

# Las Abducciones de los profesores como lectores

A PROPÓSITO DE UNA LECTURA DE "UNA MUJER AMAESTRADA", DE JUAN JOSÉ ARREOLA

**Fabio Jurado Valencia**

*Docente Investigador Departamento de Literatura: Universidad Nacional de Colombia*

El libro de cuentos *Confabulario*, del mexicano Juan José Arreola es, sin duda, el más leído y el más comentado por la crítica. Allí encontramos cuentos como «El guardagujas» y «El prodigioso miligramo», en el ámbito de lo fantástico; «Baby H.P.» y «Anuncio», cuentos que representan la parodia a la ciencia y la tecnología, tan recurrente en los otros libros de Arreola; y cuatro cuentos en los que se aborda la figura de la mujer como eje transversal de las historias: «Eva», el más suscinto; «Un pacto con el diablo», con un halo de superstición pueblerina; «La parábola del trueque», en el que se interrogan los hábitos de la pareja matrimonial, y el cuento «Una mujer amaestrada», en el que una pareja lucha por la supervivencia cotidiana.

Si en el cuento "Eva" prevalece la exaltación explícita a la figura de la mujer (cf. Jurado, 1997), algo distinto ocurre en el cuento "Una mujer amaestrada". La diferencia está marcada desde el título mismo de los dos cuentos: en el primero, simplemente un nombre de mujer con el que se evoca el correlato bíblico; en el segundo, un enunciado con una carga fuerte de adjetivación, que connota cierta negatividad. "Una mujer amaestrada" es, por supuesto, un título provocador que abre horizontes de expectativas muy intensas en el lector y que, igualmente, le tiende trampas. A continuación, vamos a exponer algunos escritos que, alrededor de este cuento, un grupo de profesores hizo en el marco de un programa de formación permanente (Grupo de trabajo en Semiótica, del Programa RED, de la Universidad Nacional), en la perspectiva de caracterizar los modos de leer de los docentes.

En dicho programa de formación los profesores se inician en investigación y la estrategia fundamental es la de propiciar condiciones para el reconocimiento del estado de competencia en que se encuentran los procesos de comprensión y producción textual; ello, por cuanto consideramos que sólo desde allí es posible comprender lo que está ocurriendo con los modos de leer de los estudiantes: reconociendo cómo leen y escriben los docentes; en el fondo, se trata de indagar hasta qué punto las resistencias que los estudiantes muestran hacia la lectura atenta y crítica y hacia la elaboración escrita, tiene que ver con la formación de los docentes y sus competencias (comunicativas, cognitivas, pedagógicas, lecto-escritoras, etc.); si es así, entonces cabría preguntarse por las estrategias a seguir en la perspectiva de la transformación de unos y otros actores en los procesos educativos formales.

Así pues, en una de las sesiones de trabajo solicité a los profesores "escribir un ensayo sobre el cuento 'Una mujer amaestrada', con el

objeto de guardar en la memoria del seminario las impresiones de este cuento. Los profesores saben desde luego que se trata también de un material para una investigación cuyo proyecto conocen y que en futuros encuentros recibirán los análisis y comentarios a sus propios escritos, así como el análisis al cuento, de acuerdo con los compromisos mutuos establecidos en el ámbito de lo que en RED hemos venido llamando investigación cooperativa (los docentes también adelantan proyectos: se trata de los proyectos de investigación en el aula).

El corpus del cual surge este análisis consta de 23 manuscritos que fueron realizados aproximadamente en hora y media; en ese lapso leyeron y relevaron el cuento y escribieron el ensayo, aunque algunos pocos sólo dedicaron 30 o 40 minutos. No había un tiempo límite para tal actividad, pero había que realizarlo allí y no en casa. Por supuesto que los resultados hubiesen sido distintos al realizarlos como en otras ocasiones, en donde simplemente se proponía una actividad -una reseña a "Pragmática de la comunicación literaria", de van-Dijk, por ejemplo, sin señalar un plazo determinado-. Pero aquí me interesaba conocer las impresiones escritas, relativamente espontáneas, sobre este cuento, a semejanza de como los profesores lo hacen con los estudiantes en sus aulas luego de leer un determinado texto.

Entre los 23 escritos, dos evitan la esencialidad y especificidad del cuento, conduciendo la escritura hacia evocaciones de experiencias personales; son dos casos entonces donde el cuento es objeto de uso, a la manera de una catarsis personal, y no de interpretación (cf. Eco, 1992). Las estrategias enunciativas de cada escrito son muy diferentes; uno de estos escritos señala, en el primer párrafo, que con la lectura le "vino a la memoria una lejana anécdota", que pasará a contar; otro escrito hace interpretaciones hipercodificadas (asociaciones entre el texto y el mundo cotidiano conocido por el lector) para luego recordar algo parecido que vio alguna vez. El primer escrito comienza así:

## EL YO SE DOMA DESDE NIÑOS

*Tan pronto terminé de leer el cuento UNA MUJER AMAESTRADA del escritor JUAN JOSE ARREOLA me vino a la memoria una lejana anécdota que marcó para siempre muchas de las conductas que como mujer y como ser humano ahora me acompañan:*

*En una lejana mañana del 25 de diciembre cuando yo contaba con tan solo 6 años de edad, y creía con fe ciega, inculcada por mis padres, en el Niño Dios...*



Es el escrito más extenso entre todos los demás (tres páginas) y también el más coherente en la sintaxis y en la conducción semántica de lo que quien escribe quiere exponer. Aquí no cabe hablar de interpretación aberrante, como denomina Eco a las interpretaciones desviadas de las esencias textuales, porque no hay interpretación del referente textual abordado. Pero nos sirve para mostrar que cuando hay desagrado -consciente o no consciente- de lo que se cuenta en un determinado texto, como "Una mujer amaestrada", se escamotea el tener que escribir sobre él operando un desvío hacia otro asunto que nada tiene que ver con el texto fuente. También muchos estudiantes hacen esta operación y son objeto de calificativos, como "no sabe leer", "es disperso", "no tiene atención", "no se interesa por las actividades programadas", "no entiende instrucciones", etc., cuando el problema es muchas veces de una relación patológica entre la historia personal del lector y la historia que se representa en el texto que es objeto de lectura, o cuando simplemente se le obliga a escribir sobre algo que le fastidia; es muy probable que a la profesora le haya fastidiado el cuento de Arreola, pero no por eso habría que descalificar lo que escribió; su escrito es, de cierto modo, una manera de responder, es una actitud, una posición indirecta frente al cuento; es decir, su escrito nos dice algo, aunque no sea sobre el texto considerado para el ensayo. Nos dice, entre otras cosas, que lo mismo que ocurre con los estudiantes ocurre con los profesores, al utilizar el texto como pretexto para exteriorizar ciertos «problemas personales».

