

# LOS MUNDOS INSÓLITOS DE JUAN JOSÉ ARREOLA Y DE CRISTINA PERI ROSSI.

Francisca SUÁREZ COALLA  
Universidad de Oviedo

Desde la época del Descubrimiento y de la Conquista, Europa y América empezaron a configurar dos espacios recíprocamente utópicos, que se miraban con recelo y fascinación. Bien sabemos cómo a su llegada los españoles creyeron encontrar en la maravilla de aquellas tierras el mundo de las fábulas que sólo a través del papel conocían. Descubrieron un mundo pero también, casi a imagen y semejanza suya, lo crearon.

El peso de la mirada europea va a ser tan fuerte que, lograda ya la independencia política, habrá de pasar un tiempo para que los modelos del viejo mundo dejen de ejercer esa influencia determinante en la literatura de los países latinoamericanos. El fenómeno del “boom” tendrá una gran relevancia y, aun cuando hubiera sido un fenómeno reduccionista, tuvo la importancia de ofrecer al público español nuevas formas literarias que parecían erigirse como las más propias para “decir” e “interpretar” un continente en constante duda acerca de su identidad. Si bien bajo el cuestionable adjetivo de lo “exótico”, la nueva literatura latinoamericana no sólo se dejaría “oír”, sino que empezaría a ejercer su influencia sobre los autores de la península. Como advierte Rosalba Campa *es alrededor de los años sesenta cuando, junto con el proceso de autoconciencia política, se delinea una deslumbrante constelación literaria: las obras de Sabato, Cortázar, Carpentier, Roa Bastos, Vargas Llosa, García Márquez, Fuentes, Puig...*(1987:22).

Aunque se siga esperando de esta literatura que responda a unos determinados tópicos –fabulación y exotismo, o tematización del desarraigo, en el caso de aquellos autores que tuvieron que exiliarse– no debiera resultar ya novedoso asegurar que esta literatura es, desde hace tiempo, y como advirtió O. Paz *contemporánea de la del resto del mundo* (1950:174).

Tanto Cristina Peri Rossi como Juan José Arreola se instalan en ese momento de “universalidad” de las letras hispanoamericanas, en las que se diluyen los

síntomas locales que limitarían la perdurabilidad de su creación. El exilio de Cristina Peri Rossi, por ejemplo, no tendría como consecuencia una obra circunstancial y de testimonio, sino que antes pone de relieve la soledad y el desarraigo del hombre como un ser que ignora su rol en el mundo. El trasfondo kafkiano se advierte en los cuentos de ambos autores, en lo que se refiere a su idea de la vida como algo absurdo, sin posibilidad alguna de encontrarle un sentido y en la que cualquier sentido es siempre una engañosa invención. Dejan, así, al desnudo la condición de un ser que vive de forma constante en la “cuerda floja”, intentando poner equilibrio a una existencia que al final se derrumba. Sus universos insólitos no son más que una observación minuciosa y descarnada del hombre, canalizada a través de la ironía o del humor, para subrayar las máscaras de una realidad que se disfraza constantemente para “ser” e “identificarse”.

Los dos cuentos elegidos –“El guardagujas”, de Juan José Arreola, y “El museo de los esfuerzos inútiles”, de Cristina Peri Rossi–, tienen en común el análisis crítico y amargo de la realidad, que catalizan a través de un discurso irónico, y que convierte el relato en una narración alegórica. La divergencia entre ambos estriba en el acento que cada uno pone sobre uno de estos aspectos, de modo que la visión alegórica es más fuerte en el cuento del escritor mexicano frente al predominio de un distanciamiento irónico en el texto de Cristina Peri Rossi.

“El guardagujas” nos narra la historia de un viajero que llega a una estación para dirigirse a T. y no encuentra más que a un guardagujas jubilado; éste le explica cómo a pesar de los continuos esfuerzos que se hacen para mejorar el funcionamiento de los trenes, aún no es posible llegar al lugar decidido cada vez que se viaja. Le informa, además, de las travesías interminables que muchos viajeros emprenden y, ante todo, lo intenta convencer para que ceje en su empeño de ir a T. y se resigne a embarcarse en la aventura que la vida le tenga preparada.

