

## REFLEJOS DE SCHWOB EN ARREOLA: VIDAS IMAGINARIAS EN “NABÓNIDES” Y “EPITAFIO”

*Teresa González Arce*

### RESUMEN

En *Vidas imaginarias*, el escritor francés Marcel Schwob elabora las biografías de veintidós personajes marginales con respecto a los grandes relatos históricos. La atención a lo secundario, la libertad con respecto a los datos verídicos y la asimilación entre la vida y la obra de los escritores incluidos son algunas de las características de un modelo estético que el escritor mexicano Juan José Arreola hace suyo. A partir de dos textos de Arreola –“Nabónides” y “Epitafio”– y apoyándose en consideraciones genéricas sobre las formas literarias que intervienen en las obras de ambos escritores –el retrato literario y el epigrama votivo– el presente artículo enfoca este proceso de reescritura como un acto de apropiación y comprensión de sí mismo a través de la comprensión del otro.

**Palabras clave:** Schwob-Marcel, Arreola-Juan José, retrato literario, epitafio, biografía literaria.

### ABSTRACT

In *Vies imaginaires (Imaginary Lives)*, the French writer Marcel Schwob wrote biographies of 22 marginal characters based on the great historical narratives. Attention to the secondary details, freedom from the veracity of the facts and assimilation between life and work of the writers included in the book are some of the features of an aesthetic model that the Mexican writer Juan Jose Arreola endorses. From two texts by Arreola (“Nabonides” and “Epitafio”) and based on general considerations about the literary forms involved in the works of both writers –literary portrait and votive epigram– this article focuses this process of rewriting as an act of appropriation and self-understanding through the understanding of others.

**Keywords:** Schwob-Marcel, Arreola-Juan José, literary portrait, epitaph, literary biography.

## 1. Introducción

Las líneas que siguen buscan acercarse a la obra del escritor mexicano Juan José Arreola (1918-2001) a través de su relación con la obra de Marcel Schwob (1867-1905). A partir de una descripción no exhaustiva de los principales rasgos de estilo de *Vidas imaginarias*, de

---

**Dra. Teresa González Arce.** Profesora investigadora titular. Departamento de Estudios Literarios de la Universidad de Guadalajara.

Correo electrónico: liboria\_maple@yahoo.com.mx

Recepción: 13- 01- 2011

Aceptación: 02- 02- 2011

Schwob, y de una breve mención a propósito de la influencia que este prosista ha tenido en las letras hispanoamericanas, se analizarán dos de los textos de Arreola en los que, a nuestro juicio, se advierte mejor la influencia del autor de *Corazón doble*: “Nabónides” y “Epitafio”. Las observaciones estarán estructuradas a partir de una reflexión sobre las particularidades estilísticas del retrato literario y de una forma poética afin a ella: el epitafio.

## 2. La importancia de lo secundario: *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob

En un esclarecedor ensayo sobre la pintura holandesa del siglo XVII, Tzvetan Todorov describe la llamada “pintura de género” como un enaltecimiento de los detalles secundarios del arte religioso anterior al siglo XVI. Las flores y frutos, los alimentos, los oficios y las escenas domésticas, así como los rostros de aldeanos, lavanderas y campesinos abandonan, en la pintura de género, el fondo de los cuadros religiosos o históricos para situarse en un honorable primer plano. Este cambio de prioridades es fundamental para el nacimiento del paisaje, la naturaleza muerta, la pintura de género y el retrato (Todorov 1997: 9-12).

Aunque referidas en torno a un ámbito ajeno a la literatura francesa de finales del siglo XIX, las reflexiones de Todorov pueden ser útiles para entender algunos aspectos de *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob. Publicada en París en 1896, dicha obra reúne veintidós biografías breves compuestas según un ideal estético que su autor expone detalladamente en el prefacio, la cual consiste en describir los rasgos particulares de cada individuo sin temor a usar la imaginación para lograrlo<sup>1</sup>.

Convencido de que el interés de una representación no radica en la importancia del modelo elegido sino de la maestría con que se realice, Schwob indaga en la biografía de los personajes secundarios de la historia, confirmando valor a seres de épocas oscuras y a personajes enigmáticos de los que no se sabe gran cosa<sup>2</sup>. En efecto, los modelos de las *Vidas imaginarias* son individuos marginales entre los cuales se encuentran tanto escritores o pintores “raros” como piratas, prostitutas o asesinos.

Desde el punto de vista genérico, las *Vidas* de Schwob se sitúan en un terreno fronterizo entre la biografía, el cuento y el retrato literario. Puesto que en ellas se narra la existencia de hombres y mujeres reales, las narraciones de Schwob deben ser consideradas como textos biográficos, independientemente del grado de ficcionalización que exista en ellos. Sin embargo, la invención de anécdotas y la relación que de ellas se hace en el tiempo inscribe a *Vidas imaginarias* en el terreno de lo ficcional<sup>3</sup>.

Es interesante notar que para Schwob, la biografía es un género muy próximo al retrato. “Desgraciadamente”, leemos en el “Prefacio” a *Vidas imaginarias*: “los biógrafos han creído por lo común que eran historiadores. Nos han privado de *retratos* admirables” (Schwob 1991: 14)<sup>4</sup>. Ahora bien, conviene tener en cuenta que, aunque en su origen el concepto de retrato literario se asocia con la descripción –entendida como término opuesto a la narración–, su desarrollo como género demuestra que un retrato puede formar parte de una narración sin menoscabo de su intención fundamental, a saber, la de presentar a un personaje en cuanto imagen autónoma, aislada en el tiempo, independiente del devenir y el desarrollo que supone la narración<sup>5</sup>.