El segundo escrito, comienza como sigue:

*"Este cuento 'La mujer amaestrada' es de mirarse desde dos puntos de vista. El primero, el que me mueve en mi condición de mujer rebelde, ante la posición social que se le ha dado a esta a través de la historia de la humanidad: la de sometida a la autoridad y, por ende, a todos los desvíos hasta inhumanos que pueda tener el hombre. La de un ser de capacidades inferiores, por lo que él se siente con la autoridad de 'amaestrarla'.*

*Pues claro, se amaestra a quien no piensa -el animal- del que solo se logra algo utilizando todos los medios, aún los más degradantes. Se amaestra con palo, látigo, sufrimientos, etc. en esa posición se coloca a la mujer; a la del ser poco pensante que su función es la de obedecer al amo: el hombre.*

*Menos mal que en los últimos albores de este siglo, es otra la concepción que se tiene de la mujer o que se está forjando.*

*Un caso similar al narrado en el cuento, me tocó observar en mi infancia; la de una mujer miniatura. Al igual que el narrador del cuento, aun en mi corta edad, me impresionó más la barbarie del domador, del que el público tejía comentarios como de que si era su hija, de que si se la había robado, etc.. Recuerdo al señor mostrando cada una de las partes del cuerpo de la mujer para hacer más evidente su pequeñez. aún haciéndole daño. Ella de vez en cuando y ante su rudeza se quejaba; lo que él ignoraba. Terminada la función la metía en una jaula. No recuerdo haber aplaudido.*

*El otro punto de vista del que puede verse el cuento es de cómo el hombre se ve forzado a convertirse en verdugo del mismo hombre por circunstancias como la de sobrevivir al hambre y a otras tantas necesidades en la que la sociedad hace de espectador insensible a la tragedia que mira.*

En el primer párrafo se introduce el topoi de la mujer sometida y explotada; pero aquí, además de identificar el topoi, la profesora se confiesa rebelde frente a la condición de la mujer; así, busca un vínculo entre el cuento y su personalidad. En el segundo párrafo asocia el acto de amaestrar con la condición animal y con la mujer, como en efecto el cuento lo sugiere; hace pues interpretación hipercodificada. El tercer párrafo está conformado por una sola frase, con la que la

profesora introduce un juicio: señala que la condición de la mujer ha ido cambiando; este juicio no es insinuado por el texto y en consecuencia podríamos identificarlo como una desviación textual (aberración la llama Eco), aunque sea débil. Podría decirse que esto es discutible y, por supuesto, lo es; pero no es lo mismo afirmar que, de acuerdo con el modo en que se representa a la mujer en el cuento, el enunciador quiere propiciar una reflexión para que se opere un cambio en el rol de la mujer y su relación con el hombre y viceversa. Porque esto sí está sugerido en el proceso enunciativo, pero para llegar allí hay que pasar por una abducción hipocodificada, cual es la de que mostrando la situación degradante y vil en que se encuentra la mujer en ese (o este) mundo, aunque paradójicamente sean imágenes muy fuertes, se exalta a la mujer y se invoca por una transformación en su rol social; en términos generales, esto es lo que se propone Arreola, con esa vocación educadora que subyace en toda su narrativa.

Volvamos al escrito de la profesora. En el cuarto párrafo introduce la anécdota de un caso observado por ella, en su vivencia práctica, comparable a lo que se representa en el cuento; aquí, abandona la esencia del texto-fuente para privilegiar una anécdota que le viene a la mente; parece otra ficción, pero sin duda le ha permitido a ella comprender ciertos elementos de la prefiguración literaria, aquello que Ricoeur llama "mimesis I": el campo práctico, la dimensión de lo humano antes de la ficcionalización (la ficcionalización es "mimesis II"), de tal modo que desde la reconfiguración ("mimesis III"), operada en su lectura, puede llegar a asociar el mundo posible del texto con el mundo real de sus vivencias; de pronto no es tan grave esa asociación siempre y cuando estableciera el contacto con el texto-fuente para argumentar sus propias hipótesis, en ese movimiento de ida y vuelta entre el dentro y el fuera de texto; pero esto no lo realiza y su anécdota queda atomizada, como una mera impresión; no hace pues, argumentación.

En el último párrafo del escrito de la profesora se habla del hombre en términos generales, sin prestar atención a ciertos índices simbólicos (la cadena endeble, la alusión a la matemática, el látigo de seda, el círculo de tiza, las acciones de la mujer) que sirven de instrucción para el análisis de las intencionalidades del texto y que, como veremos, son objeto de explotación hipotética en escritos de otros profesores. Como ha ocurrido con los escritos de los estudiantes, la tendencia en los profesores se orienta hacia interpretaciones de tipo local y hacia la restricción a interpretaciones hipercodificadas (asociaciones automáticas en relación con el sometimiento de la mujer, el espectáculo callejero como signo de pobreza, el acoso de la autoridad y los sobornos).

Hemos hallado también en el corpus otro tipo de anomalía, congruente con la investidura del «lector-profesor»; se trata de una tendencia hacia la perifrasis, hacia el rodeo y el escamoteo textual, con un tono de autoridad y de ultracorrección académica. Veamos algunos ejemplos, para desde allí comprender estas caracterizaciones.

#### EJEMPLO 1:

*Sea el momento para un acercamiento interpretativo a 'Una mujer amaestrada' escrita por el mexicano Juan José Arreola. En una primera lectura se siente un acto narrativo macro que incluye otros actos menores, es decir un cuento metido en otro cuento. [...] / Da la impresión de haber sido escrito y reescrito en diversos momentos, de una elaboración pensada y reflexiva acerca de los posibles lectores/interlocutores que luego entrarán en relación locucionaria y perlocucionaria con este texto. En palabras de Teun van-Dijk (1987) "Otro aspecto del contexto literario es el conocimiento, tanto por parte del hablante como del oyente, de sistemas de reglas, convenciones o códigos coincidentes en parte, e idealmente idénticos, además de los del lenguaje natural.*

Que se sienta “un acto narrativo macro que incluye otros actos menores”, no es tan grave; es, en efecto, una impresión congruente con el comienzo del cuento que, además, por lo regular, hallamos en casi todo texto narrativo; esos actos menores pueden corresponder a las secuencias de la historia. Pero la “impresión de haber sido escrito y reescrito en diversos momentos” no tiene ningún sostén en el texto, además de que es algo superfluo respecto a la especificidad del cuento; lo que sigue es una acuñación de tecnicismos (“lectores/interlocutores”; “locucionario y perlocucionario”) que no vienen al caso; son términos pegados, al igual que la cita de van-Dijk, sin ninguna continuidad de foco, como diría el mismo van-Dijk.