Al analizar la “historia” del relato advertimos que una falta de causalidad rompe el discurso lógico de los acontecimientos. La convicción del viajero de querer ir a T. se ve frustrada, en primer lugar, ante la reacción de sorpresa del guardagujas, que no entiende ni comparte su convencimiento y, en segundo lugar, al ser el mismo viajero quien descubra las posibilidades casi remotas de que eso suceda. Esta falta de causalidad en la sintaxis de la narración va a generar, al principio de la historia dos ejes semánticos que oponen un nivel de certeza a otro de incertidumbre, respectivamente representados por el viajero y por el guardagujas. El empleo de calificativos que ponderan cada uno de los ejes semánticos sirve para subrayar el contraste que se señala. Podemos leer al inicio del cuento:

*El forastero llegó sin aliento a la estación desierta. Su gran valija, que nadie quiso cargar, le había fatigado en extremo.(...) Desalentado y pensativo consultó su reloj: la hora justa en que el tren debía partir.*

*Alguien, salido de quién sabe dónde, le dió una palmada muy suave (77).*

La fatiga extremosa del viajero y su puntualidad inoportuna chocarán con la descripción de una “estación desierta” en la que “alguien”, que no se sabe de dónde procede, le recibe con sorprendente tranquilidad.

Las diferentes esferas de significación a las que, en un principio, el viajero y el guardagujas pertenecen inauguran una estructura dialéctica, que irá formalizando irónicamente el malestar ante un mundo carente de lógica y de sentido. Así, la conexión entre la sintaxis fracturada de la historia y el significado de esta quiebra va a abrir un espacio a la no-significación que deja sin referencias al texto; la grieta semántica que se deriva instauro un silencio en su relación con cierta lógica de la empiria, a la cual no parece someterse, y genera un clima enrarecido, que una creciente espera sin esperanzas –la del viajero que quiere llegar a T.– acentúa<sup>279</sup>. Será, en último término, esta creación de falsas expectativas lo que conduzca al vertiginoso límite del vacío donde se significa la Nada: X., o T., como destinos inciertos y desconocidos.

Cuando la voz del guardagujas se apodera de la narración, adquiriendo casi el estatuto de un narrador omnisciente, aún más se pone de relieve la bifurcación semántica, al albergarse ésta en un mismo enunciado. La duda y la conjetura serán el tono dominante en este discurso que es una paradójica afirmación y negación simultáneas, de modo que el “sí” y el “no” conectados descalifican cualquier referencia:

*(...) Dadas las condiciones actuales, ningún tren tiene la obligación de pasar por aquí, pero nada impide que eso pueda suceder (78).*

Ante la falta de un referente explícito la mirada irónica parece la única respuesta o el único cauce organizador en la representación de este desconcierto del cual, a su vez, se desprende, pues la ironía encuentra en la escisión semántica de los enunciados su soporte formal<sup>280</sup>. Esta escisión se registra en dos planos de la narración: por una parte, tenemos la escisión que opera a nivel literal, al conjugar rasgos sémicos incompatibles y, por otra, la que funcionaría a un nivel profundo, que procede de la primera y que permite descubrir la incompa-

<sup>279</sup>.—Al respecto dice A. González Salvador: “la narración insólita es una mirada sin esperanzas sobre la realidad desconcertante, sobre la ausencia. Sin embargo, las cosas y los seres siguen ahí familiares y secretos a la vez” (1980:137-138)

<sup>280</sup>.—Pues entendemos por ironía aquel discurso que ofrece una estructura dialéctica, a partir del desacuerdo establecido entre el proceso de la enunciación y el enunciado; o, lo que sería lo mismo, entre la voz y la perspectiva.

tibilidad entre el enunciado y el proceso de la enunciación, y adivinar el significado irónico del texto. Así podemos leer:

*Este país es famoso por sus ferrocarriles, como usted sabe. Hasta ahora no ha sido posible organizarlos debidamente, pero se han hecho grandes cosas en lo que se refiere a la publicación de itinerarios y a la expedición de boletos. Las guías ferroviarias abarcan y enlazan todas las poblaciones de la nación; se expenden boletos hasta para las aldeas más pequeñas y remotas. Falta solamente que los convoyes cumplan sus indicaciones contenidas en las guías y que pasen efectivamente por las estaciones (78).*

El contexto intratextual nos da indicios suficientes para reconocer la visión burlesca que reside en el proceso de la enunciación, y que transmite el enunciado a través de la inconexión semántica, sintácticamente conectada: los “famosos” ferrocarriles, que “no ha sido posible organizar debidamente”, si bien se han hecho “grandes cosas”, como “la publicación de itinerarios” y la “expedición de boletos”, cuya utilidad será nula.