La vocación conceptualizadora del retrato literario es evidente en las *Vidas* de Schwob en buena parte gracias a los subtítulos de estas. Cito algunos ejemplos en sus versiones españolas: “Clodia: matrona impúdica”, “Cecco Angioleri: poeta rencoroso”, “William Phips: pescador de tesoros”, “Katherine la encajera: muchacha de la vida”. Al definirlos de esta

manera, Schwob no solamente identifica a sus personajes con los atributos propios de su oficio o principal actividad en la vida –como es común hacerlo en la tradición del retrato pictórico–, sino que hace evidente una elección estética y moral por las particularidades que, a su juicio, capturan la esencia de los biografiados.

No es irrelevante observar, por otra parte, que además de presentar a los personajes en lo que tienen de permanente, el uso de los subtítulos permite al escritor cumplir con una de las convenciones retóricas del retrato: la representación de rasgos típicos y conocidos de un individuo que permitan al observador el reconocimiento del retratado. Sin embargo, el carácter inusual de los epítetos atribuidos a cada personaje es también una puesta en evidencia del carácter extravagante y atípico de sus modelos.

### 3. Presencia de Schwob en Hispanoamérica. La prosa de Juan José Arreola

Al hablar de Marcel Schwob importa tanto referirse a sus precursores como a sus herederos. En la literatura escrita en lengua española, la importancia de Schwob no sabría entenderse sin Jorge Luis Borges, quien no sólo difundió la obra del escritor francés sino que hizo suyos algunos de sus procedimientos literarios. Tal como queda consignado en las páginas de su *Biblioteca personal*, en efecto, los textos que integran *Historia universal de la infamia* (1935) deben considerarse deudores de *Vidas imaginarias*<sup>6</sup>.

Pero Borges no fue el único en maravillarse ante la filigrana verbal de la obra de Schwob. Según refiere José Emilio Pacheco, el primer escritor mexicano que leyó y difundió (entre 1909 y 1911) *Vidas imaginarias* entre sus contemporáneos fue Julio Torri, quien se encargó de hacer circular su ejemplar entre los miembros del Ateneo de la Juventud, propiciando al mismo tiempo sus primeras traducciones al español. En las obras de Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán y del propio Julio Torri pueden rastrearse las huellas de esta lectura. Las letras jaliscienses, por su parte, tienen en el escritor Juan José Arreola a uno de los principales herederos del escritor francés, ya que, como afirma él mismo en “De memoria y olvido”, Marcel Schwob debe considerarse como uno de los fundadores de su estilo<sup>7</sup>.

Aunque la presencia de Schwob es perceptible en varios textos de Arreola, hay en su obra algunos títulos particularmente cercanos al espíritu de *Vidas imaginarias*. Entre ellos se encuentran “Nabónides” y “Epitafio”, dos textos breves y de difícil clasificación genérica que cabrían en lo que Arreola llamó “varia invención” y que para Felipe Vázquez es el género que mejor define los escritos del escritor jalisciense (Vázquez 2006: 3).

Por otro lado, como bien señala Luis Vicente de Aguinaga, el carácter poético de la prosa de Arreola ha sido reconocido por los autores de *Poesía en movimiento* y otros críticos e historiadores de la época (De Aguinaga 2002: 14). Dejando de lado la concisión y la tensión del lenguaje utilizado por Arreola en ambos textos, tres características –las enumeradas por Suzanne Bernard– bastarían para calificar este escrito como un poema en prosa: unidad, gratuidad y brevedad:

El poema en prosa supone una voluntad consciente de organización en poema: debe ser un todo orgánico, autónomo, lo que permite distinguirlo de la prosa poética [...]; esto nos llevará a admitir el criterio de la unidad orgánica: por más complejo que sea, y por más libre en apariencia, el poema debe formar un todo, un universo cerrado, falta de lo cual perderá su carácter de poema [...]. Las dos condiciones de las que acabo de hablar, unidad y gratuidad, nos conducen a una tercera, más particular del poema en prosa, y que es la brevedad. Más que el poema en verso, el poema en prosa debe evitar las digresiones morales u otras, los desarrollos explicativos [...] (Vadé 1996: 19)<sup>8</sup>

La obra de Arreola, pues, se sitúa en un terreno fronterizo muy similar al que ocupa la prosa de Marcel Schwob: entre la realidad y ficción, la poesía y prosa, la biografía y el retrato literario.

La prosa de Juan José Arreola, por otra parte, no podría entenderse sin tomar en cuenta su pasión por la lectura y la traducción de textos escritos en lengua francesa. Basta con echar un vistazo a los textos que componen *Aproximaciones* para entender que el escritor jalisciense buscaba adentrarse, mediante la traducción, en la musicalidad propia de cada uno de los autores que admiraba. Como un aprendiz de pintor que hace suyas las destrezas de sus maestros a medida que imita sus trazos, Arreola reescribió textos de Paul Claudel, Henri Michaux o Jules Renard para captar sus entonaciones, descubrir sus secretos y hacerlos suyos.

