas en el trabajo de escritura autobiográfica al igual que en toda escritura. Lejos de imitar la unidad de la autobiografía auténtica, pone en evidencia su carácter indirecto y calculado. Uno es siempre varias personas cuando escribe, incluso cuando uno escribe solo, incluso cuando escribe su propia vida²⁰¹.

Con *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola*, nos percatamos de que un texto sigue siendo profundamente íntimo no obstante haber sido elaborado a varias manos, porque la escritura puede preservar el flujo del habla y, aun cuando un individuo trata de ocultarse, siempre será posible encontrar su voz entre líneas.

²⁰¹ Lejeune, *op.cit.*, p. 320.

Bibliografía

Obras de Juan José Arreola

Arreola, Juan José, *Confabulario total*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.

_____, *La palabra educación*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973.

_____, “Memoria y Olvido de Proust”, en *La Palabra y el Hombre*, n. 136, Universidad Veracruzana, octubre-diciembre 2005, pp. 139-145.

_____, *Narrativa completa*, México, Alfaguara, 1997.

_____, *Obras*, antología y prólogo de Saúl Yurkievich, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

_____, *Sara más amarás. Cartas a Sara*, México, Joaquín Mortiz, 2011.

_____, “Sin título” en *Los narradores ante el público, Primera serie*, México, CONACULTA, INBA, 2012.

Arreola, Orso, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, Guadalajara, Jus, 2010.

Del Paso, Fernando, *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

_____, *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso*, México, CONACULTA, 1994.

Hemerobibliografía

Álvarez Hernández, María Vicenta, “Algunos motivos recurrentes en el género autobiográfico”, en *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, UNED, 1992, pp. 241-246.

- Álvarez Lobato, Carmen, “‘Me casé con la literatura, pero mi amante es la historia’. Una conversación con Fernando del Paso”, en *Literatura Mexicana* 2, 2013, pp. 177-200.
- Amaro Castro, Lorena, *Vida y escritura. Teoría y práctica de la autobiografía*, Santiago, Pontificia Universidad de Chile, 2008.
- Amossy, Ruth, “La doble naturaleza de la imagen de autor”, en Juan Zapata, *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Colombia, Editorial Universidad de Antioquía, 2014, pp. 67-84.
- Anónimo, “Orso Arreola y las memorias de su padre, ‘El último juglar’”, en *Proceso*, septiembre, 2010. Recuperado el 12 de enero de 2017 de <<http://www.proceso.com.mx/101132/orso-arreola-y-las-memorias-de-su-padre-el-ultimo-juglar>>
- Arfuch, Leonor, *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2005.
- Assaoui, Driss , “Les Mémoires: un genre errant”, en *Dalhousie French Studies*, n. 61, 2002, pp. 12-26.
- Braunstein, Nestor A., *La memoria del uno y la memoria del otro*, México, Siglo XXI, 2012.
- Buss, Helen M., *Repossessing the World: Reading Memoirs by Contemporary Women*, Canadá, Wilfrid Laurier University Press, 2002.
- Caballé, Ana, *Narcisos de Tinta*, Málaga, Megazul, 1995.
- Castañón, Adolfo, “Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947)”, en *Vuelta*, n. 243, 1997, pp. 37-41.
- Castilla del Pino, Carlos, “Teoría de la intimidad”, en *Revista de Occidente*, n. 182-183, 1996, pp. 15-31.
- Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.

- Demetrio, Ducio, *Escribirse. La autobiografía como curación de uno mismo*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Granados, Tomás, “Arreola, un escritor que ya no escribe”, en *Quimera*, n. 134, 1994, pp. 44-49.
- Gusdorf, Georges, “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *Suplemento Anthropos*, n. 29, 1991, pp. 9-18.
- Gutiérrez Fernández, María, “Relato autobiográfico y subjetividad: una construcción narrativa de la identidad personal”, en *Educere*, n. 49, Vol. 14, junio-diciembre, 2010, pp. 361-370.
- Halbwachs, Maurice, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004.
- Helguera, Luis Ignacio, “Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando Del Paso.” *Vuelta*, n. 218, 1995, pp. 36-39.
- , “Retrato de Juan José Arreola. (En sus ochenta años)”, en *Peón Asilado: Ensayos sobre el ajedrez*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 31-36.
- Labastida, Francisco Fernández, “Conversación, diálogo y lenguaje en el pensamiento de Hans-Georg-Gadamer”, en *Anuario Filosófico*, XXXIX/1, 2006, pp. 55-76.
- Laguna González, Mercedes, “Escritura autobiográfica”, en *Revista Lindaraja*, n. 3, septiembre, 2005. Recuperado el 2 de febrero de 2017 de <<http://www.filosofiayliteratura.org/Literatura/escrituraautobiografica.htm>>
- Leal, Bartolomé, “Juan José Arreola: Memoria y Olvido”, en sitio de *Mauro Yberra*, s.f.
- Lejeune, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- Loureiro, Ángel G., “Problemas teóricos de la autobiografía”, en *Suplemento Anthropos*, n. 29, 1991, pp. 2-8.

