



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Doctorado en Lenguas, Literaturas y Culturas, y sus Aplicaciones

Grupo de Análisis de Lenguas de Especialidad

La intertextualidad como recurso literario en la
narrativa breve posmoderna de Juan José Arreola

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

Pablo López Medel

Dirigida por:

Dra. D.^a Inmaculada Tamarit Vallés

Versión 2 (mayo de 2021)

A mi padre, in memoriam

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda, el consejo y el apoyo de las personas que han compartido durante estos años el proceso de elaboración de esta tesis.

En primer lugar, agradezco la dedicación, la paciencia y la guía de mi tutora Inmaculada. Desde el primer día que me presenté en su despacho hasta las últimas revisiones a más de diez mil kilómetros de distancia, siempre ha sabido señalarme el camino más acertado. Agradecimientos que extiendo a esta universidad, por la acogida y la formación, así como a la Universidad de las Américas de Puebla, donde encontré una biblioteca única que me abrió las puertas a un mundo fascinante que tuve la suerte de estudiar, enseñar y, sobre todo, disfrutar.

A mi familia. Especialmente, a mi madre; ella fue la que me animó a completar el doctorado después de tanto tiempo y, desde el primer día (en presencia y en distancia) ha seguido la evolución y me ha ayudado (logística y emocionalmente) con orgullo y cariño, y con la presencia latente de mi padre, que es de donde salen las fuerzas para emprender cualquier aventura, sea o no académica.

A mi pareja *de hecho*, que ha vivido a diario el proceso de este trabajo y de la que he recibido sus consejos, su oído y su amor durante estos años de movimiento intercontinental que ha dado lugar a que México ya sea parte de mi familia.

A mi hermano y a mi hermana, por sus consejos desde su experiencia universitaria, y al apoyo de mi familia madrileña, que me ofreció un retiro andaluz en donde terminar los últimos capítulos. Y gracias también al soporte incondicional de mis amistades, y en especial al *eje de doctoral* que trazamos desde Los Ángeles a Las Palmas, así como a las personas queridas y las que han compartido conmigo aula (presencial y virtualmente) y quizá, sin saberlo, me han enseñado a vivir mejor y a saber compartir sin miedo mi pasión por el arte y, en especial, por la literatura.

RESUMEN

El propósito de esta investigación es dar a conocer e intentar comprender la función de la intertextualidad en la obra literaria del autor mexicano Juan José Arreola (1918-2001). Su estilo ecléctico, marcado por la prosa poética, la brevedad y la ironía, comparte un claro denominador común: la continua referencia a otros textos. A través de múltiples referencias a otras obras, Arreola nos invita en sus cuentos a un nuevo modo de lectura basado en una escritura que define una voz única y original, construida, paradójicamente, a través de otras voces. Esta tesis presenta un acercamiento teórico al concepto de la intertextualidad literaria, su conexión con la narrativa breve posmoderna y por qué es un recurso fundamental en la literatura hispanoamericana del siglo XX y, especialmente, en la mexicana. Asimismo, se plantea un análisis detallado de la última edición de su obra *Bestiario* que incluye una propuesta metodológica de lectura, en busca de referencias a otros textos, cómo se relacionan, cómo se utilizan y con qué intenciones. La obra de Arreola debe ser leída desde la intertextualidad, ya que se *construye* a través de ella, en una suerte diálogo permanente con la propia literatura. Esta técnica de escritura, tan característica en la narrativa breve de un autor de tan difícil catalogación como Juan José Arreola, hace imprescindible tanto una lectura intertextual como, sobre todo, la participación de la comunidad lectora, que será la que conecte el entramado de referencias y complete su significado, en un adelanto de las estéticas del pensamiento posmoderno literario del siglo XX.

#intertextualidad #narrativabreve #posmodernidadliteraria #JuanJoséArreola

ABSTRACT

This research aims to present and understand the function of intertextuality in the literary work of the Mexican author Juan José Arreola (1918-2001). His eclectic style, marked by poetic prose, brevity, and irony, shares a clear common denominator: the continuous reference to other texts. Through multiple references to other works, Arreola invites the recipient of his stories to a new way of reading on account to author's unique style and original voice, constructed, paradoxically, through other voices. This dissertation presents a theoretical approach to the concept of literary intertextuality, its connection with the Postmodern short narrative, and explores why it is a fundamental resource of 20th Century Hispanic American literature and, especially, in Mexican literature. Likewise, this work presents a detailed analysis of the latest edition of his work *Bestiary* and a methodological reading proposal, searching for references to other texts, how they are related, how they are used, and with what intentions. Arreola's work must be read from intertextuality since it is built through it, in a permanent dialogue with literature itself. This writing technique, so characteristic in the short narrative of an author of such difficult cataloging as Juan José Arreola, makes essential intertextual reading and, above all, the readers' participation, which will be the ones that connect the framework of references and complete its meaning, in a preview of the aesthetics of 20th Century literary Postmodern thinking.

#intertextuality #shortnarrative #postmodernliterature #JuanJoséArreola

RESUM

El propòsit d'aquesta investigació és donar a conèixer i intentar comprendre la funció de la intertextualitat en l'obra literària de l'autor mexicà Juan José Arreola (1918-2001). El seu estil eclèctic, marcat per la prosa poètica, la brevetat i la ironia, comparteix un clar denominador comú: la contínua referència a altres textos. A través de múltiples referències a altres obres, Arreola ens convida en els seus contes a una nova manera de lectura basat en un escriptura que defineix una veu única i original, construïda, paradoxalment, a través d'altres veus. Aquesta tesi presenta un acostament teòric al concepte de la intertextualitat literària, a la seua connexió amb la narrativa breu postmoderna i als motius pels quals és recurs fonamental en la literatura hispanoamericana del segle XX i, especialment, en la mexicana. Així mateix, es plantegen una anàlisi detallada de l'última edició de la seua obra *Bestiari* i una proposta metodològica de lectura, a la recerca de referències a altres textos, com es relacionen, com s'utilitzen i amb quines intencions. L'obra de Arreola ha de ser llegida des de la intertextualitat, a través de la qual es construeix, en una mena de diàleg permanent amb la mateixa literatura. Aquesta tècnica d'escriptura, tan característica en la narrativa breu d'un autor de tan difícil catalogació com Juan José Arreola, fa imprescindible tant la lectura intertextual com, sobretot, la participació de la comunitat lectora, que serà la que connecte l'entramat textual i complete el seu significat, en un avançament de les estètiques de la pensament postmodern literari del segle XX.

#intertextualitat #narrativabreu #literaturapostmoderna #JuanJoséArreola

ÍNDICE

Introducción

Presentación del caso	13
Objetivos del estudio	16
Propuesta metodológica	21
Estructura de la tesis	23

Primera parte

1. La intertextualidad en la narrativa breve posmoderna	26
1.1. Nociones teóricas sobre la intertextualidad	27
1.1.1. El dialogismo de Bajtín	27
1.1.2 La intertextualidad de Kristeva	31
1.1.3 La transtextualidad de Genette	38
1.2 Una aproximación a la posmodernidad literaria	44
1.2.1 Las teorías de Hassan: hacia una literatura inmanente	47
1.2.2 Las teorías de McHale: hacia la dominante ontológica	49
1.2.3 El nuevo papel de la comunidad lectora	51
1.2.4 Barthes y el fin de la literatura “lineal”	57
1.2.5. Arreola frente a la posmodernidad literaria	63
2. La intertextualidad en la literatura hispanoamericana	72
2.1 La renovación estética de las vanguardias latinoamericanas	76
2.2. Del impulso indigenista a la erudición intertextual de Borges	79
2.3 Del exilio intelectual español a la «Generación de Arreola»	85
2.4. El caso mexicano: los maestros de la minificción	90

Segunda parte

3. Contexto cultural y personal de Juan José Arreola	100
3.1. Un recitador “afrancesado” en Zapotlán el Grande	100
3.2. Wagner, Usigli y Villaurrutia: la etapa teatral	108
3.3. Guadalajara y la ‘Yunta de Jalisco’: Arreola, periodista	110
3.4. La experiencia parisina: de la idealización a la crisis existencial	117
3.5. Del ‘Fondo’ a la Casa del Lago: el nacimiento del ‘maestro’	120
3.6. De la revolución cubana a las revueltas estudiantiles	126
3.7. De la ‘catapulta’ mediática a los reconocimientos finales	131
4. La narrativa breve ‘intertextual’ de Juan José Arreola	137
4.1. Una declaración de intenciones de ‘varia invención’ (1949)	139
4.2. El ‘Confabulario’ de Arreola: una ‘caja de muñecas’ literaria (1952)	141
4.3. La fragmentación polifónica: una ‘Rayuela’ mexicana (1963)	145
4.4. ‘La ruta natural’ de una trayectoria palindrómica (1971)	148
5.. Temas y estilo recurrentes en la narrativa breve de Arreola	153
5.1. Motivos literarios en Arreola: hacia una lectura ‘intertextual’	156
5.2. Líneas temáticas de una narrativa breve, abierta y dialógica	159
5.3. Eclecticismo estilístico: la ironía del humor intelectual	165

Tercera parte

6. Análisis intertextual de la última publicación de Arreola	171
6.1 'Bestiario' de Arreola: del Medievo al <i>boom</i> hispanoamericano	173
6.2 'Cantos de mal dolor': simbolismo francés... a la mexicana	193
6.3 'Prosodia': la renovación musical en el relato breve	222
6.4 'Aproximaciones': traducción de las influencias literarias	248
6.5. Consideraciones finales	254
7. Conclusiones	263
<i>Bibliografía</i>	275
<i>Anexos</i>	
<i>Diferencias entre modernismo y posmodernismo (Hassan, 1987: 123-124)</i>	311
<i>Textos compilados por Arreola en Lectura en voz alta (Porrúa, 1968)</i>	313
<i>Listado de minificciones mexicanas más representativas del siglo XX</i>	316
<i>Acuarela de Juan José Arreola en Perdido voy en busca de mí (2018)</i>	317
<i>Ilustración original de Punta de plata (Joaquín Mortiz, 1959)</i>	318
<i>La dama y el unicornio: À mon seul désir (Museo de Cluny, París)</i>	319
<i>Remedios Varo. Presencia inquietante. Óleo/tela, 1959</i>	320
<i>Jacques-Luis David. La mort de Marat, 1793</i>	321
<i>Litografías originales de Toulouse-Lautrec en Histoires naturelles de Renard</i>	322

INTRODUCCIÓN

PRESENTACIÓN DEL CASO

No parece tarea sencilla delimitar los rasgos propios, tanto estilísticos como conceptuales, de la obra de un autor en concreto. Y más aún si el *corpus* literario que nos proponemos analizar es el del cuentista mexicano, Juan José Arreola. Olvidado en las páginas canónicas aquí en Europa, siempre a la sombra de sus compatriotas Octavio Paz, Juan Rulfo y Carlos Fuentes, sí parece claro que la peculiaridad de su estilo, más allá de la fluidez de su prosa poética o del uso tan peculiar que hace de la ironía, es acaso el haber construido su discurso a través de la mezcla e interconexión de otros tantos. Asimismo, los guiños y referencias constantes a otros estilos, géneros y obras de diversa índole nos servirán de base para configurar con mayor precisión sus influencias y cómo se muestran en una obra muy singular, de estilo hermético y profundamente poética, pero a la vez anticipadora, a nuestro modo de ver, de las estéticas de la narrativa breve posmoderna.

Nuestro primer contacto con el autor fue en el año de su muerte, en 2001. Entonces conocimos su obra en uno de sus múltiples homenajes y, para sorpresa nuestra, descubrimos una propuesta literaria diferente, transgresora y de altísima calidad y, sobre todo, anticipadora de muchas de las tendencias literarias del siglo XX. En un primer acercamiento a su obra, nos sorprendió la importancia que tenía Juan José Arreola en América y, sobre todo, en México. La primera pregunta que nos hicimos fue entender por qué la recepción de su obra en Europa, y en España, en particular, había sido tan escasa. Y más aún cuando pudimos comprobar años después, durante nuestros años de investigación y docencia en la Universidad de las Américas de México y nuestras visitas a la Feria del Libro de Guadalajara y la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco que lleva su nombre, que en su país de origen es un personaje muy conocido. De hecho, es una celebridad literaria. ¿Por qué en España no se le conoce tanto?

Nuestra primera impresión fue que su obra *llegó tarde*; su obra se publica en España décadas después del trabajo de promoción de la generación del *boom* hispanoamericano, gracias al empeño de la agente literaria Carmen Balcells y la editorial de Carlos Barral, que sirvieron de *puente* entre ambas literaturas, como es bien sabido, durante la década de los sesenta. Hecho que provocó el *contacto* entre autores de ambos continentes y la difusión y promoción de la obra de los hispanoamericanos por vías alternativas, durante los últimos años del franquismo, a través de lo que Joaquín Marco y Jordi Gracia quedaron en llamar “testimonio vivido” (Marco y Gracia, 2004: 24).

En el caso de Arreola, tal vez eclipsado por otro jalisciense de obra corta (su amigo Juan Rulfo), su obra no fue publicada en España hasta casi la década de los ochenta. Su primera edición española, bajo el controvertido título de *Mujeres, animales y fantasías mecánicas* fue posible gracias a la insistencia del narrador y poeta mexicano Jorge Arturo Ojeda quien, en colaboración con el también mexicano Federico Campbell, prologó y seleccionó aquella antología que se publicó en Tusquets en 1979.

Entendemos que, debido a su carácter heterodoxo y ecléctico, Arreola nunca fue del todo adscrito al grupo de autores del *boom*: una lista de escritores que, como es bien sabido, revolucionaron el panorama editorial en España, y cuya fama llegó a ser universal, como ocurrió con los casos de García Márquez o Vargas Llosa, ambos residentes, por aquel entonces, en Barcelona: el punto neurálgico de aquella *explosión* literaria.

La recepción de Arreola fue más lenta y, en cierto sentido, compleja; su obra no tuvo (ni tiene) la *salida* comercial de sus contemporáneos. En parte, creemos, porque el *mercado* mexicano ya estaba cubierto con dos autores, ambos diplomáticos en Europa por aquel entonces, que cubrían ya el género poético y ensayístico (Octavio Paz) y el narrativo (Carlos Fuentes) del país mexicano. El tercero en *discordia* (cuyos problemas con la censura le hicieron *llegar* algo más tarde) fue, por otro lado, Juan

Rulfo, como representante del cuento y de la obra breve. En cierto modo, el *cupó* mexicano ya estaba completo y Juan José Arreola, como explicaremos en esta investigación, no escribió una literatura *típicamente* mexicana. Un factor que, a nuestro modo de ver, pudo hacer aún más difícil su encaje internacional. Aun así, y aunque esta pueda ser una de las posibles razones, el hecho de representar más o menos la cultura de un país en particular no es la única razón que explique por qué algunos nombres no llegan a conocerse y otro sí. Pensemos, sin movernos de México (e incluso de Jalisco, el estado de origen de Arreola) en el caso, por ejemplo, de María Izquierdo. La pintora mexicana no solo fue la primera en exponer su obra fuera de México (en su caso, en Nueva York) sino que su propuesta surrealista, profundamente *mexicana*, su técnica y uso de los colores, su temática o su visión crítica no es, a toda luz, comparable con la recepción que tuvo Frida Kahlo, convertida hoy por hoy incluso en arquetipo de la *artista* mexicana.

En un momento en que el debate sobre las teorías literarias nacionales aún estaba abierto¹, sí creemos que Arreola hubiera reflejado perfectamente el espíritu que llevó al editor Carlos Barral a promover la obra de estos autores; el objetivo fue unir ambas literaturas, porque en el fondo se consideraban ya una sola.

Desde un punto de vista serio de la historia literaria, a mí me parece que las literaturas en lengua española de nuestro tiempo constituyen un mosaico de literaturas dialectales equidistantes de un centro teórico, que es la lengua literaria del Barroco... En ese sentido, me parece tan dialectal la literatura que se escribe en Castilla como la que se escribe en Yucatán (Barral, 1972: 36).

¹ Sobre este punto recomendamos las lecturas de Fernando Tola de Habich y Patricia Grieve (1971), José Donoso (1972), Emir Rodríguez Monegal (1972), Ángel Rama (1985), Carlos Fuentes (1993) y Xavier Moret (2002).

Aun así, la obra de Arreola no tuvo dicha repercusión mediática, aunque su obra sí fue conocida y estudiada dentro del *mundo académico*.

Los primeros estudios dedicados al autor mexicano son los de Jesús Agustín Benítez Villalba (1985), de la Universidad Complutense de Madrid y, especialmente, los de Carmen de Mora Valcárcel, de la Universidad de Sevilla, quien no solo llamó la atención sobre el estilo de uno de los “grandes maestros” del relato breve en Hispanoamérica, sino que será la encargada de prologar en Cátedra la primera edición crítica de su obra, bajo el título de *Confabulario definitivo*, en 1986. Sus artículos e investigaciones se centraron, fundamentalmente, en el estilo irónico del escritor jalisciense. Línea de investigación que continuó la investigadora María Beneyto, como se refleja en su tesis doctoral sobre Arreola, con especial interés en el humor, publicada en la Universitat de Barcelona, en 1991. Beneyto, por otro lado, fue la encargada de organizar los encuentros con el autor en el ciclo *El intelectual y su memoria*, que se celebraron en la Universidad de Granada en 1993. Ese mismo año, Esperanza López Parada destacó también la importancia de Juan José Arreola en su investigación doctoral sobre la tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo y así, la obra del mexicano fue tomando protagonismo en nuestras universidades, como reflejan los estudios de Francisca Noguerol (1992), en la Universidad de Salamanca; o, sobre todo, las investigaciones de Ana Belén Caravaca, en la Universitat de València, cuya tesis doctoral de 1993 dio pie un interesante publicación que resaltó el uso de la intertextualidad en Arreola (Caravaca, 1997), a nuestro juicio, el factor determinante en la obra de este autor y el tema central sobre el que pivotará nuestro objetivo fundamental.

OBJETIVOS DEL ESTUDIO

Pese a no existir aún una bibliografía crítica demasiado extensa sobre Arreola aquí en España, el escritor mexicano ha estado *presente* en algunas investigaciones, como las de Sadurní D'Acari (2004) o las de Blanca Fonseca (2017), aunque en muchas menos de las que hubiéramos esperado. Aun así, la mayor parte de su obra (y no solo en Europa) se ha centrado en los análisis formales y estilísticos de su obra *Confabulario* y en el experimento novelístico de *La Feria*. De la obra *Bestiario*, y especialmente de la última edición que incluye las obras *Cantos de mal dolor*, *Prosodia* y *Aproximaciones* (que serán el caso es práctico de nuestra investigación) no contamos aún con estudios académicos. De ahí que nuestro objetivo principal sea aportar un análisis de la obra menos analizado de Arreola, atendiendo al uso que hace el mexicano de la intertextualidad en su prosa tan característica.

Por otro lado, consideramos necesario, no solo incluir el estudio de estos títulos de Arreola que acotamos en este trabajo, sino proponer un método de lectura que atienda a la característica que, a nuestro modo de ver, define y estructura toda su obra: el uso deliberado de la intertextualidad. Para dicho objetivo específico, aportaremos una suerte de ruedas intertextuales de su obra analizada para comprender qué referencias utiliza, cuáles, cómo las combina y con qué finalidades, que comentaremos a continuación.