Por esos días habíamos comentado con los profesores el artículo de van-Dijk, titulado “Pragmática de la comunicación literaria” (1987), de donde la profesora tomó la cita. Muchas veces los profesores que participan en proyectos como el nuestro, o los estudiantes universitarios, construyen el imaginario de que las fuentes teóricas hay que meterlas como sea cada vez que se escribe; ésta es otra de las falacias del entorno académico y del supuesto tono de cientificidad que se le quiere dar a la escritura; pero lo que resulta siempre de estas manías es una escritura inauténtica y fastidiosa. Si bien en el hacer investigativo indagamos en muchas fuentes de carácter teórico, no es con el prurito de aplicar o de acuñar citas para que la escritura funja de rigurosa; de todo lo que leemos es mucho lo que deseamos, aunque también es cierto que es mucho lo que aprendemos de eso que se desecha.

Hay aquí un problema de tipo epistemológico que tiene que ver con los criterios para leer, reseñar y citar y su proceso de hilvanación dialógica en lo que escribimos. Hay momentos en que la fuerza de la escritura nos presiona para introducir una fuente, pero el reto está en cómo hilvanar esa fuente de tal modo que empalme en el diálogo con lo que se ha dicho en párrafos anteriores y lo que se habrá de decir después; si la cita no cumple la función de ayudante y de fortaleza de lo que se ha dicho antes y de lo que se va a decir después, entonces la cita es una acuñación falaz. Así mismo, si luego de introducida la cita en forma directa, no hay al menos una paráfrasis (que resulta siempre de la aplicación de las macro-reglas postuladas por van-Dijk) que posibilite el puente discursivo con lo que se ha venido planteando, entonces la cita es algo así como una etiqueta que se ha pegado en un espacio en blanco.

### Ejemplo 2:

[...]

*Al parecer una gran cantidad de elementos deben ser puestos como contexto de parte del lector, en la interpretación de la historia. Esto bien puede ser una estrategia del escritor o un vacío en el ejercicio de escribir y comunicar. Me inclino más por este último, ya que una descripción más detallada lo haría no solo más agradable sino más interesante.*

*En cuanto al narrador, asume el papel de observador comprometido que reflexiona y actúa por la pulsión de lo que siente, pero se queda corto en la penetración psicológica que muestra a cada uno de los demás personajes, con excepción del domador.*

*El cuento es coherente, pero el mensaje mismo es ambiguo en particular con la actitud final de considerar adecuado caer finalmente de rodillas.*

## A veces la fuerza de la escritura nos presiona para introducir una fuente, pero el reto está en cómo hilvanar esa fuente de tal modo que empalme en el diálogo...

En este caso, la simulación del discurso deviene de un querer mostrar como serio y riguroso lo que se escribe, sin pasar por la mediación evaluativa que presupone la enunciación escrita; dicha evaluación tendría que estar orientada hacia el destinatario, a quien lo imaginamos leyendo lo que estamos escribiendo, actividad que presupone una relectura de la propia escritura, en donde el destinador -quien escribe- se vuelve destinatario -quien interpreta su escritura en un proceso de desdoblamiento epistémico-. Pero la “escritura” que el profesor ha hecho es una “escritura” con destinatario fantasma, luego se trata de una seudoescritura, en tanto que sólo se ha preocupado por mostrar que sí sabe, que es competente para emitir opiniones y tomar partido, pero no se ha preguntado por la consistencia y por los efectos persuasivos de lo que escribe, respecto a un auditorio más o menos amplio.

El tono arrogante y, paradójicamente, fingido que subyace en estas sustancias de expresión emerge del parecer y el no

ser, en una relación de implicatura, lo que es propio de la mentira y que devela un sentimiento de incompetencia crítica que se quiere ocultar a través de enunciados con connotaciones arrogantes y a la vez ingenuos (“una descripción más detallada lo haría no sólo más agradable sino más interesante”; “se queda corto en la penetración psicológica que muestra”; “es coherente, pero el mensaje mismo es ambiguo”). Cuando uno lee este tipo de textos se siente una especie de bloqueo y de duda respecto a lo que el sujeto quiere decir; pero cuando entramos en la lectura detenida y auscultadora del texto descubrimos la modalidad arriba señalada; es pues, el escribir de un impostor.

Del mismo modo en que hallamos una heterogeneidad en las competencias lecto-escritoras de los estudiantes, y casi en la misma proporción entre quienes hacen abducciones hipercodificadas (todos) y abducciones hipocodificadas (unos cuantos), hallamos algo semejante entre los profesores, aunque algunos (tres, entre veintidos) sí logran dar el paso hacia abducciones creativas (lecturas en el ámbito crítico e intertextual). A continuación, expondremos los tres escritos mejor logrados entre los profesores y haremos los comentarios:

### Ejemplo 3:

(...)

*Del cuento “Una mujer maestrada”, de Arreola, se puede inferir que, más allá de lo que sugiere el título y la lectura lineal, hay un intento de significar el conflicto moral que supone la relación de pareja, cuando la convivencia mutua se reduce a la salvaguarda de los más mezquinos intereses de supervivencia. Ciertos indicios textuales permiten suponer que la triada saltimbanqui-domador/ mujer-fiera/ Monstruo-hijo/ constituyen una metáfora de la institución familiar degradada en la que unos y otros han circunscrito sus relaciones a la satisfacción de las necesidades materiales primarias; pero en la que, además, se establecen relaciones con la base material: el dinero a través del cual se decifra el amaestramiento de la mujer y del hombre aunque este último con rezagos de dignidad sufra moralmente al tener que asumir la venta de su espectáculo familiar como el medio de subsistencia en el que la mujer parece ya abandonada a su suerte.*