Como afirma Sara Poot, las huellas de estas lecturas en la obra de Arreola son perceptibles en los títulos, epígrafes o frases calcadas de los textos originales, pero también en alusiones encubiertas que se manifiestan en sus textos sin ser demasiado explícitas (Poot 1992: 23). Como se verá en las líneas que siguen, a este último caso corresponden “Nabónides” y “Epitafio”.

#### 4. “Nabónides” o la obsesión restauradora

El trabajo de reescritura patente en “Nabónides” parte de una comprensión profunda del procedimiento principal de las *Vidas imaginarias*: la reconstrucción imaginaria a partir de fragmentos de relatos biográficos. Este principio gobierna “Nabónides”, un texto en el que el proceso de construcción y el tema coinciden como en una pieza de orfebrería. Como lo indica su título, esta prosa evoca la figura del último rey de Babilonia: un personaje oscuro y misterioso que no parece haber dejado más legado que la pérdida de un imperio grande y poderoso, ciertos relatos consignados en un cilindro de arcilla y la duda sobre las razones que lo llevaron a abandonar su puesto de mando ante los enemigos persas.

Acerca del personaje histórico, se sabe que Nabónides llegó al poder sin pertenecer directamente a la familia real y luego de que dos de los sucesores al trono fueran asesinados. Impulsó una reforma religiosa que le valió la reprobación de los sacerdotes babilónicos y no se sabe por qué razón emigró a la ciudad de Teima, al norte de Arabia central, dejando la responsabilidad del gobierno a su hijo Baltasar. Los documentos históricos consignan que Nabónides dedicó esfuerzos a la reconstrucción de templos, que erigió grandes edificios con el fin de legitimar su reinado, y que cuando el imperio fue atacado por los enemigos persas no sirvió de nada su presencia en Babilonia.

Aunque basado en datos históricos, el texto de Arreola modela la figura de este rey enigmático hasta convertirlo en un personaje melancólico y humanista. Ahí donde las interpretaciones de los historiadores declaran desconocimiento o duda, el autor de *Confabulario* introduce la certeza de que el exilio voluntario del rey babilónico fue una consecuencia de su creciente interés por la restauración de documentos antiguos. Con el fin de lograr la credibilidad acerca de los hechos que se cuentan, la historia de Nabónides es referida por una voz anónima y pretendidamente objetiva –que podría ser la de un divulgador científico o un profesor de historia–, cuya principal fuente es un estudio erudito consignado en nota al pie. Cito, a continuación, un fragmento de “Nabónides” que da cuenta de la devoción del rey por su labor restauradora y de las consecuencias fatales que su vocación tiene para el imperio:

El propósito original de Nabónides, según el profesor Rabsolom, era simplemente restaurar los tesoros arqueológicos de Babilonia. Había visto con tristeza las gastadas piedras de los santuarios, las borrosas estelas de los héroes y los sellos anulares que dejaban una impronta ilegible sobre los documentos imperiales. Empezó sus restauraciones metódicamente y no sin una cierta parsimonia. Desde luego, se preocupó por la calidad de los materiales, eligiendo las piedras de grano más fino y cerrado.

Cuando se le ocurrió copiar de nuevo las ochocientas mil tabletas de que constaba la biblioteca babilónica, tuvo que fundar escuelas y talleres para escribas, grabadores y alfareros. Distrajó de sus puestos administrativos un buen número de empleados y funcionarios, desafiando las críticas de los jefes militares que pedían soldados y no escribas para apuntalar el derrumbe del imperio, trabajosamente erigido por los antepasados heroicos, frente al asalto envidioso de las ciudades vecinas. Pero Nabónides, que veía por encima de los siglos, comprendió que la historia era lo que importaba. Se entregó denodadamente a su tarea, mientras el suelo se le iba de los pies. (Arreola 1991: 65)

Cabe precisar que los datos verificables sobre la reconstrucción de los templos y las edificaciones emprendidas por Nabónides proceden de un cilindro de arcilla con inscripciones cuneiformes que se conserva en el Museo Británico, y que corresponden a la descripción que Juan José Arreola hace de él, si bien ni la fórmula de la arcilla ni el cilindro mismo parecen haber sido inventados por el rey babilónico, como señala el texto literario. En este, la devoción que Nabónides siente por los textos antiguos lo lleva a diseñar un material “más indestructible que la piedra”, destinado a asegurar su conservación a través de los siglos.

Al mismo tiempo, la historia de Nabónides refleja, revelándolo, el procedimiento que guía la propia escritura de Arreola. Si tomamos en cuenta que las ruinas materiales del reinado de Nabónides se reducen a una estela en donde se aprecia su figura de perfil y el cilindro al que se refiere el texto, puede establecerse una comparación del historiador babilónico con el escritor que, literalmente, restaura y reconstruye esos fragmentos biográficos que parecen desvanecerse en el tiempo.

Asimismo, el procedimiento de Nabónides recuerda al de Arreola en la medida en que, fundamentalmente, la tarea de ambos empieza por la copia de documentos ya existentes. Se trata de un ejercicio de conservación que conlleva un aprendizaje: el de la pasión que los primeros escribas pusieron en su trabajo. Del mismo modo, ante las obras de Marcel Schwob, el escritor jalisciense opta por escribir una especie de pastiche cuyo referente principal son precisamente esas biografías reconstruidas que componen las *Vidas imaginarias*. Sin embargo, como le sucede al monarca de Babilonia, la imitación no es sino el comienzo de una devoción personalísima y absorbente por la propia escritura, que en un momento se deslinda de cualquier intento de veracidad.