Asimismo, entendemos que este recurso, en consonancia con las propuestas de autores como Borges (muy en la línea del arte poética de Arreola), es necesario tanto para poder contextualizar su obra, como para destacar la relevancia de este recurso tan propio de la narrativa breve y, sobre todo, de las ideas que configuraron la escurridiza posmodernidad literaria. Idea que, aunque sí se ha mencionado en algunas investigaciones mexicanas, no ha sido tomada en cuenta ni profundizado en los escasos estudios que hay en España sobre su obra. De ahí la necesidad de evaluar y demostrar la conexión que existe entre la intertextualidad y los nuevos cambios de

paradigma literarios de mediados del siglo XX, tanto a nivel internacional como, sobre todo, en el ámbito literario hispanoamericano.

Como sostiene el crítico norteamericano Seymour Menton en el primer ensayo que se realiza sobre su obra en 1963, es precisamente en este manejo y combinación deliberada de otros textos literarios (la intertextualidad) donde destaca el autor de *Confabulario*:

La vasta cultura literaria de que dispone hace del mexicano Arreola un hombre prototipo de este siglo, un ecléctico consumado, capaz de aunar en una sola pieza maestra elementos de composición extraídos de fuentes disimiles [sic], lo cual brinda a los estudiosos del cuento más de una enseñanza capital (Menton, 1963: 8).

Años después, el profesor Jorge Arturo Ojeda, alumno y amigo de Arreola (y, como ya mencionamos, responsable de la primera edición antología editada en España), publica el primer estudio total de la obra del autor jalisciense e insiste también en este aspecto que pretendemos demostrar y corroborar en la investigación que plantearemos a continuación:

Este hacer literatura con la literatura, de ella o desde ella, demuestra un punto de partida o inspiración, pero aún más, pretende la extenuación de un estilo, sus agotamientos en un deseo de mayor perfección con el empleo de incrustaciones, resellos y amonedamientos, distintos a los que otro escritor haría bajo la sugerencia literaria que le permitiera la creación absolutamente ajena al punto inicial (Ojeda, 1969: 12).

Así lo ven también, en estudios más recientes y significativos, tanto la profesora yucateca Sara Poot Herrera como la investigadora valenciana Ana Belén Caravaca, a la que ya nos referimos en las páginas anteriores. Esta última define su estilo como «una poética vampírica» cuyo principio se basa en la incorporación referencial a partir de la absorción de diversos materiales, ya que “su escritura es artesana y es vampírica, es buscadora de materiales y tejidos, a los que absorbe, a los que liba para darse un cuerpo” (Caravaca, 1998: 15). Y más adelante, se nos propone una explicación a esta “premeditación textual” que evaluaremos e interpretaremos a lo largo de esta páginas:

Este aireamiento de lo intertextual hace que los cuentos de Arreola se forjen fundiendo el proceso de escribir con el de citar (indistintamente del modo cómo se cite), invistiéndose así de un cierto halo perverso. [...] Escribir, en primera instancia, es acceder a procesos de co- y con-fusión en los que lo literario se vuelve ensimismado, se reconcentra en el flujo constante de la textualidad” (1998: 16).

La doctora Poot Herrera incluye también una parte de su investigación a este rasgo estilístico que aquí nos ocupa. Sostiene que “la huella de los textos ajenos” sirve para estructurar sus cuentos, a través de la imitación de clásicos comienzos, la imitación y la transformación como ejercicios estilísticos, la traducción “como creación” o las versiones nuevas de otros textos que se “desgajan del original” y se expanden en la denominada ficción arreoliana, ya que “Arreola pone en juegos sus malabarismos de frases y palabras para recrear fragmentos y temas literarios, muchas veces ya consagrados” (Poot Herrera, 1992: 47). Y, al igual que ocurre en los

estudios de Menton y Ojeda, Poot Herrera insiste en la razón y el porqué de esta técnica que define su arte poética:

Gran parte de la producción de Juan José Arreola se nutre de un caudal de inagotables lecturas, que brota desde la infancia del escritor y es estimulado por su quehacer artesanal e intelectual en contacto directo con los libros (1992: 46).

Así lo declara el mismo Juan José Arreola en el prólogo que escribe para su obra más estudiada, *Confabulario*, donde bajo el título *De memoria y olvido* hace un repaso a su propia vida y agradece a las dos personas responsables de su pasión por el libro y por los textos.

A los doce años de edad entré como aprendiz al taller de don José María Silva, maestro encuadernador, y luego a la imprenta del Chepo Gutiérrez. De allí nace el gran amor que tengo a los libros en cuanto objetos manuales. El otro, el amor a los textos, había nacido antes por obra de un maestro de primaria a quien rindo homenaje: gracias a José Ernesto Aceves supe que había poetas en el mundo (Arreola, 1971: 9).

Los estudios sobre los elementos intertextuales en Arreola se centran prácticamente en los relatos *Confabulario*, cuya primera edición data de 1952 y donde se encuentra uno de sus cuentos más conocidos: *El guardaguijas*. Los relativos a su poética y estética posmoderna se encuentran en su obra poliédrica *La feria*, de 1963.

En nuestro caso, planteamos un acercamiento intertextual a su último libro de relatos publicado por la editorial Joaquín Mortiz en 1972. En esta obra se incluyen el primer *Bestiario*, publicado parcialmente como *Punta de Plata*, en 1958, que será la

primera obra que analizaremos en el bloque práctico de esta investigación. A continuación, examinaremos la intertextualidad del segundo título de esta edición: *Los cantos de mal dolor, Prosodia*. Por último, repasaremos las traducciones libres de otros bestiarios que completan el volumen bajo el título de *Aproximaciones*. Textos que, como ya hemos anunciado, no han sido tan analizados como sus predecesores, y consideramos necesario examinar, en sintonía con nuestro objetivo principal; demostrar la importancia de la intertextualidad como recurso literario en la narrativa breve posmoderna de Juan José Arreola.

Pasamos ya a delimitar nuestra propuesta metodológica y la estructura trimembre que tendrá esta investigación. Por un lado, el repaso necesario sobre el concepto de intertextualidad. Por otro, las teorías (y conexiones) con la posmodernidad filosófica y literaria. Y, por último, el contexto literario hispanoamericano (y, en particular, el mexicano) para poder llegar así al caso de Arreola y, ya en la tercera parte de este estudio, el análisis intertextual de su última edición publicada de *Bestiario*.

PROPUESTA METODOLÓGICA

Proponemos comenzar la tarea que aquí nos ocupa –analizar los elementos intertextuales en esta edición en particular de Juan José Arreola y entender por qué su escueta obra, al igual que la de Borges, supo anticiparse a las tendencias posmodernas–, estableciendo el marco teórico más apropiado para el análisis que nos interesa. Nos referimos a la obra de Gérard Genette, *Palimpsestos*, cuyas nociones teóricas nos parecen las más oportunas para delimitar la metodología que aplicaremos. En esta obra se agrupan los conceptos tanto de Mijaíl Bajtín en su *Estética de la creación verbal*, como los estudios sobre semiótica de Julia Kristeva, y se propone una categorización que nos servirá de guía y referencia para nuestro posterior análisis. La idea, en este sentido, será proponer un método de lectura adecuado para comprender la trascendencia de la narrativa breve de Arreola. El objetivo es establecer una lectura de los aspectos intertextuales de su minificción, ver cómo funcionan y qué efectos provocan, ya que entendemos, en la misma línea de gran parte de la crítica literaria, que “la intertextualidad no es, o no siempre lo es, una adición meramente decorativa a un texto, sino a veces un factor crucial en su concepción y composición” (Lodge, 2017: 152). Y más aún en el caso del autor que nos ocupa.

Asimismo, trataremos de delimitar las relaciones que se establecen entre los textos citados (especialmente, los literarios) y ver cómo estos definen y configuran tanto la cosmovisión como el estilo tan particular del autor zapotlense que se escapa de las etiquetas habituales de la llamada narrativa mexicana y, a nuestro modo ver, adelanta los nuevos cambios en la historia de nuestra literatura.

Por último, pretendemos demostrar que el recurso intertextual no funciona solo como un *catálogo* intelectual de posibles influencias o inspiraciones, sino que lo consideramos como una figura retórica de pensamiento que definirá la estética fragmentaria de la llamada posmodernidad literaria.

Como bien intuye el crítico literario David Roas, la intertextualidad es acaso el gran recurso literario de la narrativa breve:

La intertextualidad tiene la misma función estructural y temática en el cuento y en el microrrelato: ahorrar espacio textual (el lector ya conoce ciertos elementos que no hay que narrar) y, al mismo tiempo, plantea una desacralización paródica del pasado, un efecto válido también para otras reelaboraciones modernas y posmodernas de formas narrativas hiperbreves tradicionales como la fábula y el bestiario (2008: 55).

No parece casual, pues, que justo en el cambio de un paradigma a otro, y tras los estudios posestructuralistas franceses que tanto afectaron a la comprensión y usos de nuestro lenguaje, situemos la eclosión de la Revolución Digital y la implementación (no solo informática, sino cultural) del lenguaje del hipertexto que afecta (y seguirá afectando) tanto a nuestra forma de leer como a, sobre todo, nuestra técnica de escritura. Arreola, en este aspecto, supo adelantarse a las futuras tendencias y propulsar, como veremos en la segunda parte, tanto la madurez del cuento latinoamericano, como la eclosión de una nueva forma de entender la literatura. Más allá de géneros, estilos y naciones, el autor mexicano parece tener un objetivo claro: compartir su visión crítica del mundo (y sus derivas ontológicas) mediante un discurso literario que, gracias al continuo juego intertextual, se convierte en una reivindicación (y celebración) de la historia universal, más allá de tendencias y movimientos, de la propia literatura.

ESTRUCTURA DE LA TESIS

Nuestra propuesta de investigación se dividirá en tres partes. En la primera, presentaremos el concepto de la intertextualidad y revisaremos la biografía fundamental en el primer bloque teórico. Por un lado, recopilaremos las ideas de dialogismo de Bajtín, de intertextualidad de Kristeva y de transtextualidad de Genette para contextualizarlas dentro de la narrativa breve posmoderna. Por otro, retomaremos los conceptos teóricos de literatura inmanente de Hassan y la dominante ontológica de McHale y, a raíz de las teorías sobre el fin de literatura lineal de Barthes, intentaremos comprender el nuevo papel de la comunidad lectora, para así poder contextualizar la obra breve de Juan José Arreola dentro de la llamada posmodernidad literaria. Por último, nos centraremos en la relación de la intertextualidad con la literatura hispanoamericana, desde las renovaciones vanguardistas de principios de siglo, la relevancia de las propuestas de Jorge Luis Borges, como iniciadoras de la posmodernidad literaria y del uso literario de la intertextualidad, la influencia del exilio intelectual español en México y qué fue y qué importancia tuvo la llamada *Generación Arreola*, para enfocarnos, finalmente, en los ejemplos de un género, la minificción, impulsado en Hispanoamérica por el escritor mexicano, Julio Torri, de gran influencia en Juan José Arreola quien, en cierto sentido, podríamos entender como su continuador.

En la segunda parte de esta investigación, nos centraremos, por un lado, en el contexto cultural y personal de Juan José Arreola. Pretendemos contextualizar tanto su vida y evolución desde sus orígenes en Zapotlán; su escarceos teatrales en la capital junto Wagner, Usigli y Villaurrutia; la creación de la llamada *Junta de Jalisco* y su relación con Juan Rulfo; la importancia de las estancias de Arreola en París y, después, en La Habana; su etapa de editor y profesor en Ciudad de México y Guadalajara; y la relevancia de sus últimos años de incursión mediática, en sus apariciones, sobre todo, en la televisión mexicana. En un segundo capítulo,

presentaremos, analizaremos y comprobaremos la importancia de la intertextualidad en sus obras *Varia invención* (1949), *Confabulario* (1952), su incursión novelística con *La feria* (1963) y su última propuesta breve, *Palindroma* (1971), que cuenta con muy pocas referencias. Asimismo, trataremos de delimitar sus temas, motivos literarios y estilos recurrentes, marcados por la hibridez de géneros, estilos y tonos y la significación de la intertextualidad como recurso literario y causante de la apertura de diferentes líneas temáticas que convergen, a nuestro modo de ver, en una sola: la propia literatura.

En la tercera parte de esta investigación, de carácter más práctico, propondremos un modelo de análisis intertextual de su última obra publicada en 1972, compuesta por *Bestiario* y sus tres títulos menos estudiados: *Cantos de mal dolor*, *Prosodia* y *Aproximaciones*. Analizaremos las minificciones que configuran este volumen en una suerte de lectura intertextual. Nuestra idea es elaborar, al final de cada análisis, unas *ruedas intertextuales*. Estas nos servirán para organizar los hipotextos mencionados en cada volumen, cronológica, y a ser posible, temáticamente.

Finalmente, en el apartado de conclusiones, comprobaremos si es posible entender la obra de Arreola desde una óptica intertextual y qué consecuencias y conclusiones podremos obtener. Asimismo, adelantaremos los indicadores que pueden surgir para tener en cuenta en futuras líneas de investigación, relacionados con nuestro planteamiento inicial: la posibilidad de establecer un análisis intertextual como método de comprensión completo (y necesario) de los textos pertenecientes a la narrativa breve propia de la posmodernidad y, en particular, del escritor que aquí nos ocupa.

SEGUNDA PARTE

1. LA INTERTEXTUALIDAD EN LA NARRATIVA POSMODERNA

Antes de pasar al análisis de la propuesta que proponemos para esta investigación, centrado en su último libro de textos breves publicado por la editorial Joaquín Mortiz, abordaremos en este capítulo el campo teórico sobre la intertextualidad en la literatura (*Nociones teóricas sobre la intertextualidad*), para a continuación, poder contextualizar dicho recurso dentro de las corrientes posmodernas, a raíz de los estudios posestructuralistas franceses (*Una aproximación a la posmodernidad literaria*).

En primer lugar, debemos remontarnos a las ideas de Bajtín sobre el «dialogismo» y la «ambivalencia». Posteriormente, repasaremos los postulados teóricos de Kristeva acerca de la «intertextualidad» y la «transposición». Nos centraremos en los posteriores estudios sobre dichos fenómenos de Genette, que nos servirán de marco teórico para el análisis de nuestra investigación: la «paratextualidad». Por último, haremos un recorrido intertextual por la literatura escrita en Hispanoamérica en nuestro segundo capítulo (*La intertextualidad en la literatura hispanoamericana*). Y, antes de llegar a cabo el análisis concreto de *Bestiario*, *Los cantos de mal dolor*, *Prosodia* y las traducciones libres de otros bestiarios, *Aproximaciones*, terminaremos por encuadrar la narrativa breve en México, la recepción de la posmodernidad literaria en el continente americano, para así llegar a la segunda parte de nuestra investigación, centrada ya por completo en el caso particular de Juan José Arreola, tanto una contextualización de su vida y obra, como nuestra propuesta de análisis intertextual de la obra elegida donde comprobaremos, también, si podemos o no incluir su última narrativa breve de la llamada posmodernidad literaria.

1.1. NOCIONES TEÓRICAS SOBRE LA INTERTEXTUALIDAD

Para abordar satisfactoriamente el *corpus* teórico de la intertextualidad es necesario retomar las ideas del filósofo del lenguaje Mijaíl Bajtín, por varias razones. La primera, porque fue a partir de los años sesenta, dentro de los estudios posestructuralistas que revisaremos en el siguiente apartado, cuando se revisaron y ampliaron sus teorías que fueron de capital importancia para las investigaciones lingüísticas de hoy en día. Nos referimos a los estudios de la lingüista búlgara Julia Kristeva, que será la encargada de ampliar y actualizar sus teorías, y acuñar primero el término de «intertextualidad» (precisamente, en un ensayo donde la autora búlgara establece un «diálogo» con la obra de Bajtín), y después el de «transposición», como superación de este mismo. La segunda, y fundamental para comprender el origen de los estudios acerca de esta disciplina pragmática y el porqué de su importancia en nuestra investigación, se debe a la importancia lingüística y literaria que tuvieron sus aportaciones sobre teoría y estética lingüística y la literatura y la revisión que propuso sobre los géneros discursivos, de donde nace el concepto de «dialogismo», antecedente de lo que entendemos por «intertextualidad»: concepto fundamental, como intentaremos demostrar, para comprender la narrativa de Arreola.

1.1.1 EL DIALOGISMO DE BAJTÍN

A raíz de los estudios sobre la obra del humanista francés François Rabelais entre los paradigmas medievales y renacentistas², Bajtín se dio cuenta de que cualquier

² Ese fue el tema de su tesis doctoral que se publicó, como casi toda su obra, años después bajo el título de *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Asimismo, los estudios de literatura comparada de Claudio Guillén son interesantes sobre este punto ya que asegura que “Rabelais sabe que el lenguaje mismo (que tiende a lo ilimitado), no

obra literaria siempre entabla un discurso basado en una serie de diálogos permanentes con otros textos. De ahí que se replanteara el concepto de géneros discursivos, lo que supuso una auténtica revelación para los teóricos posestructuralistas franceses. Toda obra, según Bajtín, está en continuo diálogo tanto interno (voz narrativa y personajes), como externo (autor y otros textos, tanto anteriores como contemporáneos a la obra en cuestión). Se genera pues una «ambivalencia» discursiva cuyo máximo exponente será la estructura carnavalesca que, gracias a la risa (y el poder simbólico de la máscara) es capaz de generar simultáneamente un discurso serio y lúdico. En su obra *Estética de la creación verbal*, parte de una hipótesis clara en donde “el individuo no existe fuera de la otredad” (Bajtín, 1982: 151), de ahí que su discurso sea, por definición, ambivalente y polifónico. Tras analizar la obra de Dostoievski, en el capítulo titulado “El problema de los géneros discursivos” encontramos la primera tesis de Bajtín sobre el asunto que aquí nos ocupa:

Una obra es el eslabón en la cadena de la comunicación discursiva; como la réplica de un diálogo, la obra se relaciona con otras obras-enunciados: con aquellos a los que contesta y con aquellos que le contestan a ella; al mismo tiempo, igual que la réplica de un diálogo, una obra está separada de otras por las fronteras absolutas del cambio de los sujetos discursivos (Bajtín, 1982: 265).

La obra se presenta ya como un interminable discurso dialógico ambivalente (en eso consiste el «dialogismo») que, según Bajtín, arranca en el Renacimiento, debido a que la literatura de entonces volvió su foco de interés e inspiración, como es bien

obliga a ser directamente referencial; puede ser el punto de arranque de la más voraz exploración del mundo” (Guillén, 1998: 259).

sabido, hacia la tradición clásica. En su caso, él optará por definir la obra literaria como «novela polifónica», muy acorde con el contexto de su momento: la condición plurilingüe de la sociedad que Bajtín tan acertadamente supo ver³ y el caso paradigmático del autor de *Gargantúa y Pantagruel*, en relación con la transgresión discursiva de «realismo grotesco» de lo carnavalesco y los estudios de las voces narrativas múltiples en Dostoievski.