Pedro Baquero



#### Ejemplo 4:

*"Una mujer amaestrada" de Juan José Arreola.*

*En el cuento "Una mujer amaestrada" de Juan José Arreola se observa claramente "El Sometimiento de la mujer por el hombre", sometimiento que se hace a través de la violencia psicológica simbolizada por la cadena, el látigo de seda roja y el círculo; signos indiscutibles de dependencia, poder y limitación. El menosprecio de la capacidad intelectual y el arraigado machismo es notorio al representar a la mujer como un títere de circo del cual se espera poco, pero ese poco es apreciado teniendo en cuenta el trabajo que le ha acarreado al entrenador (hombre); no es en sí lo que hace la mujer lo que vale sino el esfuerzo y la paciencia de quien lo induce a hacerlo. La mujer hace las cosas por compromiso, sin ganas, sin amor porque se siente sola, aislada en un mundo de hombres y solo cuando abandone su soledad, cuando tenga la compañía de alguien que entienda su sentir, actuará libre y espontáneamente. La vida es un circo donde actuamos según las circunstancias y donde los espectadores no ven más allá de sus narices.*

*Afortunadamente la mentalidad de la mujer moderna ha cambiado y la actitud machista impositiva y delimitante del hombre ha decaído, como consecuencia de una mejor formación en los hogares y la oportunidad de acrecentar su caudal intelectual pudiendo así interactuar, ser interlocutora válida en un debate."*

Bienvenida Zambrano

#### Ejemplo 5:

*"Las cosas que me hizo pensar Una mujer amaestrada"*

*Bajo este título engañoso de "Una mujer amaestrada", Juan José Arreola nos hace acompañarlo en su recorrido por el alma humana, utilizando el recurso de un narrador que a medida que observa un espectáculo callejero va dejando ver, no sólo sus reflexiones más profundas, sino su sentir sobre la curiosa manera de ser de los humanos.*

*Así, con el público va adivinando los motivos recónditos de su alegría, tales como solazarse con el espectáculo de ver cuanto trabajo le cuesta al otro hacer las cosas, cuanto sufre y no tanto la belleza de sus actos. Cuanto admira los prodigios, despreciando los dolores que tal prodigio costó. Cuanto busca y reconoce lo novedoso, simulando no ver lo monstruosos y vil que haya debajo.*

*Así mismo el narrador se sentía admirado viendo las habilidades que despliega el hombre cuando se propone hacer lo imposible; y, a excepción del público, él, sí, se sentía solidario con los sufrimientos de los actores; mostrándonos tal vez, que son pocos los humanos inteligentes y sensibles que miran, piensan y sienten la tragedia humana de la insoportable sordidez de su animalidad y de sentirse felices con el drama ajeno.*

*La mujer es presentada como artificialmente amaestrada por "cadenas endeblas que no pasaban de ser un símbolo; ya que el menor esfuerzo habría bastado para romperla" y "el látigo de seda floja, que más para azotar servía para acariciar. En estas ataduras casi que la mujer es que encuentra su esencialidad; de ellas define su manera de comportarse, de moverse, de seducir, como lo hizo con el narrador, de sentirse hecha para el espectáculo de otros seres, "Ella estaba hecha para caminar en posición erecta,*

*salvar algunos obstáculos de papel y resolver cuestiones de aritmética elemental", para dar "Besos" a quien le de una moneda, y por lo demás hacer su trabajo de una manera tan torpe, que no sólo ocasionaba sudor y sufrimientos en su compañero, sino que la había llevado a desarrollar virtudes como la paciencia; a volverse prodigioso, a sentirse orgulloso, culpable, defraudado. A sentir con "lágrimas sobre su rostro enharinado", la dimensión de su tragedia. Y no obstante la intensidad emotiva del hombre, el saltimbanqui es el culpable, el acusado, que cifraba sus esperanzas de salvación de su drama, en la cárcel.*

*Finalmente el relator, fuera de observar un espectáculo, de observar un público que también observa, se vuelve actor cuando lo conmueve la comprensión de la dimensión de la tragedia humana, sintiendo que "lo más adecuado era caer bruscamente de rodillas."*

Carmenza González

El escrito 3 pone en el centro de la mirada a la relación de pareja, sin duda un elemento temático fundamental en la intencionalidad del enunciador en el cuento. El autor del escrito ha descubierto cómo en el fondo de la configuración enunciativa se representa "el conflicto moral" que caracteriza a un tipo de pareja cuya relación afectiva parece estar determinada por las formas de supervivencia económica; la relación triangular entre el domador (el hombre), la fiera (la mujer) y el monstruo (el hijo) "constituyen una metáfora de la institución familiar degradada"; el espectáculo callejero es pues un pretexto para mostrar de manera simbólica los roles individuales en el núcleo familiar tradicional, en donde otra vez la mujer aparece en desventaja frente al hombre.

En efecto, en la obra narrativa de Arreola es notable la intención por mostrar reiteradamente el carácter rutinario y la dimensión meramente pragmática de las relaciones matrimoniales; relaciones sin deseo, sin pasión, sin erotismo, porque Arreola privilegia, en este caso, la faceta de la mujer sumisa y alienada por el deber-hacer y la faceta del hombre cuyo compromiso es el de rebuscarse para poder responder a las demandas pecuniarias de la familia. En esa gran metáfora podemos leer el espacio interior (el círculo de tiza), propio de la mujer, y el espacio exterior (fuera del círculo y casi involucrado entre la gente), propio del hombre.

En el escrito 4 -de Bienvenida Zambrano- se reconoce el topoi ("el sometimiento de la mujer por el hombre") y se aplica la atención a los efectos simbólicos de la cadena, el látigo de seda y el círculo, que para la profesora son "signos indiscutibles de dependencia, poder y limitación." Aunque no desarrolla la idea, hay una aproximación analítica muy atinada, porque en el análisis crítico del cuento es indudable la fuerza hipotética que reclaman esas tres figuras (la cadena, el látigo y el círculo); por eso, posteriormente la profesora destaca en su escrito la presencia simultánea del "menosprecio a la capacidad intelectual" de la mujer y la grandeza de lo "poco" (otra vez nos encontramos con lo paradójico) que se avala en su hacer. En esta presencia paradójica no es la mujer la que sufre, porque lo que hace deviene del habitus; quien sufre es el hombre, quien quiere que ella no cometa torpezas y salga airoso de sus acciones.