Así, una vez concluida su tarea inicial, el Nabónides de Arreola redacta o hace redactar la historia de sus propias e inexistentes hazañas militares. “En el fondo”, explica el narrador, “tal historia era un pretexto más para esculpir tabletas, estelas y cilindros”. Resuenan aquí las palabras de Schwob acerca de la poca importancia que tienen los hechos reales en comparación con la invención: “El arte del biógrafo consiste precisamente en la elección. No debe preocuparse en ser verídico; debe crear en un caos de rasgos humanos” (Schwob 1991: 14).

Entre las características del retrato, ya sea este pictórico o literario, se encuentra su capacidad para representar no solamente al modelo sino también al autor mismo de la representación. Lo anterior se verifica porque, en principio, la realización de un retrato supone un proceso de conocimiento del mundo y del sujeto mismo (Iriarte 2004: 69-70). Hemos visto que esa especularidad se verifica en el propio proceso de escritura, entendido como una apropiación, como una interpretación personal de Arreola en relación con la obra de Marcel Schwob. Ahora bien, es posible reconocer un proceso similar entre el personaje retratado —el rey Nabónides— y el autor de la representación, es decir, Juan José Arreola.

En primer lugar, conviene observar que el retrato de Nabónides propuesto por Arreola parte del tópico literario de las armas y las letras, y de la discusión acerca de los beneficios que unas y otras representan para el Estado. En este contexto, la historia de Nabónides constituye un ejemplo de cómo el empleo de los recursos en obras humanísticas supuso la caída de uno de los más grandes imperios de la historia.

Las referencias citadas anteriormente cobran sentido en las líneas finales de la prosa, donde se alude a la naturaleza melancólica y apacible de Nabónides y al carácter críptico de la historia referida. Ante las diferentes versiones que proporcionan las fuentes históricas, la voz enunciativa elige una basándose no en el grado de objetividad y veracidad de las fuentes, sino en la adecuación de la versión elegida con lo que él –autor y retratista al fin– juzga convenir mejor al talante del personaje:

La historia nos ha transmitido dos oscuras versiones acerca de la muerte de su fiel servidor. Una de ellas lo sacrifica a manos de un usurpador, en los días trágicos de la invasión persa. La otra nos dice que fue hecho prisionero y llevado a una isla lejana. Allí murió de tristeza, repasando en la memoria el repertorio de la grandeza babilonia. Esta última versión es la que se acomoda mejor a la índole apacible de Nabónides. (1991: 67)

Al elegir el ángulo en el que ha de ser representado su modelo, el retratista que es Arreola descarta las fuentes históricas que muestran a Nabónides como un monarca con algunas dotes militares y prefiere destacar en su personaje aquello que más se asemeja al trabajo del biógrafo y del escritor. En la escritura de Arreola, Nabónides pasa a la posteridad literaria como un hombre que, al igual que el caballero melancólico de Durer, prefiere escrutar los abismos del pasado antes que mirar al presente; como un rey enamorado de la escritura y de la invención.

Puede decirse que “Nabónides” comparte una serie de características con las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob. Si bien el texto de Arreola presenta rasgos de hibridación genérica, puede ser entendido como un ejercicio retratístico en la medida que presenta a un personaje histórico desde una perspectiva personal. Lejos de interesarse por un rey vencedor, Arreola retrata a un monarca melancólico y enemigo de las armas que no deja de evocar la figura del escritor contemporáneo.

Basado en la invención más que en la investigación histórica, pues, “Nabónides” funciona como un espejo capaz de reflejar no sólo al autor del retrato sino a su composición. De esta manera, la escritura poética se revela como una empresa de reinversión, de restauración creativa de fragmentos destinados al olvido y como un acto melancólico en el que el escritor prefiere, como Nabónides, perderse en la pasión por la palabra antes que atender a las exigencias de verosimilitud del biógrafo.

## 5. “Epitafio”: ausencia y presencia del personaje retratado

Además de dedicarse a la literatura, Marcel Schwob tuvo una carrera destacada como erudito y especialista en la jerga parisina de la Edad Media y, en particular, de la vida y la obra de François Villon, a quien dedicó varios estudios. Sin embargo, pese a la admiración que sentía por el poeta medieval y al gusto que profesaba por los personajes históricos oscuros y “malditos”, Schwob no incluyó a Villon en sus *Vidas imaginarias*.

Bruno Fabre, especialista en la obra del autor de *Corazón doble*, sostiene que la razón de esta ausencia es que, al evitar la inclusión del poeta en una obra ficcional, Schwob trataba de

conjurar cualquier suspicacia sobre la seriedad de sus investigaciones históricas. No obstante, la ausencia de Villon en las *Vidas imaginarias* es sólo aparente, pues muchos de los personajes y de los ambientes de esta obra proceden directamente de los poemas de Villon, así como de los trabajos eruditos realizados por Schwob sobre el poeta.