Esta polifonía bajtiniana, por otro lado, vertebra sobre dos ejes: uno horizontal (lo que él llama «contrapunto») y otro, vertical (que define, manteniendo la analogía musical, como «armonía»). Toda obra, pues, “siempre contesta (en un sentido amplio) de una u otra manera a los enunciados ajenos que le preceden [...] y el objeto mismo de su discurso se convierte inevitablemente en un foro donde se encuentran opiniones de los interlocutores directos [...] o puntos de vista, visiones del mundo, tendencias, teorías, etc. (1982: 284)”. Este concepto de discurso ajeno es, precisamente, lo que a juicio de Bajtín hace que la obra tenga más carga expresiva y su estabilidad textual sea mayor, como podremos ver en la obra de Juan José Arreola. Efectivamente, más allá de su prosa poética y de sus habilidades narrativas, ese dialogismo ambivalente bajtiniano se percibe claramente en la obra breve de nuestro autor elegido para esta investigación.

Esta heterogeneidad discursiva, continúa Bajtín, es lo que convierte al texto en polifónico. Así lo investiga con las novelas carnavalescas, no solo con el ejemplo de Rabelais, sino de Swift y, sobre todo, con la compleja narrativa de Dostoievski. La razón de esta «multiplicidad de planos» se debe a que el texto:

Revela una especie de surcos que representan ecos lejanos y apenas perceptibles de los cambios de sujetos discursivos, de los matices

³ En este caso, nos referimos al capítulo “La palabra en la novela”, de su obra *Teoría y estética de la novela*, donde Bajtín llega a afirmar que “el mismo lenguaje literario sólo es uno más entre los lenguajes del plurilingüismo que, a su vez, está estratificado en otros lenguajes” (Bajtín, 1989: 89).

dialógicos y de marcas limítrofes sumamente debilitadas de los enunciados que llegaron a ser permeables para la expresividad del autor (Bajtín, 1982: 283).

Una idea que nos resulta sumamente interesante a la hora de analizar y comprender los usos y efectos que tendrá nuestro análisis en la obra arreoliana, como ya se hizo en su momento con su obra *La feria*. Hacemos referencia en este caso al evidente carácter polifónico de esta obra estudiado de los preceptos bajtinianos de su filosofía del lenguaje. Especialmente, a los estudios de Javier García Méndez (1987), Sara Poot Herrera (1989), Saúl Yurkievich (1996), Salvador Nélida (1997), Ignacio Trejo Fuentes (2000), Eliana Albala (2002) y a los aportes del profesor Edgar Campos (2010) en donde se llega a afirmar que en esta obra arreoliana “pervive un ‘diálogo simultáneo’ establecido en función de unas relaciones dialógicas, ajenas a un determinismo espacial y temporal, que permite (o propicia) su encuentro y su consecuente proyección dentro del diálogo total de la novela, que no es sino el gran rumor del Zapotlán” (Campos, 2010: 238)⁴.

Bajtín, en efecto, habla de «relaciones dialógicas» que definen, explican y desarrollan en el ensayo que configura el capítulo titulado “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas”, en su *Estética de la creación verbal*.

Dos obras discursivas, dos enunciados confrontados establecen relaciones específicas de sentido, las que llamamos relaciones dialógicas (Bajtín, 1982: 310).

⁴ Sobre esta misma línea coinciden las recientes investigaciones de Benítez Barreto, con especial atención a la construcción “tipo rosetón” de *La feria* en donde se elabora el recurso técnico que el investigador llama “personaje masa” (2018: 666). Aun así, el análisis más exhaustivo y detallado de la obra (y de su intertextualidad) sigue siendo el capítulo de Sara Poot Herrera titulado “La feria, juegos y fuegos de artificio” (1992: 146-214).

Interesantes son, por otro lado, las formulaciones que plantea el teórico literario ruso en este capítulo acerca de la validez de una obra en casos en los que el autor construya su texto, sin saberlo, a través de voces ajenas que no percibe.

Las formas en las que se expresa este diálogo polivalente, sostiene Bajtín, se producen así mediante la interrelación entre los diferentes discursos. De ahí que una obra literaria cree una “discursividad única y total, pero conformada de toda clase de enunciados heterogéneos, ajenos” (1982: 307).

Bajtín, en este sentido, sirve de catapulta para la construcción del pensamiento posestructuralista francés que supo comprender, completar y aplicar sus hallazgos en los estudios contemporáneos, donde la pragmática lingüística y literaria tiene cada vez más peso y relevancia en el mundo académico. En cierto modo, sus investigaciones dieron pie a una nueva ciencia translingüística con un fin muy claro: para comprender la dimensión de un texto literario hay que tener en cuenta su estructura polifónica. En otras palabras, sin entender las relaciones intertextuales de un texto no se completará nunca su significado completo.

1.1.2 LA INTERTEXTUALIDAD DE KRISTEVA

La influencia de Bajtín durante los años sesenta del siglo XX (recordemos que su obra no era entonces muy conocida) es fundamental para entender el pensamiento crítico de la intelectualidad francesa de la década de los sesenta y, en cierto sentido, el estado de la cuestión de la crítica literaria actual. Nos referimos a *Tel Quel*, el grupo de investigadores de enorme influencia cultural, reunido en torno a la creación de la revista literaria que fundara la editorial Éditions du Seuil en 1960. De aquella generación de críticos y teóricos literarios, aupados por el escritor Philippe Sollers (y que contaba en sus filas con nombres como los de Barthes, Foucault, Derrida, Eco y Genette, entre otros), surgen las teorías de la profesora búlgaro-

francesa Julia Kristeva, quien se incorporó al equipo de redacción de esta revista que supo canalizar las inquietudes filosóficas y revueltas políticas del Mayo Francés del 68. La revista *Tel Quel* asumía así el reto de renovar las viejas teorías literarias y asentar las bases del nuevo pensamiento posestructuralista del que nació la corriente literaria posmoderna. Y lo hacía poniendo en el punto de mira la figura de Nietzsche, tan importante para la configuración del nuevo paradigma ontológico del siglo XX, en una declaración de principios intertextuales; el nombre de la revista, como es bien sabido, lo toman prestado del pensador alemán⁵. Fue, en efecto, una década decisiva en la teoría literaria; Barthes recupera los estudios de lingüística estructural del ginebrino Ferdinand de Saussure en sus estudios de semiología⁶, Lévi-Strauss retoma las ideas de Roman Jakobson y las reformula dentro de las teorías de la antropología estructural y, dentro de la llamada *Nouvelle Critique*, dos autores de origen búlgaro reavivan las propuestas del formalismo ruso. Por un lado, Tzvetan Tóodorov, que se encarga de traducir tanto las obras de Roman Jakobson como la hoy canónica *Morfología del cuento* de Vladímir Propp. Y, por otro, Julia Kristeva, la autora que ahora aquí nos ocupa, quien continúa las propuestas de Bajtín y acuña el término de «intertextualidad».

La semióloga búlgara, siguiendo los planteamientos bajtinianos, elabora una distinción entre los discursos monológicos (épica, textos históricos y científicos) y

⁵ La influencia de Nietzsche fue tal que, hasta el nombre de la propia revista, *Tel Quel*, deriva de la famosa sentencia nietzscheana de *Quiero al mundo y lo quiero tal cual*. En francés, *Je veux le monde et le veux tel quel*. Sobre la recepción posestructuralista de Nietzsche recomendamos la lectura de *El olvido de la razón*, del crítico literario argentino Juan José Sebrelli. En particular, el capítulo titulado “Nietzsche izquierdiado” (Sebrelli, 2011).

⁶ Como bien señala el lingüista alemán Manfred Bierwisch, las aportaciones de Saussure son esenciales para entender las futuras teorías comparatistas y los estudios sobre la intertextualidad, ya que el lingüista suizo “acabó con el predominio del estudio lingüístico puramente histórico, ya que concebía la historia de la lengua como una sucesión de estados de un sistema cuyas partes interacciones unas sobre otras” (1971: 15).

dialógicos (carnaval, menipea y novela polifónica) y añade al texto literario la dimensión cultural, ya que esta “no es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varios escritos; del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural o actual” (Kristeva, 1978: 188). En su caso, comprende que el nuevo paradigma nace de las novelas polifónicas (sus casos de estudio son las obras de Joyce, Proust y Kafka, de influencia clara en la obra de Arreola) y actualiza el término de Bajtín, precisamente en un artículo de 1969 sobre la obra del formalista ruso, titulado “La palabra, el diálogo y la novela”:

Todo texto se construye como mosaico de citas; todo esto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se la instala de la intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble (1978: 190).

El término designa ese diálogo entre textos y matiza la función de comunicación intertextual que usaremos de base para nuestra investigación; un texto, viene a decirnos la semióloga, dialoga con los textos que lo preceden y (acaso, más importante) añade una significación nueva, ya que la significación se duplica. Esa duplicidad semántica nos resulta extraordinariamente importante debido a su estrecha vinculación del lenguaje poético con la intertextualidad que, a nuestro juicio, en el rasgo que define perfectamente la poética arreoliana. En este sentido, pensamos que el mayor lucimiento de la intertextualidad literaria estará en el registro poético, que es precisamente el que utiliza Juan José Arreola en su narrativa breve, una línea similar a la que apunta el profesor Bañuelos al llegar a afirmar que “su visión de la literatura en general tiene muchísimo que ver más con la poesía que con el relato” (2002: 15). Afirmación que compartimos y que, efectivamente, define un estilo, no ya suyo, sino habitual en la prosa de narrativa breve hispanoamericana

de la segunda mitad de siglo XX, ya que “la poesía marginal, excéntrica, en la prosa de Arreola es el eje donde gira la imaginación y la maestría de su escritura” (2002: 17). Idea que comparte, por otro lado, Jorge Benítez Barreto, al incidir en la importancia del ritmo de su prosa:

Arreola aprovecha la doble posibilidad de la palabra (su contenido semántico y su desplazamiento fonético-fonológico), para construir una prosa enriquecida por su propia sonoridad, su armonía y su tesitura rítmico-melódica (2017: 303).

Kristeva, decíamos, determina las tres dimensiones que tiene todo diálogo literario. Estos elementos son “el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores” (1978: 189). Establece asimismo los dos ejes del discurso: el «horizontal» (entre el sujeto de la escritura y destinatario) y el «vertical» (la palabra, ante el *corpus* literario anterior o sincrónico) que, por su naturaleza define como ambivalente. A diferencia de Bajtín, que diferenciaba los dos ejes dialógicos («diálogo» y «ambivalencia»), Kristeva incluye la «ambivalencia» como parte de ese diálogo dando lugar así a la creación y definición del término, utilizado en general por la crítica literaria contemporánea, de «intertextualidad».

Comprender un texto literario atendiendo a esta dimensión kristeviana implica pues una lectura translingüística, ya que el texto literario ya es un “cruce neutralizante en un texto de múltiples enunciados tomados de otros textos” (Kristeva, 1974a: 156) y, lo más interesante: se convierte en un mediador y regulador, tanto con los textos anteriores (con los que media), como con los de su momento (a los que regula). Así lo profundizó dos años después, el filósofo Michel Foucault, quien habló acertadamente del texto como «nudo en la red», en el primer

capítulo sobre las regularidades discursivas que vieron la luz en *Arqueología del saber*:

Más allá del título, de las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y la forma que lo autonomiza, [el texto] está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nudo en una red (Foucault, 1970: 37).

Idea que profundizaría el semiólogo francés Roland Barthes ese mismo año (1969) tras su polémico manifiesto de *La muerte del autor*:

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura (Barthes, 1994: 69).

Al año siguiente de esta publicación, se publica su ensayo *S/Z* en donde aplica el concepto de «intertextualidad» a un caso práctico: la novela corta *Sarrasine*, de Balzac. En su análisis, Barthes entiende la obra (y, por extensión, cualquier obra) como un «texto en construcción» donde cada «voz» representaría una «trenza»: analogía que conecta, una vez más, con los estudios sobre polifonía de Bajtín:

Estas voces trenzadas –o trenzantes– forman la escritura: cuando está sola la voz no trabaja, no transforma nada, expresa; pero desde el

momento en que interviene la mano para reunir y entremezclar los hilos inertes, hay trabajo, hay transformación (1994: 134).

Barthes irá más allá y hablará en la presentación de este ensayo de las características del «texto ideal», cuyo denominador común será, precisamente, este componente intertextual:

En este texto ideal, las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás: este texto se estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que nunca de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal (1994: 3).

Ya no se habla de la comprensión del texto como una sola estructura y, por otro lado, se introduce una variable (polémica para gran parte de la crítica) en su interpretación: el azar. Elemento, por otro lado, característico del pensamiento posmoderno y de las propuestas narrativas de Arreola. De ahí que se hable de la progresión lógica entre estructuralismo, posestructuralismo y, por último, posmodernidad. Este empuje teórico de las teorías presentadas por Julia Kristeva y los intelectuales franceses de aquellas décadas (especialmente, insistimos, por las propuestas barthesianas) fueron cruciales para poder sentar las bases de esta nueva disciplina y, como decíamos, del concepto de posmodernidad aplicado a la literatura.

Estos nuevos estudios nos demuestran que un texto no puede entenderse sin los otros textos con los que dialoga. Y todo gracias a este «diálogo» bajtiniano, «cadena» kristeviana, «nudo» foucaultiano o «trenza» barthesiana, que configuran

la base teórica de nuestra investigación: la «intertextualidad». Concepto que el semiótico Michael Riffaterre, por otro lado, simplificó poco después definiéndolo, simplemente, como “conjunto de textos que podemos asociar” (Riffaterre, 1997: 170). Aun así, y a pesar de que el término más habitual en el mundo académico es el que propuso Kristeva, la propia autora, ante el empleo abusivo y algo impreciso de su concepto por parte de la crítica, propuso sustituirlo por uno nuevo: la «transposición». Como explica en 1974 en su ensayo sobre el uso del lenguaje poético en las obras de Lautréamont y Mallarmé:

Le terme d'inter-textualité désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signe en un autre; mais puisque ce terme a été souvent entendu dans les sens banal de critique des sources d'un texte, nous lui préférons celui de transposition, qui a l'avantage de préciser que le passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du théorique” (Kristeva, 1974b: 59-60).

El texto queda entendido como un sistema de alteración donde los signos, en esta nueva tesis que articula Kristeva, se intercalan, superponen, modifican e incluso transmutan. Reflexiones que el teórico francés Gérard Genette estudiará con detalle su obra *Palimpsestos* (publicada en 1982) donde se retoma el concepto, pero se incluirá dentro de una estructura más compleja, con una intención clara: adaptar estos conceptos a la teoría narrativa. Nos referimos al término de Genette de «transtextualidad», que ampliará las teorías kristevianas al acuñar los nuevos conceptos de «paratextualidad», «metatextualidad», «architextualidad» e «hipertextualidad».

1.1.3 LA TRANSTEXTUALIDAD DE GENETTE

En su conocido estudio *Palimpsestos*, Genette establece, en lo referente a lo que él llama literatura en segundo grado, cinco tipos de relaciones que define como «transtextuales».

El primer tipo comprendería la «intertextualidad», tal y como la entiende Julia Kristeva. Aun así, el concepto, trabajado en profundidad por el teórico francés Michael Riffaterre, lo retoma Genette aquí y lo define de una forma más concisa como la “relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro.” (Genette, 1989: 10). Es interesante recalcar la idea de presencia textual múltiple y, especialmente, la de conexión eidética, ya que será en esa esencia temática y estilística (ideológica, en Kristeva) donde encontraremos el porqué de las interconexiones. Sus formas y apariciones, que analizaremos en esta investigación, serán tres, en función de su grado de explicitud. Por un lado, la cita. Tal vez la referencia más visible y fácil de determinar, más común quizá en textos académicos que en literarios. A continuación, tenemos el plagio, como copia no declarada del original. Y, por último, la alusión, rasgo muy frecuente en Arreola, como demostraremos a continuación, en donde se establece el vínculo de comprensión y percepción entre dos textos relacionados entre sí.

El segundo tipo de relación transtextual es el llamado «paratexto». Esto es, todas aquellas relaciones fuera del texto que ayudan a construir los vínculos estilísticos y referenciales. En el caso de Arreola nos centraremos en los títulos de sus cuentos y, sobre todo, las dedicatorias; los autores nombrados nos serán de mucha utilidad para conocer sus influencias.

El tercer tipo que señala Genette es de la «metatextualidad» (o simplemente «comentario»), rasgo típico de la posmodernidad, que establece esa unión de textos sin que haya una cita presente y que, en ocasiones, se produce “al límite, sin

nombrarlo”. Genette apunta en esta modalidad a la crítica literaria, aunque la separa del hipertexto, que es siempre ficcional, ya que “[el metatexto] no es nunca en principio del orden de la ficción narrativa” (1989: 493) y de la que encontramos en Arreola ejemplos de textos concretos, especialmente poéticos, que servirán de base para construir los nuevos, a través de la parodia.

El cuarto tipo comprende la noción de «architextualidad» (o «relación muda») entre algún elemento paratextual desde el punto de vista genérico. El caso más llamativo en Arreola lo demostraremos tanto en el uso de los títulos de sus cuentos, que veremos más adelante en nuestra propuesta analítica, como en la frontera genérica que se marca permanentemente en sus textos que a priori podemos calificar de prosa poética, como ven muchos estudiosos de su obra, por otro lado⁷.

El quinto y último tipo, que será al que Genette dedique la mayor parte de sus páginas y el que más nos interese para nuestro trabajo, es el de la «hipertextualidad». O lo que es lo mismo, y utilizando la terminología que la profesora neerlandesa Mieke Bal propone en su *Teoría de la narratividad* (1990: 48), descifrar la relación de un primer texto, llamado «hipertexto» (el texto básico) con otro anterior, llamado «hipotexto» (el texto intercalado). He aquí la definición que nos ofrece el narratólogo francés de hipertexto:

⁷ Valga como ejemplo el caso del reciente estudio sobre Arreola de Jorge Benítez Barreto en donde, bajo el título de *Juan José Arreola: trayectoria estético-semántico-discursiva de su narrativa*, el profesor puertorriqueño llega a afirmar que “sin recurrir definitivamente al verso y a las formas estróficas tradicionales, el maestro Arreola Zúñiga consigue crear un mundo narrativo autónomo muy lleno de lirismo, y todo esto por su insistencia [...] en la concisión, la brevedad y el lirismo, que acercar la tesitura general de estos textos al poema en prosa” (2017: 255).

Todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante transformación sin más) o por transformación indirecta, diremos, diremos imitación (Genette, 1989: 17).

La clasificación que establece Genette, a partir de las dos relaciones posibles entre los textos (transformación o imitación), será la que nos sirva de guía para nuestro posterior análisis⁸. Así, obtenemos la clasificación de géneros hipertextuales entre «parodia» y «travestimiento burlesco», por un lado (géneros de transformación); y, por otro, la «imitación satírica» y el «pastiche» (ambos, fruto de la imitación).