Lo abductivo-creativo está apoyado en la doble lectura que la profesora insinúa acerca de las tres figuras citadas: una cadena endeble, que sería algo así como estar y no estar atada; un látigo de seda, que correspondería en el hombre a un tener y no tener poder; un círculo de tiza, que marca un dominio espacial pero que fácilmente puede transgredir la mujer. Lo abductivo-creativo también lo podemos identificar en la referencia a la soledad y la posibilidad de la transformación futura de la mujer: es algo que percibimos de manera latente en los cuentos de Arreola y que se sustenta en una de nuestras hipótesis, cual es la de cómo al configurar narrativamente la mismidad femeni-

na, en todas sus variantes, y privilegiando una mirada degradante en su investidura, Arreola quiere, paradójicamente, exaltar a la mujer, propiciar su reconocimiento para su transformación; si se quiere, podemos decir que con estos cuentos se espera un efecto de anagnórisis, tanto en el hombre como en la mujer, como lectores.

Que "La vida es un circo donde actuamos según las circunstancias y donde los espectadores no ven más allá de sus narices", no deja de ser también una abducción creativa, porque, en efecto, más allá de las estructuras superficiales del cuento, más allá de su fábula, en el proceso de enunciación se quiere mostrar ese gran escenario de la vida en donde lo privado se hace público, como en la plaza, y en donde todos nos encontramos y nos descubrimos estando en la enajenación, así haya risa.

Finalmente, en el tercer escrito, la profesora llama la atención sobre el carácter "engañoso" del título "Una mujer amaestrada". Quiere señalarnos, implícitamente, una conjetura en relación con la apariencia del sometimiento de la mujer, reorientando la interpretación más bien hacia el conflicto de lo propiamente humano; del lexema "amaestrada" desprende el sema /animalidad/, para asociarlo luego con lo humano como categoría englobante de lo femenino y lo masculino; es decir, cómo la animalidad, no es una marca específica de lo femenino sino, en general, de lo humano. Así entonces, el que la mujer aparezca como amaestrada no es más que un artificio para configurar las relaciones ambivalentes de los seres humanos; por eso, el látigo de seda floja más que para azotar sirve para acariciar.

De otro lado, hay una intuición interesante en este escrito, que no aparece en los demás; se trata de la referencia a la cárcel como una esperanza de salvación en el hombre; sin embargo, el argumento no es desarrollado y ha podido conducir a un imaginario religioso, cristiano, donde el hombre necesita aislarse y padecer la incomunicación para poder redimirse. Podría plantearse que la insistencia en la realización del espectáculo, aunque sea insistente el acoso del policía, es en el fondo una posibilidad para abandonar el trabajo reificado y las relaciones rutinarias matrimoniales que hasta entonces caracteriza la investidura del saltimbanqui.

También merece destacarse del anterior escrito la atención a la figura del narrador; sin embargo, la ausencia de una apropiación teórica sobre esta categoría parece haber impedido en la autora un desarrollo y un seguimiento más puntual respecto al proceso de enunciación del cual es agente el narrador. Es aquí donde comprendemos para qué sirve la teoría en el análisis textual: es una ayuda y una manera de poner a prueba ciertas intuiciones que afloran en el proceso de lectura. Al poner nuestra mirada en el narrador, en el modo en que enuncia, es decir, en la voz narrativa, habremos de llegar a ciertas hipótesis respecto a la intencionalidad discursiva. Por ejemplo, en el caso de Arreola, los narradores tienen una presencia muy fuerte, en el modo de introducir evaluaciones permanentes respecto a lo que narran; dichas evaluaciones dejan ver la figura de sujetos intelectualmente competentes, a través de los cuales se identifica la figura del Autor Modelo, o ese imaginario de autor que construimos a medida que vamos leyendo.

En la narrativa de Arreola, se trata de narradores que se burlan y le tienden trampas a los lectores; "narradores no dignos de confianza", los llama Ricoeur (1995), narradores poco serios que rompen con el pacto tácito establecido con el lector "común" para proponer otro pacto y fundar otro tipo de lector (un lector más avisado); parece algo contradictorio el que con la manipulación el enunciador quiera que el lector no se deje manipular, propiciando también la risa en él, tal como lo hace magistralmente Borges.

Diferente al narrador digno de confianza, nos dice Ricoeur, en cuyo discurso "asegura a su lector que no em-

prende el viaje de la lectura con esperanzas vanas", porque lo va a llevar de la mano a un mundo en el que encontrará lo que busca, sin ningún engaño, el narrador no digno de confianza se propone modificar las expectativas del lector al empujarlo por una cuerda floja en el universo de la incertidumbre y burlarse de su fe ciega en el decir de los narradores, cuando en lo dicho hay sentidos contrarios. Pero en eso consiste el juego de Arreola, como el de Borges: necesitan un lector ingenuo, que luego se transforme de ingenuo en metódico para poder descubrir ese juego y así vivenciar el asombro de la interpretación textual.

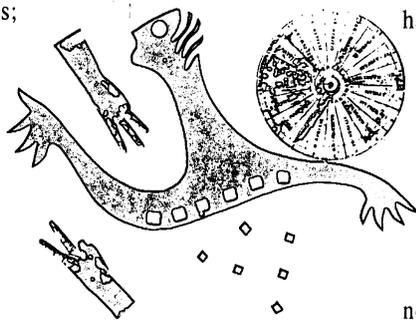
En el cuento "Una mujer amaestrada" hallamos ese lugar en el que el narrador interpela a su narratario, aunque de una manera indirecta, asemejándolo con el espectador que observa lo que ocurre en un escenario; así, nos dice que

El público, inocente por naturaleza, no se da cuenta de nada y pierde los pormenores que saltan a la vista del observador destacado. Admira al autor de un prodigio, pero no le importan sus dolores de cabeza ni los detalles monstruosos que puede haber en su vida privada. Se atiene simplemente a los resultados, y cuando se le da gusto, no escatima su aplauso. (p. 115)

Hemos dicho en otro momento que Arreola sabe cuál es el lector que quiere y sabe para quién escribe. Pero también sabe, desde su preocupación por la educación, con qué público-lector contamos: lectores "inocentes", poco observadores y poco beligerantes en la crítica, lectores que elogian a los autores aunque no conozcan en profundidad sus obras y los campos prácticos desde donde se generaron; lectores que esperan sólo resultados y verdades, porque así fueron amaestrados en la escuela; cuando escasamente leen, lo hacen porque "se les da gusto" y el gusto en estas circunstancias está vinculado con lo fácil, lo evidente, aquello que se produce para el gran público. Esta crítica al público-espectador/público-lector, está solapada en el proceso de enunciación de la historia narrada y la hemos podido descubrir porque nos hemos fijado en los puntos de vista del narrador y sus evaluaciones. Es otro ejemplo de abducción creativa.