- Madriz, Gladys, “Las memorias como pretexto de la autobiografía, o cómo se (re)crea un escritor latinoamericano”, en *Letras*, n. 75, 2007. Recuperado el 6 de febrero de 2017 <http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0459-12832007000200002&lng=en&nrm=iso&tlng=es>
- Maingenau, Dominique, “Autor e imagen de autor en el análisis del discurso”, en Juan Zapata, *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Colombia, Editorial Universidad de Antioquía, 2014, pp. 49-66 .
- Martínez, José Luis, “Recuento de Juan José Arreola”, en *Literatura Mexicana*, 2002, pp. 169-184.
- Mata, Óscar, “Los "libros hablados" del maestro Arreola”, en *Tema y variaciones de literatura: Juan José Arreola: El verbo memorioso*, n. 15, 2000, pp. 163-174.
- May, George, *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Meizoz, Jérôme, “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor”, en Juan Zapata, *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Colombia, Editorial Universidad de Antioquía, 2014, pp. 85-96.
- Miguel Madrid, Luis, “El pecado de la dispersión”, en *Juan José Arreola*, entrada del sitio Cervantes Virtual. Recuperado el 7 de agosto del 2017 <<https://cvc.cervantes.es/actcult/arreola/biografia.htm#nota1>>
- Morales, Leónidas, “Memoria y géneros autobiográficos”, en *Anales de literatura chilena*, n. 19, 2013, pp. 13-24.
- Neumann Bernd, *La identidad personal: autonomía y sumisión*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1973.
- Ortega y Gasset, José, “Sobre unas memorias”, en *Obras Completas*, Vol. 3. Madrid, Revista de Occidente, 1966, pp. 588-592.

- Ortiz Monasterio, Ignacio, “Antípodas de Arreola”, en *Nexos*, versión en línea, noviembre del 2014. Recuperado el 13 de mayo de 2016 de <<https://www.nexos.com.mx/?p=23047>>
- Prado Galán, Gilberto, “Juan José Arreola: El ajedrez y el Ping Pong”, en *Literal*, n. 7, 2012.
- Perea, Héctor, “Visiones de la pintura en las memorias Juan José Arreola”, en *Literatura Mexicana*, n. 1, CEL–IIFL UNAM, 2006, pp. 209-222.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI; Facultad de Filosofía y Letras, 1998.
- Poot Herrera, Sara, “Giovanni Papini en Juan José Arreola”, en *Casa del Tiempo*, n. 90-91, 2006, pp. 105-108.
- _____, “Juan José Arreola y el arte del dictado”, en Blanca Estela Treviño (coord.), *La escritura autobiográfica en México*, México, Bonilla Artigas, Facultad de Filosofía y Letras, 2016.
- Pozuelo Yvancos, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Editorial crítica, 2006.
- Puertas Moya, Francisco Ernesto, *Como la vida misma. Repertorio de modalidades para la escritura autobiográfica*, Salamanca, Editorial Celya, 2003.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia y el olvido*, Madrid, Editorial Trotta, 2003.
- Scarano, Laura, “El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura”, en *Orbis Tertius*, n. 2, 1997, pp. 692-697.
- Sheridan, Guillermo. “José Juan Tablada en su Diario”, en *Vuelta*, n. 198, Vol. 17, mayo de 1993, pp. 28-31.
- Starobinski, Jean, *Jean-Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*, Madrid, Taurus, 1983.

Torres, Vicente Francisco, “Juan José Arreola por él mismo”, en *Tema y variaciones de literatura: Juan José Arreola: El verbo memorioso*, n. 15, 2000, pp. 125-134.

Treviño García, Blanca Estela (coord.), *La escritura autobiográfica en México*, México, Bonilla Artigas, Facultad de Filosofía y Letras, 2016.

Vázquez, Felipe, “Juan José Arreola: la imposibilidad de la escritura”, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n. 18, 2001. Recuperado el 29 de agosto de 2017 de <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero18/arreola.html>>

_____, *Juan José Arreola. La tragedia de lo imposible*, México, CONACULTA, 2003