En cuanto a las relaciones por transformación, la parodia (otro rasgo común en la literatura posmoderna, y muy presente en la obra de Arreola) se nos define como la desviación textual que modifica el tema del hipotexto referido sin alterar su estilo. Hablamos, pues, de una transformación semántica. La parodia literaria, como

⁸ Sobre este tema, es interesante mencionar el artículo de 1986 del teórico checo Lubomír Doležel, *Semiótica de la comunicación literaria*, donde aborda el concepto de *transducción literaria*. La analogía física es interesante. Recordemos que un transductor es un dispositivo que convierte una señal de un tipo de energía en otra. Y viceversa. Así ocurre, por ejemplo, con un micrófono y un altavoz o con un piezo eléctrico de cualquier instrumento musical. La comunicación (y, en particular, la literaria) encuentra así su comparación con la teoría electrónica que estudia, precisamente, la transmisión de señales y receptores. De ahí que investigaciones como, por ejemplo, las de José María Izquierdo sobre la traducción, afirmen que el mensaje original ni se crea ni se destruye, sino que se transforma. Doležel va más allá y propone hablar de “formas literarias de transducción”. El texto literario, a juicio del lingüista de la *Teoría de los Mundos Posibles*, se *transduce* en un texto no-literario, al ser leído e interpretado por la comunidad lectora. De ahí la importancia, pensamos, de comprender las relaciones genettianas de *transformación* fruto de evidente intertextualidad del propio texto literario. Este binomio conceptual de transformación/intertextualidad es fundamental, de hecho, en los actuales enfoques de la crítica literaria. Así ocurre, con las teorías poscoloniales y el concepto de *contraescritura* que queda definido por la filóloga María José Vega como “cualquier relación abierta de intertextualidad o de transformación: cualquier forma de literatura *en segundo grado* que reformule elementos de una obra canónica de las literaturas europeas” (Vega, 2003: 245).

apunta Genette, “se realiza preferentemente sobre textos breves [...] lo bastante conocidos para que el efecto sea perceptible” (45). Veremos cómo ocurre en los cuentos de Arreola en los que, en su mayoría, se conectarán con hipotextos sumamente conocidos, tales como los textos bíblicos u obras de referencia (Cervantes, Góngora, Quevedo, San Juan de la Cruz, Lautréamont, Kafka, Sartre, Cortázar...). Genette apunta hacia esa dirección, en relación con la obra de Balzac, al recordar que “la deformación paródica de proverbios es un tipo de chiste probablemente tan antiguo y popular como el mismo proverbio” (48). El travestimiento burlesco, en cambio, modifica el estilo del hipotexto sin alterar el tema, mientras que la parodia “modifica el tema sin modificar el estilo” (33). Esto es, una transposición estilística. Más complejo en su concepción, intentaremos encontrar ejemplos de esta transformación hipertextual en la obra cuentística de Arreola, especialmente por el conflicto entre “saber quién de los dos (el escritor original y el parodista) asumirá, como sujeto de la enunciación inscrito en el texto, el discurso narrativo y su eventual comentario” (79).

En lo referente a la imitación, la base teórica nos señala la imitación satírica (el término original es *charge*, más cercano a nuestra caricatura), de tono degradante y caricaturesco; y el pastiche satírico, que queda definido como “una imitación estilística con función crítica (autores poco apreciados») o ridiculizadora” (31). En nuestro caso, nos ajustaremos más en la clasificación por transformación, por ser la más común, aunque intentaremos encontrar también ejemplos de transtextualidad por imitación.

En cuanto a la relación hipertextual, Genette se centra en estudio de los cuatro tipos más comunes. Primero, los «hipertextos alógrafos». Estos son los más comunes y canónicos. Por otro lado, los «hipertextos autógrafos con hipotexto autónomo», donde se produce alguna corrección del texto anterior. El tercer tipo serían los «hipertextos autógrafos con hipotexto ad hoc», variación donde entrarían los

palíndromos o el dístico holorrímo, por ejemplo, como ocurre en la última colección de cuentos publicada de Arreola, *Palíndroma*. Y, finalmente, los «hipertextos con hipotexto implícito».

Por último, y para cerrar el campo de estudio teórico que consideramos necesario para nuestro análisis, conviene recordar que las prácticas hipertextuales, en la teoría genettiana, poseen seis regímenes diferenciados. A saber: irónico, lúdico, humorístico, satírico, polémico y serio. En el caso de Juan José Arreola señalaremos por qué se atiende en la mayor parte de sus cuentos al régimen irónico y satírico y, lo más interesante, por qué y con qué finalidades, ya en el apartado final de las conclusiones, ya que, como nos recuerda Jorge Arturo Ojeda, “Arreola, siendo humorista, nos dice que nada es cierto, pero todo es cierto, pero más trágico” (1969: 128). En cuanto a la ironía, encontramos el referente de Arreola en la «ironía cervantina» que comenta Genette al estudiar la revisión quijotesca de Unamuno en *Vida de don Quijote y Sancho* (1989: 403), ya que como sostiene Octavio Paz, “la materia prima de Arreola es la vida misma pero inmovilizada o petrificada por la memoria, la imaginación y la ironía” (1979: 172). En lo referente a la sátira, compartimos la idea que “la parodia implica irresistiblemente la connotación de sátira y de ironía” (1989: 36). Mención aparte merece este elemento transgresor, tan presente en Arreola, que podemos contemplarlo asimismo a luz de las teorías planteadas en *Palimpsestos*. Así, de los tres tipos de transgresión lúdica o satírica, gran parte de su obra se centrará en la primera de ellas: la parodia.

Consiste en aplicar, lo más literalmente posible, un texto noble singular a una acción (real) vulgar muy diferente de la acción de origen, pero guardando con ella la analogía suficiente como para hacer posible la aplicación (1989: 175).

La parodia será la que provoque la mayor transformación. Pese a que el término ha ido sufriendo muchas modificaciones desde las teorías de Aristóteles, será el que formule tal vez el cambio más interesante, en este sentido, para lo que aquí nos concierne: manteniendo el estilo del hipotexto parodiado, el nuevo texto provocará un cambio sustancial en el tema. Sobre todo, por una de sus características fundamentales que será la utilización del recurso de la «disconveniencia» buscada entre el uso, abuso y mezcla de los géneros noble y vulgar de los personajes y narradores parodiados. Genette, partiendo de la conveniencia clásica (donde se mantienen los géneros), establece los tres tipos: la disconveniencia burlesca o descendente (lo *noble* en el hipotexto se transforma en *vulgar* en el hipertexto); la disconveniencia clásica o ascendente, típica de la parodia (el discurso vulgar se convierte en noble); y la disconveniencia abortada, donde se mezclan los géneros discursivos, como ocurre en las parodias mixtas (1989: 79).

En el caso del escritor abajeño Juan José Arreola, veremos qué cambios provoca, qué tipo de parodias construye y con qué resultados. Asimismo, tendremos presente las otras dos transgresiones posibles en el marco de la hipertextualidad: el poema heroico-cómico (trasposición en donde lo vulgarizado será el tema) y, especialmente (y teniendo en cuenta que parte de la obra analizada son traducciones libres), el travestimiento burlesco (trasposición en estilo vulgar) que, “dejando aparte la intención cómica, se sitúa a medio camino entre la de la pura traducción, en la que la enunciación original es fielmente mantenida sin intervención del traductor, salvo en notas al margen, y la del comentario crítico” (Genette, 1989: 80-81).

1.2 UNA APROXIMACIÓN A LA POSMODERNIDAD LITERARIA

Antes de comenzar el repaso teórico sobre el concepto de intertextualidad aplicado a la narrativa breve posmoderna, consideramos conveniente aclarar ciertos aspectos. En primer lugar, el concepto de posmodernidad literaria. En este capítulo, demostraremos la importancia de este recurso intertextual en este movimiento y su importancia en el nuevo paradigma lector. Después, presentaremos el estado de la cuestión en la narrativa breve hispanoamericana de mitad de siglo XX (en su variedad de minificción experimental), para así poder llegar al caso de la literatura mexicana y contextualizar satisfactoriamente dicho recurso en la obra y el autor que hemos elegido: Juan José Arreola.

Como es bien sabido, la corriente posmoderna quizá sea uno de los movimientos literarios más complejos de analizar, precisamente, por su propia definición. Especialmente, en lo referente a la literatura. Y más en el caso hispanoamericano, como veremos a continuación. De hecho, el problema fundamental de todo estudio relativo la condición posmoderna estriba en la propia concepción del propio término, así como las numerosísimas teorías y el complejo entramado de múltiples variantes y corrientes posmodernas derivadas de los estudios posestructuralistas. Así lo atestigua el profesor y filósofo Diego Bermejo:

Las críticas dirigidas a los centros «posmodernos» son múltiples: unas referidas a la pertenencia del término en sí y otras al contenido atribuido al mismo. El término parece, en general, inadecuado y el contenido despierta sospechas, cuando no rechazo absoluto (Bermejo, 2015: 125).

Por ello, antes de centrarnos en las características propias de la posmodernidad literaria presentes en la obra publicada de Juan José Arreola, de tan difícil

catalogación (nos referimos a la intertextual entendida como figura literaria de pensamiento y a la aparente exigencia lectora de sus textos), consideramos necesario retomar el concepto de posmodernidad desde sus orígenes, ubicarlo y centrarlo en el contexto de la crítica literaria, estudiar el caso de la cuentística hispanoamericana, centrarnos en el ejemplo mexicano y, finalmente, llegar al caso particular del autor que nos ocupa en esta investigación para saber si es acertado o no contextualizar su narrativa breve dentro las corrientes literarias propias de la posmodernidad.

Bien es cierto que, tras la Segunda Guerra Mundial (al menos, en Europa), el paradigma literario sufrió un cambio fundamental guiado por un impulso claro: superar el concepto de modernidad. De ahí que, paradójicamente, se negara el paradigma moderno, pero a la vez se continuara con la experimentación vanguardista de su etapa predecesora: la modernidad. Para pensadores como Gianni Vattimo, que apostó por una lectura nihilista influida por las teorías metafísicas de Heidegger y, especialmente de las propuestas de Nietzsche, el problema está claro:

No se puede salir de la modernidad —o de la metafísica— por vía de superación —o de crítica—, porque ello significaría permanecer precisamente dentro del horizonte moderno, el de la fundación, el del historicismo (Vattimo, 1991: 24).

De ahí que el nuevo paradigma social, histórico y personal (y, por ende, literario) suponga un cambio radical en la concepción del hecho literario desde los años sesenta: desde la visión fragmentada hasta la posterior sospecha histórica ante los «grands récits» que apuntaba Jean-François Lyotard y que, según el sociólogo

francés, “algunos⁹ analizan como la disolución del lazo social y el paso de las colectividades sociales al estado de una masa compuesta de átomos individuales lanzados a un absurdo movimiento browniano” (en Moreno, 2007: 338). En este sentido, y siguiendo con la analogía térmico-aleatoria, las conclusiones del profesor Rodríguez Ruiz nos resultan muy interesantes, ya que “el desencanto por los «grandes relatos» conduce a la aparición de «pequeños relatos»: los discursos excéntricos de la posmodernidad” (2009: 37). Una excentricidad que dará pie no solo a planteamientos novelísticos raros o extravagantes, propios de este movimiento, sino alejados del «centro» discursivo. En este caso, de los grandes «centros» del pensamiento moderno según Lyotard (cristianismo, iluminismo, marxismo y capitalismo), como comentaremos en la parte de análisis final, en la obra arreoliana están presentes y, de alguna forma «superados» gracias a los recursos, tan presentes en su obra, de la ironía y la parodia, apoyadas siempre en el recurso de la intertextualidad. Aun así, y como bien señala Vicente Serrano, “esta pérdida de fe en los «grandes relatos» tiene la virtud de aglutinar bajo un mismo concepto las religiones como las ideologías [...] y podría interpretarse en un sentido filosófico como Ilustración, como crítica, o incluso como una forma extrema de escepticismo” (2011: 182). Tema que, como intentaremos demostrar en páginas posteriores, acaso nos ayude a comprender parte de la poética de Juan José Arreola, cuya obra podemos ubicar históricamente en conflicto entre ambos paradigmas, precisamente, en esa etapa de intento de superación de los metarrelatos lyotardianos.

Parece evidente que uno de los rasgos definitorios de esta corriente literaria esté en la fragmentación. Los reconocidos estudios de Frederic Jameson aclaran este aspecto. A pesar de que sus análisis se centren más en el modelo arquitectónico, el

⁹ Lyotard se refiere aquí a las reflexiones de *A la sombra de las mayorías silenciosas* del sociólogo francés Jean Baudrillard que dedicó gran parte de su obra al estudio y análisis, como es bien sabido, del posestructuralismo y la posmodernidad (Baudrillard, 1978).

teórico estadounidense apunta hacia esta idea en el contexto literario, en su obra *Ensayos sobre el posmodernismo*:

La explosión de la literatura moderna para convenirse en una diversidad de estilos y manierismos privados ha estado seguida por la fragmentación lingüística de la propia vida social, hasta el punto de que la norma misma se eclipsa: reducida a un discurso neutral y cosificado (muy lejano a las aspiraciones utópicas de los inventores del esperanto o el inglés básico) que se convierte a su vez en otro idiolecto entre muchos más. De aquí que los estilos modernistas se transformen en códigos posmodernistas (Jameson, 1991: 36).

Esta noción de idiolecto posmoderno, fruto de la fragmentación lingüística, nos resulta interesante, no tanto por la importancia que tendrá en la búsqueda de nuevas voces narrativas y esfuerzos por una metaescritura (en el caso de Arreola, a través de la intertextualidad), sino porque conecta con la catalogación elaborada por el egipcio Ihab Hassan en su ensayo de referencia en el mundo académico para entender este cambio de paradigma: *The Dismemberment of Orpheus*.

1.2.1. LAS TEORÍAS DE HASSAN: HACIA UNA LITERATURA INMANENTE

Pese a las evidentes polémicas terminológicas (y, en parte, conceptuales) sí vemos necesaria intentar responder a la pregunta (insistimos) de qué es la posmodernidad. Para eso, se hace necesario, en primer lugar, retomar las ideas del primer teórico que estudió el concepto de posmodernidad aplicado a la creación literaria.

En el ensayo de referencia *The Dismemberment of Orpheus*, publicado en 1971 (ocho años antes de la primera obra filosófica que adoptó el término, que fue *La condición posmoderna*, de Lyotard), Hassan enumera las posibles diferencias entre posmodernidad y modernidad que nos servirán como base para poder abordar, analizar y comprender en qué consiste la narrativa posmodernidad y por qué entendemos que el recurso de la intertextualidad (y, sobre todo, en el caso de Arreola) es fruto de esta nueva cosmovisión literaria. Asimismo, intentaremos dividir esta corriente en dos etapas a las que llamaremos «primera posmodernidad» (que afecta directamente al estilo del escritor jalisciense y sería, en parte, heredera de las propuestas vanguardistas latinoamericanas) y una «posmodernidad hermenéutica» (a partir del posestructuralismo, la deconstrucción y las teorías de la recepción literarias europeas), como veremos más adelante, en cierto sentido opuesta a la primera pero que, paradójicamente, continúa en su línea de desafío lingüístico tanto formal como conceptual.

Como decíamos, suyo es el estudio más aclaratorio, a nuestro parecer, sobre esta corriente tan difusa, ya que Hassan introduce el término de «indeterminancias» (fundamental para entender el discurso literario posmoderno), que aúna los dos conceptos, a su juicio, más importantes de este movimiento: la «indeterminación» y la «inmanencia», que queda definida como “the capacity of mind to generalize itself in symbols, intervene more and more into nature, act upon itself through its own abstractions” (1985: 270). El texto literario queda entendido así, como un sistema semiótico «inmanente», frente al antiguo sistema moderno que sería «trascendente». En este sentido, sí nos resultan conveniente recordar las diferencias que estableció Hassan entre un movimiento y otro en su ensayo sobre la posmodernidad literaria (anexo 1). Según la división que propuso el crítico Hassan, es dentro del contexto de la posmodernidad donde encontramos algunas de las características fundamentales, no ya del género literario breve hispanoamericano,

sino de la propia poética presente en los cuentos de Juan José Arreola: la antiforma frente a la forma (presente, por ejemplo, en sus *Doxografías*), la deconstrucción frente a la creación (como ocurre en su novela polifónica *La feria*), la metonimia frente a la metáfora (valga de ejemplo la espera surrealista de su cuento más conocido, *El guardagujas*), la ironía frente a la metafísica (*Hogares felices*, por ejemplo), la ausencia frente a la presencia (muy clara en *El silencio de Dios*), el idiolecto frente al código maestro (prueba de ello sería sus minificciones *Baby H.P* o *Anuncio*¹⁰) y, sobre todo, el intertexto frente a la frontera (presente en prácticamente la totalidad de su obra pero, especialmente, en su *Bestiario*).

1.2.2 LAS TEORÍAS DE McHALE: HACIA LA DOMINANTE ONTOLÓGICA

Las opiniones de los expertos sobre la definición de esta corriente son diversas y, en cierto sentido polémicas, ya que, como sostiene el profesor norteamericano Brian McHale (otro de los referentes teóricos de la posmodernidad), el propio término “does not even make sense” (1987: 4). A su juicio, la clave está en lo que él define “a change of dominant” (15). Retoma así el concepto que introdujo el formalismo ruso. La «dominante», recordamos, quedó definida por Roman Jakobson como “el componente central de una obra de arte que gobierna, determina y transforma al resto de sus elementos” (Jakobson, 1917: 107). Pasaríamos, pues, de una «dominante moderna» de tipo epistemológico, centrada en la búsqueda del conocimiento, a una «dominante posmoderna» de carácter ontológico, enfocada en la búsqueda metaliteraria y, por definición, pragmática (McHale, 1987: 71), que será otro de los

¹⁰ Estos dos cuentos, según los estudios sobre ciencia-ficción mexicana de la profesora Remón-Raillard, se configuran como “primicias del universo Cyborg” (2020: 299), ya que Arreola, junto con Carlos Fuentes, se le llega a considerar como uno de los precursores de la corriente *cyberpunk* mexicana.

rasgos de la narrativa breve arreoliana presente en prácticamente toda su obra cuentística, a caballo entre una «dominante» y otra. McHale habla, en este sentido, de diferentes «estructuras ontológicas» que definen al texto literario posmoderno. Las nuevas preguntas son tanto referidas a la comprensión del mundo real, su estructura y su sentido («ontología de la realidad») como a las del propio universo ficcional y el texto literario en sí («ontología de lo ficcional») y la confrontación y tensión entre ambas (1987: 26-36). El papel de la intertextualidad en este «choque» ontológico nos resulta, en ese sentido, revelador y ejemplar en la narrativa breve de Juan José Arreola.