## ¿INTERPRETACIÓN TEXTUAL O LIBRE INTERPRETACIÓN?

Quienes cuestionan permanentemente los llamados análisis inmanentes corren el riesgo de defender posiciones del otro extremo: que sólo bastaría alguna semejanza entre lo que manifiesta el texto y una experiencia vivenciada del lector, para reconocer el ejercicio de la interpretación; que es válido el juicio o la opinión del lector, siempre y cuando tenga como punto de partida el texto, no importa a dónde vaya. Y aquí caemos en un terreno resbaladizo. Interpretación parece ser todo aquello que tiene como punto de partida un determinado texto, aunque éste se convierta en pretexto para defender una consignación, lugar para exteriorizar una obsesión, oportunidad para recriminar y expresar ciertos caprichos, etc. Por lo que hemos visto, hay situaciones en las cuales sí cabe hablar de interpretaciones, aunque se tergiverse la esencia del texto fuente; a esas interpretaciones las hemos tipificado de aberrantes, sean débiles o fuertes; pero hay situaciones en las cuales ya no podemos hablar de la interpretación, aunque se mencione el autor y la obra, sino de la producción de otro texto que es ajeno al texto que es objeto de lectura. Las llamadas interpretaciones aberrantes tienen su importancia en tanto contribuyen a la discusión en el aula, en torno a las conjeturas potenciadas por el texto y las imágenes espontáneas y personales que el lector exterioriza, aunque sean ajenas a la singularidad del texto. Esas imágenes nos ayudan también a reconocer en los estudiantes sus mundos cotidianos, sus representaciones ideológicas, sus frustraciones, etc.





Desde el punto de vista de la semiótica, el texto es abordado como objeto susceptible de ser descrito en su expresión y sus contenidos, siempre en una correlación. "La teoría semiótica describe la producción y la interpretación del sentido", dice Greimas (1991: 144); la lectura es entendida así "como la puesta en correlación entre expresiones y contenidos"; en consecuencia, la preocupación de quien lee con un cierto rigor, cuidándose de las ideas caprichosas que le sobrevienen y que nos puede ocurrir a todos en el movimiento prospectivo y retrospectivo de la lectura, estará siempre pendiente de hacer esos engarces entre las expresiones enunciativas y los contenidos posibles; aceptemos que ese movimiento es inmanente en el proceso de la lectura real, en el reconocimiento de la autonomía de ese texto específico; pero en el momento en que nos disponemos para el análisis metódico, detectivo y atento; según la idea de Peirce, el movimiento de la interpretación es distinto, en tanto los engarces entre expresión y contenidos están determinados por la competencia y la enciclopedia del lector y la fuerza que pueda tener para producir plusvalía textual.

Entonces aquí se trata de lo que hemos señalado en otro momento: las salidas del texto y los retornos al texto; no es posible la interpretación sin estos movimientos. Pero no es lo mismo teorizar sin tener las muestras a la mano, que teorizar con las muestras y los casos auténticos. Las teorías sobre la lectura pueden ser mucho más fecundas si indagamos sobre cómo está leyendo realmente la gente; para nuestro caso, se trata de indagar cómo leen los estudiantes de educación básica y media y cómo leen sus profesores, para discutir con ellos los problemas. Es lo que hemos querido hacer en el transcurso de estos años de investigación. Observemos el texto que sigue y tratemos de analizar lo que allí ocurre:

#### Ejemplo 6:

*El relato es un duro cuestionamiento al desplazamiento del poder del hombre para la sociedad futura. El espacio alcanzado, en el presente, por la mujer, se está convirtiendo en el trampolín para ellas dominar el mundo.*

*Aquella ingenua afirmación donde se considera a la mujer como integrante del sexo débil, y por ende obediente, se pierde cada vez más en el círculo tendido por la mujer. Al cerrarse la historia del relato de Arreola, esta traspasa las fronteras de la obediencia impuestos por 'el látigo de seda floja' al que no logramos 'sacarle chasquido'. Es el 'látigo de mentiras' que ondeamos orgullosos, pero que actúa como bumerang porque la mujer siempre se ha contorsionado sobre la angustia del hombre. Indefectiblemente el mundo caerá de rodillas ante el poder supremo de la mujer: premonición aterradora; detectada por analistas que siguen de cerca el mal llamado proceso reivindicativo de la mujer a través de la historia de la humanidad.*

*Aquellos que se unen a la afirmación femenina que reza: 'detrás de un hombre destacado existe una gran mujer' están simplemente 'guiados por ciego impulso de solidaridad'.*

Digamos que la primera mitad del escrito está ajustado a conjeturas hipocodificadas, en tanto el profesor logra identificar el rol temático del poder en su representación paradójica: de un lado, supuestamente el hombre tiene a la mujer encadenada y la amenaza con un látigo, pero la cadena es endeble y el látigo es de seda; si leemos los intersticios del argumento escrito del profesor, y cotejamos las informaciones que el narrador nos proporciona como testigo, reconocere-

mos que el "dominio" del hombre sobre la mujer está modalizado por el parecer (parece pero no-es); luego si no-es, entonces quien ejerce el "dominio" es el antagonista (la mujer).

De otro lado, quien sufre en este espectáculo es el hombre ("se sentía orgulloso y culpable") y no ella; quien trabaja y quien juega, quien baila y se mueve en este espectáculo carnavalesco, es ella. El poder del hombre, se ha desplazado hacia la mujer, según nos lo indica el profesor con su escrito, cuestión que se refuerza con el acto de involucrarse en el espectáculo y caer finalmente de rodillas por parte del narrador.

A partir de la segunda parte, en donde se señala que "Indefectiblemente el mundo caerá de rodillas ante el poder supremo de la mujer", la interpretación se sesga hacia una reacción emotiva, a manera de juicio, de creencia y de actitud defensiva y exagerada (¿quién es "el mundo"?), al caracterizar tal hecho como una "premonición aterradora"; el sesgo se agudiza paulatinamente en los dos argumentos subsiguientes, con los cuales alude al "mal llamado proceso reivindicativo de la mujer a través de la historia de la humanidad" y "a la afirmación femenina que reza 'detrás de un hombre destacado existe una gran mujer'", cuya evaluación asignada por el profesor es el de que quienes así lo pregonan "están simplemente 'guiados x el ciego impulso de solidaridad.'"