En el clima irreal que finalmente se ha construido subyace una traducción desoladora, aunque resignada, de nuestro propio mundo, donde los hombres, sometidos a un entramado de leyes fantásticas y fantasmáticas, a las cuales no pueden escapar, acabarán siendo tentados —como explica R. Argullol, del hombre moderno— por la inacción; inacción que lo convierte en un ser ligado a una realidad cuyos atributos de pesadilla la definen y víctima de un destino que no ha podido elegir.

Todo ello, la ausencia de finalidad en esa espera sin esperanza, el saber que nunca se llegará a ninguna parte —como el ciudadano K. de las obras de Kafka, o los personajes de las piezas de Beckett—, enfatiza la falta de sentido en cualquier empresa, condenada desde el comienzo al fracaso, y simboliza la condición del hombre, cuya aventura existencial lo arroja únicamente al vacío: *Al subir a un tren, —leemos— nadie espera ser conducido al sitio que desea (82).*

Vivir se vuelve, entonces, un espejismo, una vana apariencia y un juego a pensar que “somos de verdad” y llegaremos a alguna parte:

*Podría darse el caso de que usted creyera haber llegado a T. y sólo fuese una ilusión. Para regular la vida a bordo de los vagones demasiado repletos, la empresa se ve obligada a echar mano de ciertos expedientes. Hay estaciones que son pura apariencia: han sido construidas en plena selva y llevan el nombre de alguna ciudad importante. Pero basta poner un poco de atención para descubrir el engaño. Son como las decoraciones del teatro, y las personas que figuran en ellas están llenas de aserrín. Esos muñecos revelan fácilmente los estragos de la intemperie, pero son a veces una perfecta imagen de la realidad: llevan en el rostro las señales de un cansancio infinito (81).*

La visión irónica de una realidad que se presenta como absurda transforma el relato en una alegoría sarcástica de la vida, en la que nadie sabe cuál es la razón de su existencia (si bien no se escatiman los esfuerzos para darle un sentido). Aun así, un escepticismo obvio recorre todo el cuento con la intención de sugerirnos la necesidad de admitir naturalmente esta carencia real de lógica, porque acaso la única sabiduría del hombre consista en reconocerla y aceptarla: *se aspira a que un día se entreguen plenamente al azar, en manos de una empresa omnipresente, y que ya no les importe saber a dónde van ni de dónde vienen* (83). Como el mismo viajero, que acabará siendo devorado por la inconsciencia del sinsentido, olvidando el papel que inicialmente representaba e incorporándose a la esfera del guardaguasas. Su convicción de ir a T. se verá erosionada cuando se monte en un tren creyendo dirigirse a X.; al fin y al cabo nada tiene consistencia y todo puede ser intercambiable, pues las alternativas son, nada más, una falacia.

“El museo de los esfuerzos inútiles”, de Cristina Peri Rossi, es el cuento que da título a la antología que lo incluye y en el que encontramos una interpretación del hombre similar a la planteada por Arreola, en lo que se refiere a esa relación de extrañamiento con una vida absurda y sin fines.

Mucho más que en el cuento del autor mexicano aparece aquí reducida la anécdota, limitándose a decirnos cómo un joven ha encontrado el sentido de su existencia en la visita diaria al Museo de Esfuerzos Inútiles, donde va a consultar los catálogos en los que esos esfuerzos se registran.

A diferencia del relato de Arreola, en el que el enfoque irónico se desprendía casi exclusivamente de la fábula, sin recurrir a marcas demasiado explícitas, a Cristina Peri Rossi parece obsesionarle la acumulación de esos indicios que permitan descifrar sus propósitos.

Como en “El guardaguasas”, se parte de un vacío referencial localizado ya en el mismo título del cuento, —al aludir a algo realmente inexistente—, y realzado en esa descripción minuciosa del Museo y de sus actividades, que contribuye a crear un clima extraño en la narración; la historia, lejos de ser real o posible, va construyendo una atmósfera enrarecida que un enfoque irónico y, finalmente, una visión alegórica se encargarán de reinterpretar. El vacío referencial se visualiza mediante la estructura del cuento, que permite introducir unos niveles de representación en otros y llevarnos al borde de lo infinito o de la nada. Los distintos niveles se organizan a partir de la paradójica actividad del Museo de Esfuerzos Inútiles —esfuerzo inútil por antonomasia— registrando, a su vez, esfuerzos inútiles, y la inclusión de todo el relato en un libro que no casualmente lleva el mismo nombre.