Por otro lado, McHale retoma las ideas fenomenológicas del teórico polaco Roman Ingarden (en concreto, el carácter heterónimo y polifónico de la literatura¹¹), para justificar ese cambio de la dominante debido a la «intrínseca complejidad ontológica» del nuevo mundo de la posmodernidad. Como muestra de ello, McHale analiza en profundidad el ejemplo de seis escritores, a su juicio paradigmáticos de la literatura posmoderna, como Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet, Vladimir Nabokov, Robert Coover, Thomas Pynchon y un autor hispanoamericano como muestra del realismo mágico: Carlos Fuentes, alumno y amigo de Arreola, que fue el que editó (de hecho) su primera obra: *Los días enmascarados*. La obra elegida del autor panameño-mexicano es su compleja y poliédrica obra *Terra nostra*, de la que McHale llega a afirmar que “the entire intertextual space of Latin-American postmodernist writing had somehow been folded into the projected world of *Terra nostra*” (1987: 18). Una obra, por otro lado, de muchas similitudes con el experimento de narrativa poliédrica de Arreola publicado en 1963 de *La feria*, compuesta por 288 fragmentos que podríamos catalogar simultáneamente tanto

¹¹ El llamado *padre* de la Estética de la Recepción, Roman Ingarden, habla en efecto de “una multiplicidad de cualidades estéticas de valor que se constituyen en una totalidad uniforme pero polifónica” (Ingarden, 1998: 52).

dentro de la novela costumbrista como en el conocido movimiento del realismo mágico. Una obra cuya coherencia, como bien señala la profesora Carmen de Mora, “depende en gran medida de la técnica de contrapunto que, a nivel de lenguaje, convierte *La feria* en una polifonía de voces, ya que el sentido no está en cada uno de los micro-relatos sino en lo que se dicen entre ellos: frases, fragmentos y voces que se transforman en réplicas unas de otras” (1990: 102)¹².

Por último, McHale hace un estudio de detalle de lo que él llama zonas posmodernas, siendo una de ellas, precisamente, la zona intertextual, ya que “every text is in fact an intertextual space where the materials of other texts are brought into a new relation” (1987: 126). Una idea muy en conexión con las investigaciones del profesor Rodríguez Ruiz cuando habla de esta cultura nueva como una «cultura de lo inestable»:

Si bien la «novela posmoderna» ejerce una «corrección» de los defectos del proyecto narrativo moderno, en realidad la posmodernidad irrumpe configurando otras alternativas narrativas, enfocadas sobre todo en explorar hibridaciones y mezclas de géneros (2009: 22).

1.2.3 EL NUEVO PAPEL DE LA COMUNIDAD LECTORA

Parece evidente, pues, que uno de los recursos literarios que podemos englobar dentro del paradigma literario posmoderno, definido (insistimos) por su difícil

¹² De ahí que el propio Arreola llamase a esta obra *Apocalipsis de bolsillo*, como recuerda Carmen de Mora, “debido a la heterogeneidad de su escritura, como a la intertextualidad bíblica de su composición y al fatalismo -mediatizado por la ironía y el sarcasmo- de los sucesos contados” (1990: 111).

catalogación, es el uso de la intertextualidad ante lo que nos planteamos una pregunta estrechamente relacionada con la primera hipótesis de nuestra tesis: ¿existe acaso un nuevo lector que, como parece proponernos Arreola es su obra breve, podríamos definir, como propone la profesora Poot Herrera, como «lector coautor», ya que será él quien complete la creación durante su lectura?

Uno de los rasgos más sobresaliente de la obra [de Arreola] es invitar al lector a participar en el proceso creativo (Poot Herrera, 1992: 223).

Decisivos fueron los conocidos estudios del profesor italiano Umberto Eco sobre este tema; reactivó el debate académico tanto sobre los nuevos límites de la interpretación, como de los nuevos tipos de lectores ante su polémica propuesta del nuevo «lector modelo». En su famoso *Lector in fabula* precisamente hace hincapié en ese esfuerzo lector por comprender este recurso (el intertextual) ante el nuevo paradigma literario, el posmoderno: término del que llega a afirmar que “aunque yo no sepa todavía qué es exactamente el posmodernismo, debo admitir que las características recién citadas están en mis novelas” (2002: 223). Eco entiende que el nuevo cambio de paradigma afecta directamente a ese lector ideal y una de las razones estriba, como decíamos, en el uso de la intertextualidad:

Para formular sus previsiones, el lector realiza paseos inferenciales por el universo extratextual de la intertextualidad; después espera que el siguiente estado de la fábula confirme o refute sus previsiones (Eco, 1979: 288).

Ideas que entroncan, dentro de lo que hemos llamado «segunda posmodernidad» (o «posmodernidad hermenéutica») con las llamadas estéticas de la recepción, contextualizadas en las últimas corrientes del campo de crítica literaria. En particular, nos referimos a los estudios del filósofo alemán Hans-George Gadamer y a los de dos de sus alumnos más aventajados: Hans-Robert Jauss y Wolfgang Iser.

En el caso del filósofo alemán de *Verdad y método*, la solución ante el nuevo desafío lector estaba en el concepto de «fusión de horizontes», ya que “el pensamiento histórico tiene toda su dignidad y su valor de verdad en su reconocimiento de que no hay el presente, sino solo horizontes cambiantes de futuro y pasado” (Gadamer, 1996: 337). De gran importancia para el mundo de la hermenéutica (ante el nuevo texto es necesaria una nueva comprensión), este concepto gadameriano resulta crucial ante el advenimiento de un cambio de paradigma literario, ya que le otorga a la comunidad lectora otro papel, en función de qué esperaba del texto y de sus conocimientos previos. Como bien señala el crítico literario Jordi Llovet, “la hermenéutica filosófica de Gadamer no enseña un método más entre otros posibles, sino que es una reflexión acerca de los límites de la idea de método” (1996: 224). La interpretación es, pues, un proceso fenomenológico y, a su vez, histórico. De ahí surgen las teorías de su discípulo, el filólogo alemán Hans-Robert Jauss, que profundiza sus teorías (supera, para algunos) al acuñar los términos de «horizonte de expectativas» y «horizonte de experiencias». En su conferencia inaugural de 1967 en la Universidad de Constanza, que pronto adquirió la calidad de manifiesto, Jauss propuso una reescritura total de la historia moderna:

La reconstrucción del horizonte de expectativas en el que tuvo lugar la creación y recepción de una obra en el pasado permite, por otro lado, formular preguntas a las que daba respuesta el texto y deducir

así cómo pudo ver y entender la obra el lector. Este planteamiento corrige las normas generalmente desconocidas de una comprensión clásica o modernizante y evita tener que recurrir, como en un círculo vicioso, a un espíritu general de la época (Jauss, 2013: 185).

Frente al viejo paradigma de una «estética de la producción y de la representación tradicional», Jauss propone una «estética de la recepción y del efecto». Lo importante, en otras palabras, ya no estriba en la autoría ni en la propia obra, sino la recepción del misma por parte de una comunidad lectora que, a su juicio, le otorga y completa el sentido final, ya que “la historicidad de la literatura se basa en la experiencia procedente de la obra literaria hecha por el lector” (Rall, 1987: 56). Pero no de un lector cualquiera, sino de lo que él llama un «lector implícito¹³», que personifica “todas aquellas predisposiciones necesarias para que una obra literaria ejerza su efecto” (Iser, 1987: 34). En otras palabras: cada texto contiene a su propio lector. Esto es, un lector a medida. En el caso de Arreola, como veremos en el capítulo de análisis de la obra *Bestiario* de Arreola, un «lector coautor». Teorías que conectan con el concepto que propone finalmente Wolfgang Iser de «espacios vacíos» (1987: 76) y que, de alguna forma, completa los estudios fenomenológicos mencionados anteriormente del profesor Ingarden y las aportaciones hermenéuticas de Gadamer:

¹³ Genette habla *lector posible*, Stanley Fish de *lector pretendido*, Riffaterre de *archilector* y Umberto Eco de *lector modelo*. Sobre este aspecto, recomendamos la lectura de Eco de *Los límites de la interpretación*. Por otro lado, son interesantes las propuestas de Julio Cortázar en *Rayuela* sobre lector cómplice, pese a la desafortunada terminología de *lector activo* frente a *lector hembra*, “que no pasará de las primeras páginas, rudamente perdido y escandalizado, maldiciendo lo que le costó el libro, con un vago reverso de escritura hierática (1995: 452).

El receptor de la obra artística rellena de significado los huecos del texto en un complejo proceso pragmático de lectura que actualiza el significado progresivamente, en la medida en que vamos leyendo (Iser, en Mayoral, 2015: 219).

La nueva escritura posmoderna propone nuevas reglas: en este sentido, el lector ha de rellenar esos huecos, esos espacios en blanco que encontrará en el texto (que darán lugar a propuestas de lectura posestructuralistas como las de Jacques Derrida y su controvertible método deconstructivo de lectura) y que están estrechamente relacionados con el tema que aquí nos ocupa: la intertextualidad y, por extensión, su lectura y posible interpretación. Así lo ve también otro de los grandes pensadores de esta etapa preocupados por la comprensión textual: el filósofo Paul Ricoeur. En su manual de *Historia y narratividad*, el antropólogo francés apunta, una vez más, hacia la importancia de este recurso literario en el proceso de recepción de la obra:

La tarea de la lectura, en cuanto interpretación, consiste precisamente en realizar su referencia. [...] El texto, en cierto modo, se encuentra “en el aire”, fuera del mundo o sin mundo. Gracias a esta anulación de la relación con el mundo, cada texto es libre de relacionarse con todos aquellos textos que sustituyen a la realidad circunstancial por el habla viva. Esta relación intertextual, junto con la disolución del mundo sobre el que se habla, da lugar al cuasimundo de los textos o literatura. (Ricoeur, 1999: 65).

No nos sorprende, en este sentido, que, en la investigación de Fabio Jurado Valencia sobre los aportes de la semiótica en el ámbito de los estudios sobre la formación de lectores críticos, se elija caso práctico el análisis de un cuento de Arreola, *Eva*, y el

complejo uso de la intertextualidad en este cuento donde las citas que hacen referencia a otros textos son inventadas para comenzar ese juego pragmático que Arreola propone a sus futuros lectores. De ahí que Jurado Valencia hable, con bastante acierto, de un lector arreoliano que ya es “un sujeto cooperativo que realiza ‘paseos intertextuales’ y asume el texto como la representación de un mundo posible” (2008: 332). Siguiendo este planteamiento, continúa, “se identifica al lector crítico como aquel que puede hacer la travesía por el texto reconstruyendo las voces que lo contienen, lo cual supone establecer acercamientos cognitivos desde la historia, la filosofía, la sociología, el psicoanálisis [sic] y desde las obras literarias mismas (333)”. Razón por la que, podríamos añadir, el papel del lector deviene ya en una suerte de intérprete más profundo (no solo de la obra sino del contexto del autor) ya que, como ya señaló Ricoeur al explicar sus teorías de las tres mímisis, “la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal” (2004: 39). Así lo ve también el investigador mexicano Iram Isai Evangelista Ávila:

El arte cuentístico de Juan José Arreola busca, a través de la ficción, transmitir su discurso por medio de una mímisis (tal como la entiende Ricoeur), en el cual el personaje se confunde con la vivencia del escritor para desarrollar su trama (2018: 5).

La participación lectora es fundamental y, como bien señala Benítez Barreto, en el caso de Arreola, “la parodia, la ironía, la sátira y el disfemismo semántico alientan una prosa que se distingue por su intención manifiesta de provocar a la recepción lectora, violentar sus defensas, moviendo fibras muy profundas de su intelecto” (2017: 299).

Veremos en el análisis de nuestra obra elegida, *Bestiario*, si efectivamente ese juego intertextual que propone Arreola en su narrativa supone también una reconstrucción temporal tanto del momento en el que fue escrito como el porqué de los momentos históricos que reflejan sus hipotextos, y si acaso en esa propuesta lectora de «paseos intertextuales» (o «paseos inferenciales», siguiendo la nomenclatura de Eco), encontramos la justificación al motivo de su aparente dificultad para enmarcar a Arreola en las diferentes corrientes de la historia universal de la literatura del siglo XX.

Esperemos que estas propuestas teóricas nos ayuden a comprender la aparente dificultad analítica de la obra de Arreola: entender la importancia que tiene en su texto no tanto el papel del autor o del narrador, sino del lector que descifra su propuesta intertextual. Por eso, antes de abordar el concepto de narrativa breve posmoderna hispanoamericana y analizar el caso que aquí nos ocupa, consideramos necesario retomar las ideas de los tres pensadores de la llamada desconstrucción que proclamaron la crisis del yo y, por extensión, de la autoría. A saber: Roland Barthes, Michel Foucault y Jacques Derrida.

1.2.4. BARTHES Y EL FIN DE LA LITERATURA «LINEAL»

En *La muerte de un autor*, el célebre ensayo de Barthes de 1968, el semiólogo francés, leemos lo siguiente:

El alejamiento del autor (se podría hablar, siguiendo a Brecht, de un auténtico «distanciamiento», en el que el autor se empequeñece como una estatuilla al fondo de la escena literaria) no es tan sólo un hecho histórico o un acto de escritura: transforma de cabo a rabo el texto

moderno o —lo que viene a ser lo mismo— el texto, a partir de entonces, se produce y se lee de tal manera que el autor se ausenta de él a todos los niveles” (1968: 68).

No hay más que leer *La feria* para comprobar que, efectivamente, eso es lo que ocurre en el caso de Arreola. Así lo atestigua Carmen de Mora cuando afirma que “la originalidad de *La feria* -que no la novedad- radica en la técnica narrativa: estructurada mediante un contrapunto de voces apenas deja un mínimo espacio para el narrador” (1990: 100). Esto se debe a varias razones, pero, sobre todo, a una: el texto se constituye ya “por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (69), como veremos también en el análisis de *Bestiario*, obra, como bien señala María José Rodilla, “desbordante de erudición producto de tantas lecturas y con unas imágenes poéticas deslumbrantes” (2018: 109).

Otra vez más, todo parece apuntar a la intertextualidad que, nuestro modo de ver, entendemos ya como un recurso literario propio y definitorio del discurso posmoderno. Y, por extensión, del nuevo descubrimiento tras esta muerte metafórica del autor: el desplazamiento del foco de interés.

Como bien concluyó Barthes en su manifiesto, el nuevo estado de la cuestión es el cambio del objeto de estudio: ahora la importancia la tiene la comunidad lectora. De ahí la conocida sentencia del ensayista francés:

Un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se

ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino (1968: 71).

Foucault fue más allá y en su polémica *Las palabras y las cosas* llega a afirmar que, ya no el autor, sino que “el hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Y quizá también su próximo fin” (Foucault, 1999: 335). Al haber perdido ese centro fijado en la modernidad, el filósofo posestructuralista advierte de esta sorprendente *desaparición*. La razón parece estar en la consumación del nuevo paradigma de su tiempo: el moderno. Así, el nuevo discurso que parece quedar es el lúdico, lo que nos resulta muy interesante a la hora de analizar la poética arreoliana basada, fundamentalmente, en ese uso estratégico de la intertextualidad con la que, en cierto modo, se anula la propia autoría y se propone una nueva modalidad literaria discursiva: la desaparición del autor. Como sostiene la teórica Kristeva (como ya vimos en el capítulo anterior, figura fundamental dentro de estas teorías y, especialmente, en lo referido a la intertextualidad):

El autor deviene un anonimato, una ausencia, un espacio blanco, para permitir que la estructura exista como tal. En el propio origen de la narración, en el momento mismo en que aparece el autor, encontramos la muerte: la experiencia de la nada (1994: 114).

Por último, y en relación con este peligro ante el vacío ontológico conectado con las inquietudes existencialistas de Sartre (también latentes en muchos cuentos de Arreola como, por ejemplo, *Pablo* o *El silencio de Dios*, así como en su obra

dramática), las teorías de Derrida apuntarían hacia la «muerte» de la propia palabra, del discurso. Sus discutidas teorías antilogocéntricas sobre la llamada «deconstrucción» proponen una nueva forma de (des)comprender el texto. El método de lectura que propone el filósofo argelino-francés, no falto de polémica y de crítica contra el propio pensamiento de su época (y contra sí mismo), adelantaría el gran problema del discurso posmoderno actual (muy presente, a nuestro juicio en Arreola), basado en la desconfianza de los análisis pragmáticos de los actos de habla (especialmente, del ilocutivo) y la invitación a resolver la encrucijada conceptual de nuestra época donde, para muchos críticos, se puede llegar a desvirtuar el propio sentido de la obra y poner en cuestión tanto su calidad como su validez.

De las ideas de Derrida nace, como ya comentábamos antes en las diferencias que propuso Ibn Hassan, un término muy interesante para comprender este nuevo cambio de paradigma en relación con lo literario: el paso del binomio origen/causa al de la *diferancia*/huella. En este sentido, la lectura deconstructiva, más allá de su evidente trasgresión, propone una lectura sospechosa centrada en esas «zonas marginales», las zonas del texto de menor vigilancia. A fin de cuentas, el interés de su propuesta diferente nos propone otro tipo de lectura, no lineal, sin respetar la estructura narrativa clásica e invirtiendo las jerarquías tradicionales del pensamiento occidental en donde, como argumenta el propio Derrida:

No encontramos una coexistencia pacífica de términos contrapuestos sino una violenta jerarquía; uno de los términos domina al otro (axiológica o lógicamente) y ocupa esa posición dominante, ya que deconstruir es, ante todo, invertir la jerarquía (Derrida, 1977: 72).

En relación con este punto (la inversión jerárquica), es interesante comprender no solo la estrecha vinculación de la deconstrucción con la crítica literaria feminista, sino cómo se refleja esta visión en la prosa de Arreola. Si bien es cierto que para la mayoría la crítica arreoliana, como es el caso del profesor mexicano Arturo Ojeda, “en la obra de Arreola se encuentra la mujer como una cosa, más exactamente, como un objeto de adquisición momentánea o definitiva, como premio, como joya, de fabricación o manufactura” (Ojeda, 1969: 93). Así como en los estudios de Ana Belén Caravaca donde la profesora concluye que “la mujer [en Arreola] no tiene voz, pero ocupa el lugar de la historia”, ya que “la mujer reinventa su lugar a partir, paradójicamente, del discurso masculino de la ausencia, aunque permanezca excluida” (Caravaca, 1988: 111). Idea que conecta con las teorías de la catedrática Carmen de Mora Valcárcel, quien aborda este tema de una manera distinta (más allá de la posible cosificación romántica de la mujer y la evidente misoginia de la época) y comparte unas reflexiones distintas, que esperamos poder comprobar en el caso práctico de esta investigación:

En una lectura superficial de Arreola, el tratamiento que confiere a la mujer en sus textos podría tomarse como una actitud antifeminista, muy acorde con ciertas pautas de comportamiento del hombre mexicano. Ahora bien, si en efecto rebaja a la mujer a veces a una zona degradante no puede pasarse por alto que también ridiculiza al hombre por igual. Para él, ni la hombría ni la feminidad constituyen un fin en sí mismas pues hombre y mujer son seres incompletos. En una lectura más profunda, la escritura de Arreola apunta hacia el mito del andrógino, la divinidad hermafrodita que unía lo masculino y lo femenino en un solo ser, y que en México estaría representado por Quetzalcóatl (De Mora, 1995: 356).