¿Qué ha ocurrido en la segunda parte del escrito del profesor? Sin pretender calificar de correcta o incorrecta esta interpretación, digamos que una actitud prevenida frente a la mujer lo condujo hacia un fuera de texto que no es congruente con el texto mismo, pues no se trata de una "premonición aterradora" sino de un aquí-ahora desde donde se interrogan, figurativamente, las relaciones de poder y de fuerza entre el hombre y la mujer en el contexto de una familia tradicional. No deja de ser interesante, sin embargo, el segundo argumento ("el mal llamado proceso reivindicativo de la mujer...") si éste lograra entroncar en la polémica con el texto y lograra desarrollar una abducción con características creativas: cómo en la narrativa de Arreola podríamos leer también la aparente reivindicación de los derechos de la mujer, el carácter contradictorio de sus roles y sus sentimientos.

Pero el tono peyorativo de los argumentos del profesor está regulado por una actitud frente a la mujer, que no le permite auscultar el universo simbólico que engloba al cuento; de allí que recoja un topoi ("detrás de un hombre destacado existe una gran mujer") para objetar que eso no es cierto y que quienes lo dicen lo hacen desde una postura femenina y sólo por compasión o "solidaridad". Aquí, lo grave no está en la objeción a ese lugar común sino en la convicción dogmática con que se introduce el juicio y su desengarce con el texto fuente; sale del texto, expone un modo de sentir surgido de su experiencia y sus pulsiones, pero no retorna al texto para medir los grados de adecuación de dicho sentir o imaginario.

Preguntamos aquí a los pregoneros de la libre interpretación si lo anterior es válido o no. Desde nuestros puntos de vista no lo son, aunque nos pueden servir en el horizonte pedagógico para suscitar el debate y para mostrar cuándo se logra o no tomar distancia, en una suspensión transitoria, del universo de creencias individuales, para privilegiar el universo semántico-semiótico específico del texto que se lee. O, igualmente, podríamos considerarlo como pertinente si dichos juicios se inscribieran en un proceso de argumentación consistente, que mostrara la manera como ese juicio es susceptible de leerse en el texto, no importando que sea un equívoco. De cierto modo sería invocar una "lectura reflexionante" (Ricoeur: 1996), que propicie en el lector una actitud de réplica: frente a las lecturas generadas

1 Al respecto, se pregunta y responde Eco «¿Cómo demostrar una conjetura acerca de la intención operis? La única forma es cotejarla con el texto como un todo coherente. También esta idea es vieja y procede de San Agustín (De doctrina christiana): cualquier interpretación dada de cierto fragmento de un texto puede aceptarse si se ve confirmada -y debe rechazarse si se ve refutada- por otro fragmento de ese mismo texto. En este sentido la coherencia textual interna controla los de otro modo incontrolables impulsos del lector.» (1995: 69)

desde el texto, algunas de las cuales son reconocidas por el lector rumiante, lector avisado y provocado, aparece un lector replicante que vuelve al texto para confrontar su propuesta interpretativa o sus soluciones. El lector desafía las interpretaciones previstas, las cuestiona y defiende interpretaciones en contravía. Estamos en la posibilidad de una retórica de la lectura.

## UN BALANCE CRÍTICO

De los casos analizados se desprende una conclusión que en otros trabajos hemos reiterado: definitivamente, la falta de contacto con la escritura constituye un factor que ha influido en la calidad de las lecturas, tanto en profesores como en estudiantes. La escritura es la mejor manera de adentrarse en los lugares recónditos y laberínticos de los textos; no hay escritura sin lectura y la lectura empuja hacia la escritura; pero la escritura, si es auténtica, obliga a la prefiguración de sus destinatarios y los destinatarios no pueden ser personas demandantes de deberes, como el profesor que demanda al estudiante el deber de cumplir con el registro escrito de lo que leyó, o el "capacitador docente" que demanda de sus profesores informes escritos según lo que comprendieron de una obra, aunque él nunca muestre su propuesta escrita.

Si los destinatarios no son pensados como auditorios amplios, desconocidos físicamente pero configurados como lectores virtuales, entonces la escritura patinará en espacios restringidos y en evalua-

ciones normativas. Si lo que se escribe no es pensado para su circulación social y para que sea objeto de refutaciones y transformaciones, entonces la escritura no dejará de ser más que un acto fingido y automático: un hacer impostor.

Del mismo modo en que se manifiestan grandes diferencias entre los modos de leer y los procesos de escritura en los estudiantes, también entre los profesores estas diferencias son notables; también entre los maestros hallamos pues la displicencia y el desgano para pensar con atención lo que se representa en un texto; también en éstos hay ligerezas y acomodos arbitrarios cuando se escribe sobre los textos; con algunas excepciones, falta pudor en la escritura (en el último ejemplo el profesor introduce una x, en lugar de por; en todos los escritos es notable la dificultad en el uso de signos de puntuación; las ideas se abandonan rápidamente para pasar a otras y finalmente ninguna es desarrollada).

Sin embargo, hay también en los maestros, como en los estudiantes, un potencial intelectual desde el cual hemos partido para desarrollar un trabajo compartido, a largo plazo; hemos construido interlocución con sus escritos, en la perspectiva de ir mostrando la pertinencia de una formación teórica básica, insinuando la idea de que si no asumimos de vez en cuando el rol de críticos, difícilmente se puede ser un profesor mínimamente competente en Lenguaje y Literatura y difícilmente podemos seducir a los muchachos hacia los mundos que la literatura propone.

## BIBLIOGRAFIA

- 
- Arreola, Juan José. *Inventario*, Grijalbo, México, 1976
- \_\_\_\_\_ *La palabra educación*, SEP, México, 1979
- \_\_\_\_\_ *Obra completa*, Fondo de Cultura E., México, 1995
- \_\_\_\_\_ *Memoria y olvido*, «Conversaciones con Fernando del Paso», Centro Nacional de las Artes, México, 1995
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989
- \_\_\_\_\_ *Estética de la creación verbal*, S. XXI, México, 1982
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1979
- \_\_\_\_\_ *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona, 1992
- \_\_\_\_\_ *De los espejos y otros ensayos*, Lumen, Barcelona, 1988
- \_\_\_\_\_ *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995
- Greimas, Algirdas. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1991
- Jurado, Fabio. «Representación de la mujer en la narrativa de Juan José Arreola». *Revista Literatura*, N° 1. Depto. de Literatura. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. 1997
- Leñero, Vicente. *Arreola*, un Taller continuo (comp. De Victor M. Pazarín). Agata. México. 1995
- Ocampo, Aurora. (comp.) *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*. Unam. México. 1984
- Poot, Sara. *Un giro espiral*, Univ. de Guadalajara, Guadalajara, 1992
- Reyes, Graciela. *Polifonía textual*, Gredos, Madrid, 1984
- Ricoeur, Paul. *Teoría de la narración*, S. XXI, México, 1996
- Van-Dijk, Teun. *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco, 1987
-



## UNA MUJER AMAESTRADA

...et nunc manet in te...