La enumeración minuciosa de estos esfuerzos redundante en la autoironía del propio museo-relato que, sin otro fin, los ordena. Pero, además, la conjunción

disparatada que se lleva a cabo en la catalogación de los esfuerzos posibles, imposibles, y de los sucesos absolutamente normales y cotidianos, sugiere la definición entera de la vida como un “esfuerzo inútil”:

*Y yo observo alguno de los esfuerzos inútiles de ese año, miro niños que intentan volar, hombres empeñados en hacer riqueza, complicados mecanismos que nunca llegaron a funcionar, y numerosas parejas (10).*

El resorte irónico del texto se encuentra en la construcción de una historia que es la síntesis contradictoria del título, simbolizando la actividad trágica del hombre y la verdadera falta de causalidad de la existencia; de donde surge la ausencia referencial<sup>281</sup>, el tono insólito del relato y la necesidad de buscar una respuesta a través de una perspectiva irónica, pues todo, en el Museo como en la vida, lleva las marcas semánticas de “esfuerzo” e “inutilidad”:

*Los Esfuerzos Inútiles se agrupan por letras. Cuando las letras se acaban, se agregan números. El cómputo es largo y complicado. Cada uno tiene un casillero, su folio, su descripción. Andando entre ellos con extraordinaria agilidad, Virginia parece una sacerdotisa, la virgen de un culto antiguo y desprendido del tiempo (12).*

No menos contradictorio es el papel de Virginia –la muchacha que se encarga del museo– cansada de ir y venir sin acabar nunca su labor, que fuma con disimulo cigarrillos porque está prohibido en una sala donde no hay nadie, y que la nombran vestal del templo, recordándole una tarea sagrada; su actividad no es sino un reflejo de las contradicciones irónicas del mundo, donde nos afanamos por dar sentido a lo que carece de ello, y donde todos nuestros empeños son empresas burladas por el destino y el azar (*Esfuerzos Inútiles que llevaban al museo, como mariposas, o insectos extraños. Las historia de aquel hombre, por ejemplo, que estuvo cinco años empeñado en evitar una guerra, hasta que la primera bala de un mortero lo descalabró. O Lewis Carroll, que se pasó la vida huyendo de corrientes de aire y murió de un resfriado, una vez que olvidó la gabardina* (p. 14). El cuento de Cristina Peri Rossi encuentra, pues, un marco referencial en la transcripción de una existencia esencialmente irónica, aunque para hacerlo apele a la distorsión o a la caricatura, que abren un espacio simbólico en el texto.

Así como el relato de Arreola, el de Cristina Peri Rossi acaba siendo una alegoría trágica de la vida, en la que cualquier afán es, por principio, inútil, y en la que no hay más certidumbre que la muerte. La memoria –como la escritura o la fotografía– se encarga de ir registrando la banalidad de todo empeño, de ir

<sup>281</sup>.– Al no darse una representación literal de las realidades externas y producirse ese desplazamiento hacia un significado traslaticio.

subrayando el gesto mortal que hay en todos nuestros actos, y de dibujar la mueca ridícula que queda cuando el tiempo empieza a carcomerlo todo:

*El museo fue inaugurado en 1946. Se conservan algunas fotografías de la ceremonia, con hombres vestidos de frac y damas con faldas largas, oscuras, adornos de estar y sombreros con pájaros o flores. A lo lejos se adivina una orquesta que toca temas de salón; los invitados tienen el aire entre solemne y ridículo de cortar un pastel adornado con la cinta oficial (11-12).*

El viaje a ninguna parte del cuento de Arreola, como metáfora de nuestra existencia es, consiguientemente, un esfuerzo inútil que Cristina Peri Rossi –lectora, sin duda, del autor mexicano– pudo haber introducido en el museo de un relato que se incluye a sí mismo, mediante una construcción de cajas chinas, en la visión dolorosa y burlesca del mundo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPRA, Rosalba. (1987). *América Latina: la identidad y la máscara*, México, Siglo XXI.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana. (1980). *Continuidad de lo fantástico*, Cáceres: Ed. El Punto de Vista.
- PAZ, Octavio. (1950). *El laberinto de la soledad*, Barcelona: Seix-Barral.

### OBRAS CITADAS

- ARREOLA, Juan José. (1986). "El guardagujas", *Confabulario Definitivo*, Madrid: Cátedra.
- PERI ROSSI, Cristina. (1983). "El Museo de los Esfuerzos Inútiles", *El Museo de los Esfuerzos Inútiles*, Barcelona: Seix-Barral.