Tema controvertido también, pero que apunta hacia una idea (la del mito andrógino) de capital importancia en las teorías posmodernas¹⁴ y que conecta con una de las obras capitales de las teorías feministas (el *Orlando*, de Virginia Woolf) donde la transgresión literaria está, precisamente, en una visión rupturista de una narrativa andrógina¹⁵. Veremos, en ese sentido, qué presencia intertextual femenina encontramos en Arreola (análisis que echamos en falta en las investigaciones sobre su obra) y qué motivaciones y consecuencias pueda tener, más allá de si su actitud es antifeminista o no, como propone Carmen de Mora. O incluso «deconstructiva», si tenemos en cuenta el uso deliberado que hace de la sátira y la parodia. No olvidemos, en este sentido, que la deconstrucción propone mover el foco de interés hacia esos otros textos que configurarán nuestro posterior marco de análisis. Eso es, hacia la intertextualidad, que consideramos un recurso propio de la posmodernidad literaria y, especialmente, de la narrativa breve de Arreola, ya que como bien señala Claudio Guillén en sus investigaciones comparatistas, la intertextualidad es un signo de «interhistoricidad», ya que “la posmodernidad -sin menoscabo de las polifonías- interroga y piensa a la vez en el presente y en el pretérito del indicativo, enlazando la contemporaneidad con la historia”, ya que “somos lo que somos y lo que hemos sido” (Guillén, 2005: 390). Sentencia que conecta perfectamente con el discurso que propone en su obra Juan José Arreola.

¹⁴ Recordamos que, como ya apuntaba Ibn Hassan en su tabla de características posmodernas frente a modernas una de ellas era, precisamente, lo polimorfo/andrógino frente a lo genital/fálico.

¹⁵ Recomendamos la lectura del artículo de Olga Grau, *Las implicancias de la figura andrógina para pensar la diferencia sexual*, donde la filósofa chilena, especialista en Estudios de Género y Cultura en América Latina, analiza las figuras literarias andróginas de Serafita, de Balzac, y Orlando, de Woolf “quienes a través de la escritura literaria abren un espacio para el libre juego identitario” (Grau, 2012: 190).

1.2.5 ARREOLA FRENTE A LA POSMODERNIDAD LITERARIA

No nos parece desafortunado contextualizar la narrativa breve de Juan José Arreola dentro la estética literaria de la posmodernidad. Aun así, la pregunta es necesaria: ¿es acertado considerar a Arreola como un autor posmoderno? ¿O acaso la etiqueta de «posmoderno» no sea la más adecuada y tenga que ver más con la lectura de su obra que con su obra en sí? Es más, ¿puede ser la condición posmoderna aplicable a la narrativa mexicana?

El caso hispanoamericano es, en este aspecto, interesante; paradójicamente es en la literatura del continente americano (donde no se gestó el nuevo paradigma) en donde encontramos más ejemplos del uso deliberado de la intertextualidad que, insistimos, es un rasgo característico de la posmodernidad.

Evidentemente, entendemos que la comprensión de la condición posmoderna en el continente americano no es exactamente la misma que en Europa. Así lo piensan dos de los grandes detractores de incluir el fenómeno posmoderno en la literatura hispanoamericana. Nos referimos tanto al chileno Jorge Larraín Ibáñez como al argentino Daniel García Delgado, quienes piensan que allí no se produjo la posmodernidad como tal, ya que la modernidad latinoamericana no fue la misma que la Europa. De ahí que Samuel Arriarán aclare que “la modernidad en América Latina requiere de las aportaciones de algunos posmodernos, en cuanto que también necesitamos fundamentar una posición relativista moderada contra la re-instrumentalización de la razón en términos de un exagerado universalismo abstracto” (1997: 18). Por eso entendemos que Larraín Ibáñez intuya que “el posmodernismo parece apoyar al discurso latinoamericano que intenta no ser reducido a los modelos europeos y que afirma su carácter único y su propia especificidad” (2000: 184). Aun así, sí creemos que es posible hablar de una posmodernidad literaria hispanoamericana, por varias razones. Si bien es cierto que las realidades son diferentes, la conexión entre ambos continentes es más que

evidente. No hay más que pensar en autores como Borges, Cortázar o el propio Arreola, cuyas estancias en Europa fueron fundamentales en su carrera literarias. Por otro lado, porque precisamente las propuestas y renovaciones de los escritores hispanoamericanos han sido de gran influencia para la literatura de España y, por extensión, de Europa. Desde Rubén Darío hasta el llamado *boom* hispanoamericano. Y, por último, porque es en estas literaturas donde se conoce, experimenta y usa magistralmente el recurso de la intertextualidad, como demostraremos en el siguiente capítulo. Un recurso, por otro lado, que está estrechamente vinculado con las cuitas (más o menos difusas) del nuevo paradigma posmoderno. Es más: sostenemos la idea de que, precisamente, es en Hispanoamérica (y lo veremos con el ejemplo de Juan José Arreola) donde se anticipan las nuevas reglas posmodernas. Valgan, si no, las reflexiones de los teóricos alemanes Herman Herlinghaus y Monika Walker:

En Latinoamérica se ha ido articulando, paralelamente y hasta con anticipación a los balances posmodernos, un cuestionamiento no menos radical de las lógicas moderno-tradicionales, enfrentándose a ideas que diseñaban lo moderno del continente bajo el signo de lo deficitario y lo complementario, o como visión de cumplimiento utópico (Herlinghaus y Walker, 1994: 14).

Es más, para muchos será en Hispanoamérica donde nazca una de las figuras clave para comprender (universalmente) la posmodernidad literaria. El profesor Alfonso de Toro llega a afirmar que “Borges inaugura con *Ficciones* la postmodernidad, no solamente en Latinoamérica, sino en general” (De Toro, 1991: 455). Más allá de las características del movimiento en uno y otro continente, sí creemos encontrar una clara coincidencia con el estilo y la poética del escritor de *Confabulario*. Nos resultan,

manteniendo esta interesante línea argumental, muy significativas las conclusiones del investigador chileno Alejandro Ismael Alarcón Muñoz en su tesis doctoral titulada, precisamente, Juan José Arreola y su visión de la posmodernidad: la pugna entre el pasado y el presente:

“ [...] Se puede confirmar el hecho de que Arreola, por medio de sus relatos, se haya adelantado al surgimiento de la Posmodernidad, ya que por medio de este proceso pudo dar cuenta de la muerte del sujeto como un ser incapaz de razonar con claridad por el hecho de estar sumido en el pesimismo, lo que acarrea la crisis de su conciencia como ser social -destacando con ello su individualismo-, y como sujeto de la Historia al llegar a su fin en un eterno presente carente de futuro, apelando al pasado como la única posibilidad de dar explicación del contexto moderno en que vive” (Alarcón Muñoz, 2005: 103).

Si bien es cierto que la investigación de Alarcón Muñoz utiliza como caso práctico la obra *Varia invención*, escrita en 1949 (nosotros nos ocuparemos de *Bestiario*), sí nos parecen convenientes las valoraciones y la justificación de esa tendencia discursiva de Arreola hacia el pesimismo, la crisis de conciencia, el individualismo y, sobre todo, la explicación de esa vuelta hacia el pasado para buscar, precisamente, ese sentido histórico que ya se da por perdido y que podemos encontrar en la mayoría de sus cuentos, desde la visión del poeta incomprendido en *Parturiet Montis* hasta la soledad kafkiana de cuentos como *La migala*. Quizá así se explique la difícil catalogación de Arreola. De hecho, Alarcón Muñoz va más allá y llega a sugerir que tal vez se adelantara al propio movimiento:

Arreola preanunciaría, de forma implícita, el advenimiento de la Posmodernidad por medio de sus relatos con todo lo que ello acarrearía, es decir, un sujeto enajenado o muerte como ser. Él está sumergido en la Modernidad, en un periodo de postguerra, y percibe su crisis, adelantándose a otros momentos: es la desesperación del presente en busca del pasado (2005: 22).

Así lo ve también Nogales Baena al presentar en sus estudios a Arreola como “escritor de transición entre la modernidad y la posmodernidad” (2017: 59). Una línea que conecta con las reflexiones de Carmen de Mora al asegurar que la contemporaneidad de la prosa breve de Arreola lo conecta con “la nueva cuentística posmoderna” (1995: 350). En una línea argumental muy parecida, Luis Leal ubica al escritor mexicano “entre lo moderno y lo posmoderno” (1991: 32), debido a sus estructuras y su perfección formal (propias de la modernidad), frente a otras características típicamente posmodernas como son, a su juicio, la metaficción, la revalorización de géneros, la crítica de la ideología, la eliminación de oposiciones binarias y, una vez más, el uso de la intertextualidad en su obra. Aun así, autores como Pablo Brescia y Evelia Roman no creen, por ejemplo, que el fragmentarismo de Arreola “pueda ser adjudicable a su posmodernidad, sino que es un rasgo constitutivo de esta escritura en Hispanoamérica” (2006: 96), aunque sí coinciden en que su obra transita a caballo entre ambos paradigmas. Sobre este punto en particular, los amplios estudios del teórico mexicano Lauro Zavala, quien llega a afirmar que “la minificción es la manifestación por antonomasia de la intertextualidad literatura contemporánea” (Zavala, 2002: 12). Es más: en sus minuciosos estudios sobre la minificción posmoderna latinoamericana, Zavala enmarca a Juan José Arreola como autor canónico de este movimiento minificcional,

junto a Julio Torri y Augusto Monterroso, e insiste en la idea (una vez más) de su difícil catalogación:

En su ironía, parece como si Monterroso fuera el más posmoderno, y por eso mismo, el más canónicamente (y clásicamente) moderno de los tres. Mientras que Arreola, el que ha escrito los textos más propiamente mexicanos de los tres por su lenguaje y por sus temas, situaciones y personajes, es el que más se resiste a ser reducido a un solo canon clásico o moderno. Y esto lo hace casi inagotable (Zavala, 2007: 94).

Zavala, por otro lado, propone una división entre cuentos clásicos, modernos y posmodernos que nos resultará de gran utilidad para poder establecer un marco teórico en lo relativo al cuento arreoliano, dentro de la narrativa breve posmoderna en la que enmarcaremos la obra que nos proponemos analizar. Las características de la narrativa breve posmoderna serían, a su juicio, tanto la simultaneidad entre componentes clásicos y modernos, como su naturaleza paradójica, ya que, más que hablar de autores (criterio clásico) o textos (criterio moderno) quizá sea más acertado, como apuntábamos en nuestras primeras hipótesis, hablar de «lecturas» posmodernas. Sobre este aspecto, de evidente interés para la contextualización de nuestro trabajo, Zavala enumera una serie de características propias de lo que él llama «minificción posmoderna», tales como:

a) Personajes aparentemente convencionales, pero con un perfil paródico, metaficcional e intertextual. Valga como ejemplo el forastero del cuento “El guardagujas” (*Confabulario*, 1952), donde Arreola aprovecha la llegada de un viajero a una estación de tren para subvertir la propia narración del cuento y, a través del

absurdo, hacer una radiografía crítica de México (y, por extensión, del mundo) mediante el simbolismo de un sistema ferroviario imposible¹⁶.

b) Narrador auto-irónico o ausente cuya intención se muestra irrelevante, como ocurre en el relato “El soñado” (en *Prosodia*, incluido en *Bestiario*). Un ejemplo puede ser el propio arranque de esta minificción donde el personaje afirma, claramente, su irrelevancia con una buena dosis de ironía¹⁷.

c) Final epifánico (las epifanías son, como bien aclara Zavala, estrictamente intertextuales) e irónico. Rasgo presente en la mayoría de sus cuentos de Arreola, aunque quizá el más conocida sea “La migala” en donde se desvela el simbolismo de la araña que protagoniza el cuento y descubrimos la metáfora dantesca del personaje latente al leer, en el último párrafo, que “estremecido en mi soledad, acorralado por el pequeño monstruo, recuerdo que en otro tiempo yo soñaba en Beatriz y en su compañía imposible”.

y d) Obras en permanente construcción, como si fueran «piezas de un mecano» que encajan, a nuestro juicio, perfectamente en cuentos como “Hizo el bien mientras vivió” (*Varia Invención*, 1949) o “Tres días y un cenicero” (*Palindroma*, 1971) que, además, optan por la forma del falso diario. Y así llegamos a la definición total del cuento posmoderno de Zavala que encontramos, claramente, en la obra de Arreola propuesta para nuestro análisis:

¹⁶ Sobre este punto coinciden todos los estudios de estudio cuento donde se resalta tanto “la desconfianza a la sociedad” (Echevarría, 1974: 225), la “sátira política vehiculada a través de la polarización de las dos cosmovisiones que ponen en juego el discurso del viajero (Bente, 1972: 207) y, sobre todo, “la crítica social de un ser desorientado y confuso en un mundo que no entiende” (Newgord, 1978: 532). Conclusiones muy similares a las de John Burt que establece una lectura alegórica y comparada entre “El ferrocarril celestial” Nathaniel Hawthorne, cuyas finalidades es más moralizantes, a diferencia de la visión de Arreola, de crítica social del siglo XX.

¹⁷ “Carezco de realidad, temo no interesar a nadie. Soy un guiñapo, un dependiente, un fantasma. Vivo entre temores y deseos; temores y deseos que me dan vida y que me matan. Ya he dicho que soy un guiñapo” (Arreola, 1980: 289).

El cuento posmoderno es rizomático (porque en su interior se superponen distintas estrategias de epifanías genéricas), intertextual (porque está construido con la superposición de textos que podrán ser reconocidos o proyectados sobre la página por el lector), itinerante (porque oscila entre lo paródico, lo metaficcional y lo convencional), y es anti-representacional (porque en lugar de tener como supuesto la posibilidad de representar la realidad o de cuestionar las convenciones de la representación genérica, se apoya en el presupuesto de que todo texto constituye una realidad autónoma, distinta de la cotidiana y sin embargo tal vez más real que aquélla). (Zavala, 2007: 91).

Rizomático, intertextual, itinerante y anti-presentacional. Cuatro características que nos resultan acertadas para comprender y enmarcar la obra de Arreola (especialmente, la que nos disponemos posteriormente a analizar), así como gran parte de la narrativa breve posmoderna hispanoamericana que está radicalmente imbricada, por otro lado, dentro de la literatura de habla hispana¹⁸. Es más: en relación, al concepto de ruptura de la linealidad temporal, tan característica de la posmodernidad, Arreola supo entender esa idea tras su estancia en París en 1945. Así lo recuerda en las memorias que le escribe su hijo Orso:

¹⁸ Como señala el historiador inglés Perry Anderson, “la idea de «posmodernismo» emergió primero en el intermundo hispano de los años treinta de nuestro siglo, una generación antes de su aparición en Inglaterra y los Estados Unidos. Fue un amigo de Unamuno y Ortega, Federico de Onís, quien introdujo el término «posmodernismo» (9). Su explosión, podríamos añadir, llegó con famoso *boom* literario y continuó durante décadas hasta las propuestas más actuales. En este sentido, al igual que ocurrió con la modernidad literaria que surgió en América tras la publicación de *Azul*, de Rubén Darío, es interesante recordar que en el continente americano es donde encontramos una de las figuras paradigmáticas de la posmodernidad ficcional, y de gran influencia en la obra de Arreola, como ya hemos comentado: Jorge Luis Borges.

Lo que no hubo en Francia y en otras partes del mundo, al terminar la segunda guerra, fueron hombres capaces de concertar adecuadamente el enlace, el ensamble de los tiempos. Se perdió el desarrollo lineal, la evolución natural de las artes y las cosas, el pensamiento humano quedó roto, destruido por la guerra y no hubo quienes fueran capaces de intentar una restauración total o parcial de la cultura (Arreola Sánchez, 1998: 256).

Contextualizado ya el marco teórico sobre la posmodernidad literaria, e independientemente de que la nomenclatura sea más o menos acertada, sí parecen estar claros los cambios de estilo y nuevas propuestas que encontramos en la obra de Arreola. Nos referimos, en este caso, a la hibridez de géneros que encontramos en la narrativa breve de Arreola (y, especialmente, en su variedad hispanoamericana de minificción experimental) y al uso de la intertextualidad (recurso, como ya hemos comprobado, estrechamente vinculado a la estética posmoderna y a Arreola). De ahí que propongamos nuestra investigación hacia un estudio más profundo sobre el uso de la intertextualidad en su narrativa breve.

Como recuerda Felipe Vázquez, en uno de los ensayos más recientes sobre la obra de Arreola (con el que, de hecho, obtuvo el Premio Nacional de Ensayo Literario José Revueltas 2002), compartimos la opinión acerca de que los estudios sobre su obra “no bastan para elaborar una visión horizontal de la actividad literaria del autor de *Varia invención*” (Vázquez, 2003: 191), ya que sigue faltando un análisis más profundo de su obra completa, más allá de *Confabulario* y *La feria*. En concreto, la sugerencia de Vázquez es la de trabajar esas “regiones que, han sido entrevistas, no han sido analizadas” (10).

De ahí nuestro interés en proponer un análisis intertextual desde las teorías posmodernas de una obra como *Bestiario*. En particular, la edición de 1972, publicada en Joaquín Mortiz, en la que se incluyen los libros *Cantos de mal dolor*, *Prosodia* y *Aproximaciones*, que no han sido tan analizados como el resto.

2. LA INTERTEXTUALIDAD EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Como hemos podido comprobar, nos parece acertado entender la intertextualidad como un recurso narrativo propio de la minificción de estética posmoderna, así como el uso de la parodia (que entendemos, al igual que Genette, como un tipo de intertextualidad por transformación) tan habituales en la prosa breve, no solo de Arreola, sino de gran parte de la literatura escrita en Latinoamérica durante el siglo XX. Por eso, coincidimos plenamente con las afirmaciones de la académica canadiense Linda Hutcheon, al entender este recurso como elemento clave para comprender la narrativa posmoderna:

Parody –often called ironic quotation, pastiche, appropriation, or intertextuality- usually considered central to Postmodernism, both by its detractors and its defenders. [...] Postmodern parody is a kind of contesting revision or rereading of the past that both confirms and subverts the power of the representations of history. (Hutcheon, 1998: 95)

Entendemos que, independientemente de las diferentes visiones críticas sobre la condición intertextual y el debate sobre las diferencias entre Europa y América, es en la narrativa posmoderna (y especialmente, podríamos añadir, en el género breve posmoderno latinoamericano) donde se trabaja y potencia este recurso más que en ningún otro momento histórico. Así lo indica la teórica venezolana Violeta Rojo, al definir las características de las minificciones en Hispanoamérica:

Sus características implican elegancia escritural (porque en tan poco espacio debe utilizarse la palabra justa); hibridez, proteísmo y des-

género (porque cambia de forma y de género); uso de la intertextualidad (porque de esa manera el lector conoce los antecedentes y el autor puede dar por sabidas muchas cosas), así como el uso de la parodia, la ironía, la elipsis y el humor (Rojo, 2016: 376).