Bruno Fabre ha mostrado con detalle las numerosas deudas que las *Vidas imaginarias* tienen con los versos de Villon, así como el proceso de “reciclaje” puesto en marcha por el escritor a partir de sus obras de erudición. Sabemos, así, que Schwob ficcionalizó muchos de los supuestos rasgos autobiográficos presentes en la obra de Villon –datos, en su mayoría, indemostrables–, transformándolos en elementos constitutivos de sus propios personajes. Este procedimiento es visto por el especialista como un intento del escritor por aprehender mediante la ficción la vida enigmática de ese poeta que se resistía a las pesquisas biográficas (Fabre 2008a: 21-22).

Así, para mencionar sólo algunos de los ejemplos citados por Fabre, los nombres y casi todos los oficios de los personajes femeninos de “Katherine la encajera” proceden directamente de la “Balada de la bella Hëaulmière a las *filles de joie*”, mientras que el amante de la protagonista, el truhán Casin Cholet, es uno de los “herederos” consignados por Villon en su *Testamento*, así como por el propio Schwob en uno de sus ensayos biográficos sobre el poeta.

La figura de François Villon, por otra parte, aparece tímidamente reflejada en la figura de uno de los personajes secundarios de “Nicolas Loyseleur”: un clérigo magro, maestro del joven teólogo, a quien Schwob atribuye algunos de los datos biográficos de Villon. Los ambientes del París medieval, así como las expresiones empleadas por los personajes, provienen a su vez de las investigaciones que el mismo autor realizaba sobre el poeta (Fabre 2008a: 15-21).

Según refiere Bruno Fabre, algunos de estos traslados de biografemas pueden interpretarse como ejecuciones literarias y ficcionales de los deseos expresados por Villon en sus poemas. Tal es el caso del abrigo que, en el *Testamento*, el poeta deja a su amigo Casin Cholet para que tenga dónde ocultar las gallinas que se roba<sup>9</sup>, y que aparece mencionado en “Katherine la encajera”. “De alguna manera”, afirma Fabre a este respecto, “la vida imaginaria de Katherine la encajera realiza la ficción poética del *Testamento*” (2008b: 14).

Por su parte, Arreola procede de manera análoga al subsanar a su manera la ausencia aparente de François Villon en las *Vidas imaginarias*. “Epitafio” es una especie de biografía condensada del poeta medieval que funciona al mismo tiempo como un homenaje velado a Villon –cuyo nombre no se menciona nunca en el texto– y a Marcel Schwob, a quien está dedicado (el texto se presenta, a través de su epígrafe, como un “homenaje” a Marcel Schwob”). Se trata de un texto breve construido a partir de referencias a la vida y a la obra de Villon y elaborada según algunos de los rasgos característicos de *Vidas imaginarias*.

Entre los procedimientos cercanos al estilo de Schwob que el escritor jalisciense emplea en “Epitafio”, Bruno Fabre menciona la construcción de vidas de escritores a partir de títulos y a versos de sus obras, como hace Schwob en la vida de Petronio (Fabre 2008a: 36). Así, cuando Arreola escribe: “En un tapiz desvanecido, las hermosas de otro tiempo pasaron en cortejo por sus versos, seguidas del estribillo sumiso y melancólico” (Arreola 1972: 114), evoca la “Balada de las damas de antaño”, del *Testamento* de Villon (Villon 1980: 48-49). Además, al decir que el poeta desaparecido “dijo con humildad las preces de la Virgen María, por boca de su madre” (Arreola 1972: 114), el escritor se refiere a la “Balada para rogar a nuestra Señora”, cuya voz enunciadora es una viejecita<sup>10</sup>. Por su parte, la Gorda Margot, que en el texto de Arreola ofrece al poeta “su pan dorado y su cuerpo repugnante” (113), aparece en la “Balada de las mujeres de París” y también, por supuesto, en la “Balada de Margot la Gorda”<sup>11</sup>.

Queda claro, pues, que “Epitafio” es un texto nacido de la admiración por Marcel Schwob y por François Villon. Hay que decir que se trata de una admiración razonada, fruto de una lectura escrupulosa de la obra de estos autores y de una comprensión profunda de sus poéticas. Una vez más, el pastiche se convierte, en la obra de Arreola, en un homenaje, pero también en un ejercicio interpretativo, cuyo fin es la consolidación de una voz propia a partir de textos ajenos. Si para Marcel Schwob la escritura de las vidas imaginarias, en las que alcanza a vislumbrarse la figura del poeta medieval, fue una manera de lograr la comprensión de una vida tan oscura como la de Villon –el escritor llegó a decir que, de la figura del poeta, él no alcanzaba a ver sino el meñique de su mano (Fabre 2008a: 11)–, puede pensarse que, para Arreola, la elaboración del “Epitafio” fue una forma de encontrar un lugar propio en la tradición literaria representada por Marcel Schwob.

Para erigir este doble homenaje que es “Epitafio”, Arreola recurrió a una forma poética íntimamente relacionada con la biografía y también, como se verá más adelante, con el retrato literario. Con el fin de entender las implicaciones de la elección del epitafio como vehículo expresivo, conviene revisar, en primer lugar, sus definiciones. Así, en el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* se dice que el epitafio es un poema breve que se supone colocado sobre la tumba de una persona, cuya forma “es bien un ruego al pasajero para una meditación sobre la persona sepultada, o bien un recuerdo de las calidades de la persona sepultada. La fórmula se empleó a veces con sentido burlesco, cercano al epigrama” (Marchese 1986: 136).