HOY me detuve a contemplar este curioso espectáculo: en una plaza de las afueras, un saltimbanqui polvoriento exhibía una mujer amaestrada. Aunque la función se daba a ras del suelo y en plena calle, el hombre concedía la mayor importancia al círculo de tiza previamente trazado, según él, con permiso de las autoridades. Una y otra vez hizo retroceder a los espectadores que rebasaban los límites de esa pista improvisada. La cadena que iba de su mano izquierda al cuello de la mujer no pasaba de ser un símbolo, ya que el menor esfuerzo habría bastado para romperla. Mucho más impresionante resultaba el látigo de seda floja que el saltimbanqui sacudía por los aires, orgulloso, pero sin lograr un chasquido.

Un pequeño monstruo de edad indefinida completaba el elenco. Golpeando su tamboril daba fondo musical a los actos de la mujer, que se reducían a caminar en posición erecta, a salvar algunos obstáculos de papel y a resolver cuestiones de aritmética elemental. Cada vez que una moneda rodaba por el suelo, había un breve paréntesis teatral a cargo del público. "¡Besos!", ordenaba el saltimbanqui. "No a ése no. Al caballero que arrojó la moneda." La mujer no acertaba, y una media docena de individuos se dejaban besar, con los pelos de punta, entre risas y aplausos. Un guardia se acercó diciendo que aquello estaba prohibido. El domador le tendió un papel mugriento con sellos oficiales, y el policía se fue malhumorado, encogiéndose de hombros.

A decir verdad, las gracias de la mujer no eran cosa del otro mundo. Pero acusaban una paciencia infinita, francamente anormal, por parte del hombre. Y el público sabe agradecer siempre tales esfuerzos. Paga por ver una pulga vestida; y no tanto por la belleza del traje, sino por el trabajo que ha costado ponérselo. Yo mismo he quedado largo rato viendo con admiración a un inválido que hacía con los pies lo que muy pocos podrían hacer con las manos.

Guiado por un ciego impulso de solidaridad, desatendí a la mujer y puse toda mi atención en el hombre. No cabe duda de que el tipo sufría. Mientras más difíciles eran las suertes, más trabajo le costaba disimular y reír. Cada vez que ella cometía una torpeza, el hombre temblaba angustiado. Yo comprendí que la mujer no le era del todo indiferente, y que se había encariñado con ella, tal vez en los años de su tedioso aprendizaje. Entre ambos existía una relación, íntima y degradante, que iba más allá del domador y la fiera. Quien profundice en ella, llegará indudablemente a una conclusión obscena.

El público, inocente por naturaleza, no se da cuenta de nada y pierde los pormenores que saltan a la vista del observador destacado. Admira al autor de un prodigio, pero no le importan sus dolores de cabeza ni los detalles monstruosos que puede haber en su vida privada. Se atiene simplemente a los resultados, y cuando se le da gusto, no escatima su aplauso.

Lo único que yo puedo decir con certeza es que el saltimbanqui, a juzgar por sus reacciones, se sentía orgulloso y culpable. Evidentemente, nadie podría negarle el mérito de haber amaestrado a la mujer; pero nadie podría tampoco atender la idea de su propia vileza. (En este punto de mi meditación, la mujer daba vueltas de carnero en una angosta alfombra de terciopelo desvaído.)

El guardián del orden público se acercó nuevamente a hostilizar al saltimbanqui. Según él, estábamos entorpeciendo la circulación, el ritmo casi, de la vida normal. "¿Una mujer amaestrada? Váyanse todos ustedes al circo." El acusado respondió otra vez con argumentos de papel sucio, que el policía leyó de lejos con asco. (La mujer, entre tanto, recogía monedas en su gorra de lentejuela. Algunos héroes se dejaban besar; otros se apartaban modestamente, entre dignos y avergonzados.)

El representante de la autoridad se fue para siempre, mediante la suscripción popular de un soborno. El saltimbanqui, fingiendo la mayor felicidad, ordenó al enano del tamboril que tocara un ritmo tropical. La mujer, que estaba preparándose para un número matemático, sacudía como pandero el ábaco de colores. Empezó a bailar con descompuestos ademanes difícilmente procaces. Su director se sentía defraudado a más no poder, ya que en el fondo de su corazón cifraba todas sus esperanzas en la cárcel. Abatido y furioso, increpaba la lentitud de la bailarina con adjetivos sangrientos. El público empezó a contagiarse de su falso entusiasmo, y quien más, quien menos, todos batían palmas y meneaban el cuerpo.

Para completar el efecto, y queriendo sacar de la situación el mejor partido posible, el hombre se puso a golpear a la mujer con su látigo de mentiras. Entonces me di cuenta del error que yo estaba cometiendo. Puse mis ojos en ella, sencillamente, como todos los demás. Dejé de mirarlo a él, cualquiera que fuese su tragedia. (En ese momento, las lágrimas surcaban su rostro enharinado.)

Resuelto a desmentir ante todos mis ideas de compasión y de crítica, buscando en vano con los ojos la venia del saltimbanqui, y antes de que otro arrepentido me tomara la delantera, salté por encima de la línea de tiza al círculo de contorsiones y cabriolas.

Azuzado por su padre, el enano del tamboril dio rienda suelta a su instrumento, en un crescendo de percusiones increíbles. Alentada por tan espontánea compañía, la mujer se superó a sí misma y obtuvo un éxito estruendoso. Yo acompasé mi ritmo con el suyo y no perdí pie ni pisada de aquel improvisado movimiento perpetuo, hasta que el niño dejó de tocar.

Como actitud final, nada me pareció más adecuado que caer bruscamente de rodillas.



Juan José Arreola

Obras. México. Fondo de Cultura Económica. 1995