Las razones de por qué encontramos este recurso en la narrativa hispanoamericana son muchas. Por un lado, la propia identidad artística y culturalmente mestiza y sincrética, que ya adelanta la heterogeneidad cultural propia del pensamiento posmoderno, cuyas bases encontramos en las vanguardias latinoamericanas. Por otro, como señala la teórica franco-chilena Nelly Richard, por “la exacerbación retórica de esa fascinación por la copia como rito plaguario y comedia ilusionista de una latinoamericanidad que le debe más a la ficción derivativa de las apropiaciones que a la verdad originaria de lo propio” (Richard, 1994: 219). Precisamente, es en esa intención de revisar y reescribir un pasado (mucho más evidente en países cuyas identidades quedaron modificadas tras la colonización europea) donde convergen, a nuestro juicio, los discursos posmodernos del siglo XX: en la búsqueda de otorgar un sentido a un presente que del que se desconfía, en un contexto globalizado (acaso universal) en el que la noción de tiempo se intuye azarosa y fragmentada. Preocupaciones existenciales que explican no solo la difícil catalogación de Arreola sino el porqué de la necesidad del juego intertextual en su obra, ante este conflicto entre la realidad pasada, actual y futura y el papel que desempeña la literatura:

Cada vez más nos alejamos del pasado, sin que el presente nos ofrezca una literatura mejor. Del futuro de la literatura sería mejor no hablar. El panorama europeo y latinoamericano es ya desastroso.

¿Para qué escribir? ¿Para qué nos sirve la literatura en el mundo actual? (Arreola Sánchez, 1998: 250).

Por otro lado, las nuevas propuestas literarias ante el nuevo paradigma lector que encuentra, en estos recursos, una herramienta para poder adaptarse al nuevo paradigma. De ahí, insistimos, el hecho de que la intertextualidad está estrechamente vinculada a la literatura latinoamericana. Así ocurre en la literatura del siglo XX con el uruguayo Horacio Quiroga quien, a juicio del cubano Enrique Pupo-Walker (referente teórico del cuento latinoamericano) fue “el que con mayor tesón y fortuna meditó sobre las posibilidades del cuento” (1995: 32). Así ocurre con Borges, Cortázar y después Denevy, en Argentina; con García Márquez, en Colombia; con Miguel Ángel Asturias, en Guatemala; con Virgilio Piñera o Cabrera Infante, en Cuba; con Julio Ramón Ribeyro, en Perú; con Mario Arregui, en Uruguay, con Rosario Ferré, en Puerto Rico; con Rafael Ángel Hera, en Costa Rica, con Arturo Uslar Pietri, en Venezuela; y, por supuesto, con numerosos cuentistas mexicanos (de Julio Torri a Alfonso Reyes hasta Carlos Fuentes, Augusto Monterroso y el propio Juan José Arreola, así como con escritoras como Nelly Campobello, Amparo Dávila, Inés Arredondo, Elena Garro, Elena Poniatowska y Rosario Castellanos, entre muchas otras), cuya obra no podríamos comprender, si soslayamos en nuestro análisis el uso intencionado de la intertextualidad que define, especialmente, sus estilos literarios y la configuración (pre)posmoderna de sus poéticas.

Pese a que el caso más estudiado, como es bien sabido, es el de Borges (De Toro, 1991, 2008), la relación entre la intertextualidad y el cuento hispanoamericano contemporáneo es anterior al escritor bonaerense.

En su tesis doctoral dirigida por Carmen De Mora, José Luis Nogales Baena fija el año en 1928, fecha en la que el venezolano Uslar Pietri publica su obra *Barrabás*

y otros relatos (Nogales Baena, 2017)¹⁹. A nuestro juicio, la relación del cuento y la intertextualidad en el contexto del siglo XX podemos incluso fijarla antes, si tenemos en cuenta la importancia que tuvieron las vanguardias en Latinoamérica. No solo porque el mismo año de la publicación de Pietri (1928) el brasileño Mário Andrade publica su rapsodia modernista *Macunaíma*²⁰ sino que mucho antes podemos encontrar la colección de relatos *Cuento de amor, locura y de muerte* que Horacio Quiroga publicó en 1917. Es más: hasta en la propia literatura venezolana (por mantener la misma propuesta nacional de Nogales Baena), ya encontramos un uso consciente estético de la intertextualidad y un avance de las nuevas inquietudes narrativas de entonces en los *Cuentos grotescos* de José Rafael Pocaterra, editados en 1915. Sea como fuera, y entendiendo que la realidad latinoamericana difiere según el país que tomemos de referencia pese a tener rasgos continentales comunes (y, por otro lado, nos vemos relevante fijar qué obra fue o no la primera), sí compartimos un punto de arranque literario para comprender la obra de Arreola que nos ayudará a entender la importancia de la intertextualidad como recurso literario aplicada a su narración breve: nos referimos, como es evidente, al empuje de los movimientos vanguardistas latinoamericanos.

¹⁹ Las referencias intertextuales de este título son evidentes, claro está. Y, en particular las bíblicas. Rasgo muy marcado, por otro lado, en la literatura hispanoamericana y, en particular, en la obra de Juan José Arreola que proponemos como análisis en esta investigación.

²⁰ La obra de Andrade, inspirada en leyendas de Koch-Grünberg, fue un juego experimental que pretendió tratar el multiculturalismo brasileño a través de la refundación de sus mitos y, basándose en la estética de las marginalias, elaborar así una historia polifónica donde la intertextualidad es uno de sus ejes vertebradores. Héctor Olea, el traductor de la obra al castellano, incide en la importancia de esta intertextualidad, al asegurar que “en *Macunaíma*, al trasplantar las leyendas indígenas a un contexto urbano, Mário de Andrade no hace cosa sino recrear movilizandole la tradición, al tomarle prestados los datos de su actualidad (2004: 25).

2.1. LA RENOVACIÓN ESTÉTICA DE LAS VANGUARDIAS LATINOAMERICANAS

A pesar de las diferencias históricas y culturales, la década de los veinte supuso en la literatura latinoamericana un cambio radical, al igual que en Europa, debido a la experimentación vanguardista y al contexto político tras la Revolución Mexicana de 1910. Así lo entiende la investigadora francesa Marie Estripeaut-Bourjac, a raíz del grupo poético colombiano *Los Nuevos*:

Reunir generación con imaginario es también una manera de abordar bajo un nuevo ángulo la noción de intertextualidad que no se puede dejar de mencionar al notar el sincronismo de las fechas de aparición de la vanguardia, tanto en Europa como en América Latina (Estripeaut-Bourjac, 1999: 772).

En efecto, la llegada de autores europeos al continente, el nuevo clima social posrevolucionario, la proliferación de revistas²¹ y manifiestos y los movimientos de vanguardia se produjeron de forma casi paralela en Europa en y la Rusia poszarista. Es más: las corrientes poéticas que renovaron nuestro lenguaje tienen a muchos de sus referentes en América, al igual que ya ocurrió con el Modernismo que no entenderíamos sin el contagio europeo de una figura como la del nicaragüense Rubén Darío. Así ocurre, decíamos, con los chilenos Vicente Huidobro, quien adaptó a nuestra lengua las inquietudes estéticas de Apollinaire; o Pablo Neruda, de capital importancia también en el primer contacto de Arreola con el mundo poético. Así sucede también con la influencia internacional que tendrá la chilena Gabriela Mistral en sus continuos viajes por América y Europa y con la revolución

²¹ *Amauta*, en Perú; *Martín Fierro*, en Argentina; *Revista de Avance*, en Cuba; y, especialmente para el caso que nos ocupa de Juan José Arreola, *Contemporáneos*, en México. (Scwhartz, 1991).

lingüística del peruano César Vallejo tras publicar en 1922 *Trilce* y, un año después, su colección de cuentos vanguardistas, menos conocidos, bajo el título de *Escalas melografiadas*. La lista no terminaría aquí; con Jorge Luis Borges se materializó desde Argentina (tras su vuelta de Ginebra) las propuestas ultraístas del español Rafael Cansino Assens, y el autor del *Aleph* se convirtió en referente universal de la literatura contemporánea en los años treinta tras la publicación de su *Historia universal de la infamia*. E incluso con un movimiento tan significativo para las vanguardias como el surrealismo literario, que no se entendería sin una figura de las letras francesas como la de Lautréamont (otra influencia clara del autor de *Confabulario*) nacido, como bien es sabido, en Montevideo. Sin olvidarnos, claro está, de los ensayos sobre el surrealismo de Octavio Paz, amigo personal de Breton; los impulsos del poeta argentino Aldo Pellegrini, fundador del primer grupo surrealista en América; o la labor del poeta chileno Braulio Arenas, creador en 1938 del grupo surrealista *La Mandrágora*.

La importancia de la renovación lingüística de las vanguardias poéticas de los años veinte serán fundamentales para poder comprender la importancia de la transformación de la narración breve en América y el estilo narrativo de la prosa poética, tan característico de la narrativa hispanoamericana de la primera mitad de siglo, cuando la obra de Arreola vea la luz y, muy vinculado, por otro lado, al creciente cosmopolitismo de Borges en Argentina, María Luis Bombal en Chile y Arreola en México, como superación de la literatura nacional.

Las vanguardias poéticas que arrancaron en los años veinte tanto en Europa como en América suponen, por lo tanto, una revolución que no solo afecta los aspectos formales y estilísticos del texto (y su necesaria ruptura con la estética previa modernista, por otro lado), sino la importancia que tendrá en el caso latinoamericano la minificción poetizada como propuesta narrativa, gracias al impulso de, entre otros, el mexicano Julio Torri y Alfonso Reyes, sin duda alguna,

las dos influencias más claras en la prosa de Juan José Arreola. Sobre este punto, sí nos resultan acertadas las reflexiones de Bohórquez sobre el venezolano Uslar Pietri, a su juicio pionero de esta técnica, al afirmar que “la vanguardia le ha mostrado [a Pietri] el camino de la poesía, la posibilidad de un relato abierto hacia el goce y misterio de la metáfora [...] Busca un modelo, una escritura para el cuento” (Bohórquez, 2008: 248). Este nuevo «modelo de escritura» estará, pensamos, claramente influido por la mezcla de géneros, paradigmas y culturas en lo que James Ramsey, retomando las ideas de Bajtín²², llama «intertextualidad espacial»:

La noción de la transmisión parasítica de los vanguardismos, entre los océanos y las fronteras, promueve preguntas sobre la naturaleza de la conciencia nacional, en un paradigma de intertextualidad espacial (Ramsey, 2013: 89).

En este sentido, no podemos olvidar la influencia que tendrán los autores de esta época en la poética de Juan José Arreola. Así ocurre con el grupo de intelectuales mexicanos conocidos como Los Contemporáneos (llamados así por la revista donde publicaban), de gran influencia en su obra, como fueron los poetas Xavier Villaurrutia (maestro suyo de teatro durante sus primeros años en Ciudad de México), José Gorostiza y, especialmente, Carlos Pellicer. Rasgos que ayudan a comprender la figura de Juan José Arreola ya que, como recuerda el ensayista peruano José Miguel Oviedo, “los contemporáneos eran educadores, funcionarios culturales, hombres de estudio aparte de notables creadores” (Oviedo, 2012: 372).

²² El autor se refiere a las analogías biológicas de Bajtín cuando escribe en *La imaginación dialógica* que “en todo momento hay una interacción intensa y una lucha que se libra entre las palabras de uno y las de otro” (citado en Ramsey, 2013:88). Se refiere en este caso, que la idea del intercambio de ideologemas bajtinianos que se configura como una estructura parasitaria que construye un organismo intertextual.

Perfiles que, salvando las diferencias ideológicas con Arreola (comentaremos este aspecto en el capítulo dedicado a la temática arreoliana), coinciden con la obra del autor de *Bestiario*, quien dedicó la mayor parte de su trabajo al su trabajo como promotor cultural y editor que como escritor.

2.2. DEL IMPULSO INDIGENISTA A LA ERUDICIÓN LABERÍNTICA DE BORGES

Paralelamente al florecimiento de las estéticas vanguardistas, las décadas que preceden al bautizado (desde España) *boom* hispanoamericano, donde podríamos encuadrar las primeras obras de Arreola, son decisivas para comprender la evolución literaria en el continente americano y su relación, a nuestro juicio necesaria, con la intertextualidad. Por un lado, el auge paralelo de la novela regionalista e indigenista. Si el modernismo ya avanzaba su propuesta de visión universalista y cosmopolita (fue en esa década cuando Arreola salió de Zapotlán rumbo a Ciudad de México), las llamadas *novelas de la tierra* volvieron a poner el foco de atención en la relación de ese nuevo individuo del nuevo siglo con la naturaleza. *La vorágine*, del colombiano José Eustasio Ribera, se publica en 1924 y supone un empuje hacia una literatura más comprometida, de denuncia social, sin dejar de un lado el estilo poético del modernismo y el juego de referencias, en este caso, para crear un efecto de revisión crítica con el pasado escrito. El mexicano José Vasconcelos va más allá y propone en 1925 la creación de una nueva generación multirracial en su conocido ensayo titulado *La Raza cósmica*. Así ocurre también en 1929 con *Doña Bárbara*, obra del venezolano Rómulo Gallegos en donde, como aclara Marina Gálvez, entran en conflicto “las nuevas costumbres civilizadoras importadas y las viejas y caducas tradiciones autóctonas y la barbarie de las extensas zonas geográficas aisladas y la civilización de las más pobladas” (1990: 182). De ahí que durante los años treinta (época en la que Arreola se marcha de la capital

mexicana en su primera gran crisis existencial), la temática indigenista tuviera un mayor protagonismo en la historia literaria de Latinoamérica. En 1930, recordamos, Miguel Ángel Asturias publica sus transgresoras *Leyendas de Guatemala*, donde la técnica intertextual se pone al servicio de esta tensión entre el pasado y el presente y entre lo urbano y lo rural.

Los años treinta son importantes, en este sentido, porque la novela regionalista o indigenista sentará las bases de lo que será el realismo mágico: movimiento que será capaz de mezclar las dos cosmovisiones americanas y conseguirá, de alguna forma, definir esta identidad literaria múltiple que, a nuestro juicio, necesita del recurso intertextual para comprenderse, ya que nunca hay un solo discurso sino un diálogo permanente y abierto en múltiples direcciones, fuera y dentro de sus fronteras. Juan Rulfo, amigo y alumno predilecto de Arreola, por ejemplo, no se puede entender sin obras como *Huastipungo*, que el colombiano Jorge Icaza Coronel publica en 1934. Ese mismo año, el ecuatoriano José de la Cuadra publica *Las Sangurimas*, novela poco conocida en Europa, pero de gran trascendencia en Latinoamérica y que será, a juicio de investigadoras como María Augusta Vintimilla, un antecedente de *Cien años de soledad*, debido a su estructura narrativa paralelística y, sobre todo, por “su tratamiento de lo inverosímil, del simbolismo, el mito y la leyenda” (Vintimilla, 2016: 9). Así ocurre también con autores como el peruano José María Arguedes, gran renovador del cuento, tras la publicación en 1935 de *Agua*: tres cuentos breves que proponen un diálogo multicultural y metaficcional, gracias al uso deliberado del recurso intertextual que tanto utilizará después Arreola. Valga como ejemplo la propuesta novelística de *La feria*, que Arreola escribirá décadas después, inspirada en su vida en Zapotlán durante aquellas décadas y, que quizá, no tuvo la recepción deseada, por coincidir ese año con la publicación de *Rayuela*. En esta novela, decíamos, Arreola conecta con los estilos y temáticas de este movimiento indigenista, tan importante parte entender el

contexto histórico y cultural de América Latina²³. En México, recordemos, significativa es la presencia en esta época de la duranguense Nelly Campobello que, mediante la técnica de la viñeta literaria, revisará desde la visión femenina la novela de la revolución mexicana en las cincuenta y seis estampas de sus relatos compilados en *Cartucho*, que se publicarán en 1931.

La década de los cuarenta (decisivos para la obra de Arreola) tiene, sin lugar a duda, un autor (Jorge Luis Borges) y un libro (*Ficciones*) fundamentales para entender el auge de la literatura hispanoamericana que, a diferencia de la literatura escrita en Europa, la podemos definir por una narrativa de prosa más poética, de mayor mezcla entre lo intelectual y lo multisensorial, y por un protagonismo crucial del recurso intertextual (avance de lo que serán, por otro lado, las inquietudes reflejadas en los estudios poscoloniales), por el propio contexto histórico, social y cultural del continente americano. La importancia del autor del *Aleph*, referente y amigo personal de Juan José Arreola (al igual que lo fue de María Kodama) marcará un hito en la historia de la literatura universal y establecerá, por otro lado, el gran referente de los posteriores estudios de literatura europeos interesados por la intertextualidad (Foster, 1973). Como apunta la doctora Karen Poe Lang:

Casi podemos escuchar a Barthes en alguna frase, o entrever a Derrida en sus inagotables estrategias de lectura. Pues en Borges están articulados los grandes conceptos que propiciaron, a fines de los 60, la

²³ Especialmente, si recordamos que los años treinta son cruciales en la vida del escritor jalisciense, que será cuando deje los estudios convencionales en Primaria (su colegio de Zapotlán cierra por falta de presupuesto) y, tras probar todo tipo de oficios (de ayudante de imprenta a vendedor de tepache, entre muchos otros) se marche a México para probar suerte con el teatro, ciudad que (literalmente) le cambiará la vida y le llevará a conocer Francia (gracias a la recomendación de Louis Jouvét), referente crucial para entender su obra (Benítez Villalba, 1985 y Castañón y Palafox, 2008).

revitalización del pensamiento alrededor del grupo *Tel Quel* (Poe Lang, 2006: 78).

Borges no solo se adelantó a su época, al igual que lo hizo Arreola (a pesar de las diferencias), sino que entendió a la perfección la importancia de la renovación estética vanguardista como vehículo para alcanzar un lenguaje total y liberador en una suerte de imaginación estructural. Reveladoras nos resultan, en este sentido, las reflexiones del mexicano Carlos Fuentes:

Borges confunde todos los géneros, rescata todas las tradiciones, mata todos los malos hábitos, crea un orden nuevo de exigencia y rigor sobre el cual pueden levantarse la ironía, el humor, el juego, sí, pero también una profunda revolución que equipara la libertad con la imaginación (Fuentes, 1976: 25).

Una idea que Juan José Arreola inmortalizará, a nuestro juicio, en *Confabulario* en el arranque de la minificción titulada *La libertad* (“Hoy proclamé la independencia de mis actos”) y en algunas de las reflexiones de su relato circular acaso más borgeano, *Sinesio de Rodas* (“Los intrincados dibujos del azar se transforman, ante la mirada eterna, en misteriosos signos cabalísticos que narran la aventura del mundo”) y que, como sostiene el profesor Jorge Schwartz, es fundamental para entender la importancia de las vanguardias en la gestación de la literatura latinoamericana, ya que el sentido de lo que él llama «libertad estética», “propicia, por un lado, la disposición para actuar lúdicamente en el momento de crear formas o combinarlas; y, por otro lado, amplía el territorio subjetivo [...] de abrir la escritura a las pulsiones afectivas que los patrones dominantes suelen censurar (Schwartz, 1991: 18).

Finalmente, nos resulta crucial atender a la importancia de la fragmentación y la brevedad. Como señala Ronald Christ, gracias a las referencias intertextuales (él las llama «alusiones»), Borges consigue abreviar ese lenguaje universal, ya que “his goal is the consideration of the universe in a verbal o narrative abbreviation” (Christ, 1969: 19). Concepto que podemos encontrar, incluso de forma más clara, en la obra narrativa de Juan José Arreola.

En realidad, sólo me reconozco como escritor de frases. Las frases me encantan, y cuantas veces en la vida (podría mostrar los originales), un cuento de diez cuartillas se acabó en dos y a veces en media cuartilla (Matus, 1973: 2).