La relación original entre el epigrama y el epitafio con que concluye la cita anterior constituye, a su vez, el punto de partida de la definición propuesta por Guillermo Galán Vioque y Miguel Ángel Márquez Guerrero. Para ellos, es importante destacar que, etimológicamente, *epigrama* significa lo mismo que *epitafio*, puesto que “hace referencia a inscripciones grabadas en piedra, normalmente en una lápida sepulcral o una piedra conmemorativa de un monumento”. En efecto, en su origen el epigrama “no era más que una leyenda destinada a ser escrita en un objeto ‘para decir de quién es, o quién lo hizo, o quién lo dedicó a qué dios, o quién está enterrado bajo él’” (Galán Vioque y M. A. Márquez 2001: 7-8), es decir, tenía una finalidad eminentemente práctica, la de ser grabado en objetos votivos, estatuas honoríficas o tumbas.

Sobre las características formales del epigrama, Luis Vicente de Aguinaga señala la dificultad de definirlo desde el punto de vista retórico, ya que no se acoge a ninguna medida estrófica, combinación retórica ni metro fijo. En su versión contemporánea, además, “tiende a estar compuesto en verso blanco de métrica variable, cuando no en verso libre o en prosa, por lo que no responde a exigencias de preceptiva literaria”. Todo lo anterior lleva a De Aguinaga a concluir que, más que un género poético, el epigrama –forma que abarca el llamado epitafio o epigrama votivo– “es una posibilidad moral de la literatura” (De Aguinaga 20009: 58).

Por otra parte, dejando de lado sus características formales y expresivas, conviene tener en cuenta que el epitafio es una forma poética muy vinculada a la obra de François Villon, quien escribió al menos dos poemas que se presentan como tales: “Epitafio” y “El epitafio de Villon”. Cabe decir que en ambos textos se verifican las características referidas anteriormente, pues en ellos se da información sobre quiénes están sepultados en el lugar donde se encuentra el epitafio, y en cada uno de ellos se pide al lector –o al pasante que se detiene ante la tumba– que dirija una oración o pensamiento de piedad por quienes ahí se encuentran. El primero de ellos es un texto breve, escrito a la manera de las inscripciones grabadas sobre las tumbas:

Aquí yace y duerme en este solar / quien fue muerto por el dardo del amor, / un desdichado estudiante / que se llamaba François Villon. / Nunca tuvo un surco de tierra; / lo dio todo, todos lo saben: / mesa, caballetes, pan y cesto. / Enamorados, decid estos versos por él. (Villon 1980: 99)

Pese a su título, el segundo epitafio está enunciado por una primera persona en plural, atribuible a uno de ahorcados que yacen en una fosa común. Como en el primer poema, se solicita aquí la atención de los vivos; sin embargo, en el “Epitafio de Villon” la solicitud no va a dirigida a los enamorados, como en el texto anterior, ni el ruego es que los visitantes digan los versos escritos en el solar: quien habla en este segundo poema pide piedad de los vivos hacia esos desdichados que ahí yacen, ya no por haber sido alcanzados por “el dardo del amor” sino porque fueron “matados por justicia”<sup>12</sup>.

La primera reflexión que conviene hacer a partir de las definiciones del epigrama o epitafio en relación con el texto de Juan José Arreola es su carácter informativo, descriptivo, acerca de la identidad del difunto al que está dedicado. Se trata, como ha podido verse, de un tipo de texto que presenta, de manera breve, a una persona desconocida o, por lo menos, invisible para quien supuestamente visita la tumba. El autor de un epitafio debe hacer una selección de los rasgos más representativos del sujeto desaparecido, esto es: debe elegir bajo qué ángulo se presentará el difunto ante los ojos de los vivos presentes y de generaciones futuras.

Ahora bien, aunque el *Diccionario de retórica* señala que esta descripción se efectúa con el objeto de mostrar las calidades de la persona, la segunda definición muestra que el autor de un epigrama votivo puede presentar al difunto tal como fue, sin importar que su biografía no sea intachable. De hecho, los epitafios firmados por Villon ejemplifican ambas posibilidades descriptivas: mientras en el primer caso la voz enunciativa adopta un tono compasivo y comprensivo con respecto al poeta muerto y decide presentarlo como un hombre pobre y, sin embargo, generoso, que fue víctima del amor; el segundo texto no intenta esconder que quienes yacen enterrados fueron unos criminales.

En otro orden de ideas, conviene notar que, en todas las definiciones revisadas, se subraya la estrecha relación del género con la estatuaria votiva y, por ello, con las representaciones visuales de los difuntos. No es inútil recordar que este tipo de estatuaria nació con la finalidad de dar un rostro a aquél que lo ha perdido, es decir, al difunto<sup>13</sup>. Por otro lado, Régis Debray apunta que, al menos desde el punto de vista etimológico, la génesis de la imagen se encuentra estrechamente vinculada a la muerte, ya que el origen de términos como simulacro, imagen, figura o ídolo remite –tanto en latín como en griego– a la voluntad de volver visibles a los muertos, a devolverlos a la visibilidad, esto es, a la vida (Debray 1994: 21).

Estas consideraciones invitan a reflexionar sobre el hecho de que el epitafio, en tanto forma poética vinculada a los rituales funerarios, se encuentra en un terreno limítrofe entre lo verbal y lo visual. Aunque su objeto sea más la biografía que el rostro de los muertos, la descripción hecha por el poeta sobre el ser desaparecido tiene la función de *hacer ver* a los pasantes algo que por definición es inaccesible para la mirada. Por supuesto, depende del autor del poema la imagen –realista o idealizada– que el epitafio, nuevo rostro del desaparecido, presentará de su modelo.

En su definición, Galán Vioque y Márquez Guerrero apuntaban que las informaciones contenidas en el epigrama votivo suelen remitir a quien es el objeto del poema, pero también a quien le ofrece el homenaje póstumo. En este sentido, vale la pena subrayar el carácter reflexivo del retrato literario, es decir, esa capacidad de dirigir la mirada del observador no sólo al modelo sino al autor de la representación.

Como en los poemas de Villon, en el “Epitafio” de Arreola se conjugan las vocaciones complementarias del monumento votivo y de la inscripción que le confiere sentido en la medida que las palabras trazan una biografía breve del desaparecido y pide a los lectores que le dediquen un pensamiento piadoso<sup>14</sup>.

Aunque, según hemos visto, la obra erudita de Marcel Schwob sea una de las fuentes principales de “Epitafio”, el escritor jalisciense se aleja de la imagen que Schwob compone del autor del *Testamento*. Lejos de presentarlo como un individuo deshonesto, mentiroso y, en general, malintencionado, como hace Schwob<sup>15</sup>, Arreola lo recuerda como una víctima de su tiempo –“Rogad a Dios por él. Nació en un tiempo malo”– y de las circunstancias penosas en las que le tocó vivir. En este punto, el texto de Arreola se acerca más al modelo de los dos epitafios de Villon que al ensayo biográfico de Schwob. En cierta medida, incluso, puede verse en “Epitafio” una respuesta favorable a la demanda hecha por Villon –tener piedad de él– en sus dos epigramas votivos.

Como en el caso de Nabónides, pues, Arreola se inclina por un personaje “maldito”: no un poeta laureado cuya reputación como hombre esté a la par de sus méritos literarios, sino de un poeta con una vida oscura y marginal con respecto a las normas de convivencia social. Del mismo modo que el retraimiento bélico del rey babilonio es explicado por su amor a la historia y a la escritura, Villon se salva por la belleza de su obra –recuperada en el cuerpo mismo del texto– así como por las circunstancias desfavorables de su vida y de su época.

## 6. Conclusiones

Puede decirse que tanto en “Nabónides” como en “Epitafio” Juan José Arreola procede como un retratista: la transformación de los modelos, la confusión intencional, aunque velada, de las biografías de los personajes con sus obras, así como la atribución de sus propios rasgos a los modelos representados, forman parte de un proceso de comprensión de las estrategias literarias empleadas por sus maestros. El mimetismo y la reescritura que resultan de este esfuerzo de apropiación pueden compararse a la representación que, ataviados en trajes ajenos y algunas veces exóticos, ciertos pintores suelen hacer de sí mismos. Como Durero al adoptar posturas críticas o Rembrandt al posar como un monarca, Arreola ejecuta pastiches que rinden homenaje a los maestros desaparecidos a la vez que vuelven visible –y comprensible– su propia presencia dentro de una genealogía literaria.

## Notas

1. “El arte”, escribe Schwob, “está en oposición con las ideas generales, no describe sino lo individual, no desea sino lo único. No clasifica, desclasifica” (Schwob 1991: 9).
2. En el prefacio de Schwob a *Vidas imaginarias*, puede leerse: “A los ojos del pintor el retrato de un hombre conocido por Cranach tiene tanto valor como el retrato de Erasmo. No es por el nombre de Erasmo por lo que es inimitable este cuadro. El arte del biógrafo consistiría en dar tanto valor a la vida de un pobre actor como a la vida de Shakespeare” (1991: 14).
3. Entre los precursores literarios de las *Vidas imaginarias* se encuentran Plutarco, Diógenes Laercio, Cellini y Alberti, pero también, como señala José Emilio Pacheco en su prólogo a la obra de Schwob, Victor Hugo de *La leyenda de los siglos* (Schwob 1991: XII).
4. El subrayado es propio.
5. Tal como afirma Margarita Iriarte, si bien el retrato en tanto procedimiento remite a la descripción, como género “está directamente relacionado con la biografía o la autobiografía” (Iriarte 2004: 39).

6. “Hacia 1935 escribí un libro candoroso que se llamaba *Historia Universal de la infamia*. Una de sus muchas fuentes, no señalada aún por la crítica, fue este libro de Schwob [*Vidas imaginarias*] (Borges 1997: 84).
7. “Soy autodidacto, es cierto. Pero a los doce años y en Zapotlán el Grande leí a Baudelaire, a Walt Whitman y a los principales fundadores de mi estilo: Papini y Marcel Schwob, junto con medio centenar de otros nombres más o menos ilustres...” (Arreola 1971: 9).
8. La traducción es propia.
9. “Y porque Cholet es mal sargento, / le doy un perrito perdiguero, / que no dejará gallina en el camino, / y un largo tabardo que le tape bien / para ocultarlas y que no las vean” (Villon 1980: 73).
10. “Soy mujer pobrecita y vieja, / no sé nada; nunca leí una letra” (Villon 1980: 66). El fragmento alude igualmente al “Testamento” de Villon, donde se lee: “Item, hago un don a mi pobre madre / –para que rece a Nuestra Señora–, / que por mí tuvo amargo dolor / –Dios lo sabe– y muchas tristezas” (1980: 65).
11. “Haga viento, granice, hiele, tengo mi pan cocido”, dice la voz enunciativa de la “Balada” (Villon 1980: 91).
12. Cito a continuación la primera estrofa: “Hermanos humanos que vivís después de nosotros, / no tengáis contra nosotros los corazones endurecidos, / pues si tenéis compasión de nosotros, pobres, / Dios tendrá misericordia de vosotros. / Aquí nos veis, atados, cinco, seis: / en cuanto a la carne, que hemos alimentado en demasía, / hace tiempo que está devorada y podrida / y nosotros, los huesos, nos hacemos ceniza y polvo. / Nadie se ría de nuestro mal; / pero rogado a Dios que nos quiera absolver a todos” (Villon 1980: 126-127).
13. Según explica Jean Pierre Vernant, en efecto, en la Grecia del siglo VII a. C. los ritos funerarios buscaban otorgar a los muertos una cara visible, material y localizable que permitiera a los vivos la comunicación con el mundo invisible e intangible del más allá. En ausencia de la persona, se erigen entonces sustitutos o equivalentes –el nombre del difunto o una piedra– capaces de evocar o subrayar la ausencia de la persona (1999: 41).
14. En su primera versión (1952), el texto dirige la mirada del lector-espectador hacia la voz enunciativa del poema, que se presenta como un contemporáneo de Villon al incluirse, mediante el uso de un pronombre posesivo en primera persona del plural: “Pero dos veces descendió para salvarlo en el oscuro calabozo la gracia de nuestro buen rey Carlos” (Arreola 2002: 44). En el *Bestiario* de 1959, en cambio, el adjetivo posesivo es sustituido por un artículo definido: “la gracia del buen rey Carlos” (1972: 113). Cabe mencionar también que, tal como hace notar Bruno Fabre, el monarca que reinaba en tiempos de Villon era el Luis XI y no su padre, Carlos VII (2008b: 37).
15. Al referir el episodio del enfrentamiento con Philippe Sermoise, por ejemplo, Schwob hace notar que el poeta no fue una víctima inocente del clérigo. Por el contrario, parece que Villon era consciente de haberlo ofendido previamente, por lo que el saludo cordial que Villon le dirigió a Sermoise la noche del crimen puede interpretarse como un gesto de cinismo del poeta. La forma en que Villon reaccionó tras el crimen, por otra parte, revela según Schwob que Villon tenía cierta experiencia en actos ilícitos, que solía mentir –“la mentira sigue siendo uno de los rasgos más definitivos de su carácter”– y que “hay algo de traición” en la pedrada que Villon asesta a Sermoise una vez que este yace herido de muerte (Schwob 2002: 692-693 y Fabre 2008b: 37-38).

## Bibliografía

Arreola, Juan José. 1972. *Bestiario*. México: Joaquín Mortiz.

1991. *Confabulario*. México: Joaquín Mortiz.

2002. *Confabulario*. Edición conmemorativa. México: FCE.

Borges, Jorge Luis. 1997. *Biblioteca personal*. Madrid: Alianza.

De Aguinaga, Luis Vicente. 2002. "Juan José Arreola, poeta". *Mural (Cultura)*. 25/08: 14.

2009. "Epigramática. Nueve proposiciones". *Punto de partida. La revista de los estudiantes universitarios*. 158: 58-65.

Debray, Régis. 1994. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. (Trad. Ramón Hervas). Barcelona: Paidós.

Fabre, Bruno. 2008a. "Présences de François Villon dans *Vies imaginaires* de Marcel Schwob". *Spicilège. Cahiers Marcel Schwob*. 1: 11-22.

2008b. "Un hommage à Marcel Schwob: 'Epitafio' de Juan José Arreola". *Spicilège. Cahiers Marcel Schwob*. 1: 35-39.

Galán, Guillermo y Miguel A. Márquez. 2001. *Epigramas eróticos griegos. Antología palatina (libros V y XII)*. Madrid: Alianza.

Goude mare, Sylvain (comp.). 2002. *Marcel Schwob. Oeuvres*. París: Phébus.

Iriarte López, Margarita. 2004. *El retrato literario*. Navarra: Anejos de Rilce / Universidad de Navarra.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. 1986. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. (Trad. Joaquín Forradellas). Barcelona: Ariel.

Poot Herrera, Sara. 1992. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Schwob, Marcel. 1991. *Vidas imaginarias*. (Trad. Rafael Carrera y José Emilio Pacheco). México: Porrúa.

2002. "François Villon". En: *Oeuvres*. Goude mare (comp.), 679-722.

Senabre, Ricardo. 1997. *El retrato literario (Antología)*. Salamanca: Colegio de España.

Todorov, Tzvetan. 1997. *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle*. París: Seuil.

Vadé, Yves. 1996. *Le poème en prose et ses territoires*. París: Belin.

Vázquez, Felipe. 2006. “Juan José Arreola y el género ‘Varia invención’”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 32. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/arreola.html>. Consulta: Agregar fecha.

Vernant, Jean Pierre. 1999. *Figures, idoles, masques: récits grecs des origines*. París: Seuil.

Villon, François. 1980. *Poesía*. (Trad. Carlos Alvar). Madrid: Alianza.