Un rasgo que, dicho sea de paso, no solo maravilló a muchos de los escritores que publicaron con él, como fue el caso de Julio Cortázar, con el que mantuvo no solo una relación de amistad sino, como sostiene Pablo Brescia, “sostuvo un vínculo y aprovechó para darle forma a su visión sobre el cuento como género que luego plasmaría en la década de los sesenta en sus ensayos más canónicos sobre el tema” (Brescia, 2016: 89). Sobre este punto, recordamos la importancia que tiene esta economía de medios, así como el trasfondo intelectual y el conocimiento poético en la propia dinámica de diálogo intrínseca en la propia definición del cuento hispanoamericano. Así lo explica Anderson Imbert:

La brevedad del cuento se presta a que el cuentista asuma la postura de un ágil conversador, elija como tema de su plática un lance de la existencia humana, despliegue allí su esfuerzo intelectual y logre una trama de forma rigurosa y de intenso lirismo (2007: 22-23).

Los años cuarenta serán trascendentales, pues, para la literatura hispanoamericana y para Arreola, en particular, cuya obra cuentística se configurará con estos referentes y un eje formal muy claro: la noción del texto como una meditada colección de cajas chinas intertextuales. Así ocurre en esta década con los ejemplos del cubano Virgilio Piñera en obras como *Las furias* o *El conflicto*, con la narrativa renovada de Alfonso Reyes en México (*La mano del comandante Aranda*), los poéticos *Cuentos de Cuba* de Lydia Cabrera o la propuesta del gran cuentista de la Generación del 50, el peruano Julio Ramón Ribeyro, por citar algunos ejemplos representativos similares, quienes, al igual que Borges y Arreola, anticiparán los postulados de la posmodernidad de las décadas siguientes mediante la técnica de la hibridez textual y la autorreflexión sobre la propia escritura. Así lo ve el profesor Crisanto Pérez Esaín:

Ribeyro entreteje una serie de relaciones entre literatura y realidad por medio de la intertextualidad usando la primera como escudo para poder defenderse de la incompreensión que la segunda le suscita, y de paso reivindica, como es tan frecuente en la posmodernidad, su presencia como ente organizador del discurso con continuas referencias a la escritura como medio de acceder a la realidad (Esaín, 2008: 44).

Esta “defensa” ante la incompreensión de la realidad encierra, en cierto sentido, gran parte de las inquietudes de Arreola, como se reflejan claramente en sus memorias, siendo ya él octogenario. Especialmente, tras su primera experiencia como migrante en París y su decisión de prácticamente abandonar su trabajo como escritor por el de docente, asesor y promotor literario, como veremos en el siguiente apartado.

2.3 DEL EXILIO INTELECTUAL ESPAÑOL A LA «GENERACIÓN DE ARREOLA»

Como es bien sabido, las políticas de apoyo a la República española del entonces presidente mexicano Lázaro Cárdenas hicieron que miles de españoles se exiliaran a México. Fruto de esta mezcla cultural se produjo un legado educativo y cultural de sobra conocido que reforzó y amplió aún más la importancia de la intertextualidad intercontinental en la creación literaria. Importantes fueron, dentro de este contexto, la creación de cientos de librerías y casas editoriales de exiliados españoles de donde nacieron sellos como Séneca (fundado por José Bergamín y Emilio Prados), Quetzal (creado por Ramón J. Sender), la editorial del exiliado español Juan Grijalbo, la famosa librería de Tomás Espresarte o, entre otras, la editorial que fundara el español Joaquín Díez-Canedo donde Juan José Arreola publicó toda su obra (Joaquín Mortiz), hasta la creación del Fondo de Cultura Económica en 1934 (donde el escritor zapotlense también trabajó) y la creación de La Casa de España en México del gijonés José Gaos.

Autores como León Felipe, Emilio Prados, Ernestina de Champourcín, Max Aub, Luis Cernuda, Pedro Garfias, María Luisa Algarra, Manuel Altolaguirre, María Zambrano y, entre otros, Luis Buñuel fijaron su nueva residencia en México y ayudaron, junto a los cerca de doscientos mil exiliados republicanos provenientes de España, al florecimiento cultural de México (y, por extensión, de Latinoamérica), no solo con su aporte a la rehabilitación del mundo editorial, sino también con su labor docente, como fue el caso, de la revitalización de la Universidad Nacional Autónoma de México que absorbió al nuevo profesorado español²⁴. Arreola, como él mismo declaró en numerosas ocasiones, siempre aplaudió las políticas del entonces presidente Lázaro Cárdenas y lo que supuso en su formación el contacto

²⁴ Un fenómeno, como es bien sabido, que también supuso un intercambio y un empuje cultural en otros países como Argentina, donde residieron autores como Guillermo de Torre (de estrecha vinculación con Borges), Amado Alonso, Francisco Ayala o el mismo Rafael Alberti.

con los españoles transterrados, tanto por el empuje cultural que le dieron a México, como por el intercambio intelectual del que siempre estuvo tan agradecido²⁵:

El exilio español en México significó mucho para mi formación personal. Me enriqueció de tal manera que puedo decir sin temor a equivocarme que, sin el trato cotidiano que tuve con los artistas, filósofos, poetas y hombre de la industria editorial, yo sería el hombre que soy, sobre todo en el terreno intelectual (Arreola Sánchez, 1998: 327).

Todas estas inquietudes formales relacionadas con la técnica y la creatividad literarias, la nueva sensibilidad lectora de los países americanos, la importancia del mundo editorial y del universitario (que, pronto, acogería a Arreola en sus filas), así como el nuevo contexto político y cultural que, décadas después (tras las Revolución Cubana y, entre otras circunstancias, las estrechas relaciones con editores españoles como Carlos Barral) hicieron posible que naciera el llamado *boom* hispanoamericano. Una circunstancia comercial que, literalmente, catapultó universalmente la obra, como es bien sabido, de autores como García Márquez, Julio Cortázar, José Donoso, Vargas Llosa, Cabrera Infante y, entre otros, los mexicanos Carlos Fuentes y Juan Rulfo.

Los nuevos rasgos de esta narrativa quedaron definidos por la mezcla (lo real y lo imaginario), la renovación estética del lenguaje posvanguardista y la

²⁵ Es más, Arreola, por aquel entonces, llega a definirse como izquierdista republicano: “Yo quedé marcado por la muerte de Federico [García Lorca], mi despertar a la conciencia política ocurrió durante el inicio y el final de la guerra civil española. Desde entonces asumí para siempre la causa de la República” (Arreola Sánchez, 1998: 242).

fragmentación, la brevedad y el uso consciente de la intertextualidad propias de la literatura posmoderna.

Así, la profesora Blanca Anderson Córdova habla de la importancia del juego intertextual en Cortázar (cuya obra publicará Arreola en México), a raíz del rompecabezas transgresor de *62 modelo para armar*, obra en la que el proceso de escritura se convierte en un acto de reescritura infinita siguiendo las propuestas borgeanas:

La novela dialoga consigo misma. En cada repetición textual se trata como otro texto. Una versión se genera porque existe otro texto que 'la escribe'; detrás de un texto siempre vive otro y el lector asiste a una generación de textos que se muestra como infinita, pues, por el azar, las posibilidades (estructurales) son infinitas (Anderson Córdova, 102).

Los sesenta serán, en ese sentido, la década *dorada* de una literatura latinoamericana que ocupará reconocido protagonismo en la literatura universal. En 1962 se publican *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes y *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa. Al año siguiente, Julio Cortázar pone en circulación la portentosa maquinaria intertextual de *Rayuela*, justo (como ya mencionamos antes) cuando Juan José Arreola publica su experimento polifónico de *La feria*. Los títulos de esta década son de sobra conocidos: desde *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, en 1964; la universal *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, en 1967; y obras posteriores como *El obscuro pájaro de la noche*, de José Donoso; *Conversación en la catedral*, de Mario Vargas Llosa o *Hijo de hombre*, de Roa Bostas, todas ellas publicadas en 1969, por citar algunos de los ejemplos más representativos.

Durante esta década (y las siguientes), decisivas para la literatura latinoamericana, la labor de Juan José Arreola fue fundamental. No tanto como escritor, como adelantamos anteriormente, sino como docente, tallerista, promotor cultural y, sobre todo, editor y corrector y asesor de escritores como Juan Rulfo o, los entonces desconocidos Carlos Fuentes o Elena Poniatowska, cuya primera obra (*Lilus Kikus*) le sirvió a Arreola de pistoletazo de salida para *Los Presentes*, su recién estrenada editorial, volcada en descubrir nuevas voces mexicanas. Asimismo, Arreola asesoró a autores como Max Aub, García Márquez, Julio Cortázar o Augusto Monterroso, al que debe, entre otras cosas, la gestación de su famoso microrrelato del dinosaurio²⁶. Quizá aquí se explique por qué su nombre no es tan conocido fuera de México, pero tan importante en su país, donde la gran mayoría de la gente lo conoce como el *maestro* Arreola, como pudimos comprobar durante los años de estancia en México. Sin ánimo de exagerar, sin la presencia de Juan José Arreola es probable que la eclosión de la narrativa latinoamericana no hubiera podido ser posible. Es más: José Miguel Oviedo llega hablar, de hecho, de la “generación de Arreola” (Oviedo, 2012: 94) y, efectivamente, su trabajo (además del legado literario personal que nos dejó) consistió precisamente en eso: promocionar, editar y asesorar a las grandes firmas de este período desde su labor en las editoriales que creó en los años cincuenta para dar cabida a las nuevas voces (a *Los Presentes* le siguió el proyecto de Cuadernos del Unicornio), así como a todos los

²⁶ Según cuenta en sus memorias, Arreola es el que se “despierta” en el famoso cuento, tras una velada en la que dejó hablando José Durán toda la noche al borde su casa, mientras él se durmió y, al despertarse, vio que Durán seguía contándole sus problemas amorosos a los que no había prestado atención. “Augusto Monterroso reprodujo literalmente en algunos de sus cuentos las anécdotas que vivimos juntos en es época. [...] Durante el día llegó Ernesto [Mejía Sánchez] y le platicué lo que me había pasado con Durán, a quien él había puesto el sobrenombre de Grande por su estatura. Ernesto dijo: “Cuando despertó, todavía estaba Grande ahí”. Luego llegó Tito [Monterroso], escuchó la historia y escribió el cuento que todos conocemos” (Arreola Sánchez, 1998: 300).

alumnos que enseñó en sus innumerables talleres de escritura del Centro Mexicano de Escritores (Eduardo Lizalde, Inés Arredondo, Beatriz Espejo, Rubén Bonifaz Nuño, José Revueltas, Emilio Pacheco, Sergio Pitol...), las obras que tradujo para el Fondo de Cultura Económica (y, en especial, su antología de literatura universal, *Lectura en voz alta*, publicada en 1968) y su labor de difusión cultural durante las siguientes décadas. Sin olvidarnos, claro está, de su labor de la época que dirigió la famosa Casa del Lago en Ciudad de México o su incursión en el mundo televisivo, que abordaremos con más detalle en la segunda parte de esta investigación. Arreola, que llegó a tener su propio programa en Televisa (*Arreola y su mundo*) se convirtió en una figura pública e hizo, a nuestro modo de ver, algo impensable en los años setenta: abrir el paso hacia un medio poco habitual para los intelectuales: la televisión. Arreola, que llegó a ser hasta un referente de la comedia televisiva de México²⁷, compartió su extenso conocimiento²⁸ y, además de recitar, actuar, moderar debates y tertulias literarias en televisión, llegó hasta a ser comentarista deportivo durante los años ochenta, con el pretexto de llevar la literatura hasta los lugares más insospechados²⁹. De ahí, insistimos, la importancia de Arreola tanto en la creación y difusión de la universalidad en la literatura mexicana (aspecto estrechamente vinculado a la intertextualidad), la incorporación del humor y la parodia al discurso

²⁷ Muy conocida fue en México la parodia televisiva del personaje *Juan José Carreola* que interpretaba el humorista Enrique *Polivoz*, en Televisa. Con el atuendo típico de Arreola (sombrero, levita y bastón inglés), imitaba su discurso y llegó a popularizar la expresión "No lo conocía" (cuando se topaba con alguna figura del deporte o del corazón) y que hoy en día se puede seguir escuchando en las calles de México. Por otro lado, sus tertulias, debates y apariciones televisivas fueron constantes en los canales 11 y 13 de Ciudad México, como veremos en el siguiente apartado titulado "De la 'catapulta' mediática a los reconocimientos finales".

²⁸ El propio Borges, en el prólogo de su *Bestiario* ilustrado, define a Arreola precisamente como "de una ilimitada imaginación, regida por una lúcida inteligencia" (Arreola, 1985: 3).

²⁹ "Muchos millares de televidentes y radioescuchas disfrutando del ingenio y don verbal de Juan José Arreola" (Martínez, 2002: 178).

intelectual, su popularización y, por otro lado, la fijación del cuento (tanto por su obra como por su labor editorial), como tendencia favorita en gran parte de la obra latinoamericana.

2.4. EL CASO MEXICANO: LOS MAESTROS DE LA MINIFICCIÓN

Si hay un género que defina la literatura del siglo XX en Latinoamérica es, sin duda, el cuento. Desde la época colonial y, nacido como extensión de las crónicas de aquel entonces, con la llegada de la modernidad literaria, su técnica, estilo y formato se fueron adaptando y reduciendo. Así lo ve el profesor Luis Leal, uno de los primeros en advertir esta tendencia hacia la llamada «minificción», a caballo entre el ensayo, el cuento y el poema (Leal, 1971). Juan Armando Epple (1990) apunta en una misma dirección al afirmar que un género se asienta sobre el otro, y prácticamente todos los estudios teóricos (Rojo, 1998; Pollastri, 2000; Kleveland, 2002; Zavala, 2005, Lagmanovhich, 2006; Siles, 2007; Valls, 2008; Perucho, 2009, Andrés-Suárez, 2010; Fonseca, 2015) señalan América, y México, en particular, como lugar de gestación de este género. Un género, por otro lado, cuya terminología no acaba de definirse; el término varía entre «minificción», «microcuentos», «minicuentos» o «microrrelatos» y es una discusión que aún está abierta. No es nuestro cometido resolver qué término es el más adecuado (pese a que el de «minificción», utilizado por primera vez por el cuentista Edmundo Valadés³⁰ nos parecería una buena opción, tampoco creemos que tenga mucha relevancia optar por un solo término, ya que pueden convivir las diferentes vocablos, y más teniendo en cuenta la naturaleza híbrida de este género), sino comprender qué importancia tienen para

³⁰ Nos referimos a la publicación de *El cuento. Revista de la imaginación*, dirigida por el cuentista Edmundo Valadés y que tuvo una importancia evidente en la promoción y difusión de la minificción mexicana.

nuestra investigación; nuestro autor es mexicano, es el ejemplo más paradigmático y su estilo lo entendemos dentro de la llamada narrativa breve posmoderna.

La importancia de la cuentística y el relato breve y el asentamiento de la minificción y la microliteratura como género propio es de sobra conocida. Al igual que en ocurrió en Argentina (de Borges, Arlt o Cortázar, hasta Shua, Denevi o Valenzuela, por ejemplo) o en Uruguay (Quiroga, Piñera, Fernández, Onetti, Sommers, Galeano o Peri Rossi, entre otros), paradigmático será también el caso mexicano. Tanto eso así, que el primer estudio crítico sobre el microrrelato en el mundo hispano, entendido ya como un género con voz propia y que sentará la base sobre la que se desarrolle el *corpus* teórico de la minificción en Hispanoamérica, se titulará precisamente *El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila*. El artículo lo firmará en 1981 la profesora hispanocubana Dolores Mercedes Koch y, tras una acertado análisis comparativo sobre la obra de los cuatro autores que dan título a su artículo (y, posteriormente, a su tesis doctoral donde se omite al más joven de los cuatro), concluye que la coincidencia de estos «textos mínimos» configura un género propio de arraigada tradición, especialmente, en la literatura mexicana:

Por una parte, comparten rasgos estilísticos y temáticos, renuevan antiguas formas en desuso, como la fábula y la alegoría y por otra, incluyen discursos no literarios nacidos de la civilización y técnicas modernas (Koch, 1981:130).

En primer lugar, Koch nos presenta el caso de Julio Torri (ateneísta de principios de siglo, como Alfonso Reyes) quien, junto a Borges, se considera el gran precursor del género breve en América. Su obra, rescatada y dada a conocer gracias a los estudios del profesor canadiense Serge Zäitzeff, ha sido de capital importancia para la

literatura, no solo mexicana, sino hispanoamericana. No solo por inaugurar el género breve en el continente americano o adelantar el fantástico, sino por, como observa el ensayista mexicano Marco Antonio Campos, la importancia de la hibridez de géneros como generador de este tipo de literatura breve.

Con Torri empiezan tal vez entre nuestros escritores las mayores dificultades para determinar géneros. El ensayo y la reflexión breve y el relato y el poema en prosa y la estampa y la fábula y el diálogo y la paráfrasis y el aforismo y la anécdota y la nota suelta y el artículo y la semblanza pueden tener vida independiente o a veces cruzarse o a veces fundirse entre sí (Campos, en Zäitzeff, 1969: 19-20).

La conexión de Torri con Juan José Arreola es evidente y, por otro lado, bien conocida en las letras mexicanas. Como apunta Fabio Jurado, los dos “continuarán con la poética del cuento, en la que el contraste entre la descripción narrativa y los tonos discursivos del ensayo confunden o le ponen trampas al lector” (Jurado, 2016: 33). No solo por el estilo, la prosa, el humor escéptico repleto de ironías y parodias o el rescate de formas literarias antiguas (en su caso, fábulas y también bestiarios), sino porque, como bien señala Dolores Koch, ambos construyen “un género cultivado por escritores cultos de perspectivas universales que con frecuencia aluden a otros textos” (Koch, 1981: 123). Esto es: ambos resignifican el uso de la intertextualidad, como recurso literario propio, que, como pretendemos demostrar en esta investigación, es fundamental para entender, no ya la importancia de este género, sino la obra y el estilo de Juan José Arreola. Una técnica que, en palabras de Manuel de Escurdia y Vértiz, rozaría lo *mágico*:

Si en la segunda década de nuestro siglo Julio Torri descubre la magia negra de la palabra, treinta años después Juan José Arreola surge como el mago blanco de la prosa mexicana (1994: 288).

En efecto, los juegos intertextuales del jalisciense no se entenderían, pues, sin la literatura breve que había escrito previamente Julio Torri a quien, investigadores como el profesor Lauro Zavala, asignan el nacimiento del género con la publicación de *A Circe*, escrito en 1914 (Zavala, 2004: 55).

En el caso de Torri, nos encontramos ante una prosa poética de una obra corta también (sus obras se resumen a *Ensayos y poemas*, en 1917 y *De fusilamientos*, en 1940), en la que se prescinde lo superfluo y, mientras el modernismo estaba en boga en América y parecía apuntar hacia un camino posible, el escritor de Saltillo opta por retomar el ingenio y la lucidez barroca, especialmente, de Quevedo. Arreola, también, aunque su influencia será más gongorina. Así lo ve Koch:

Tanto Torri como Arreola han producido sus obras de espaldas al público y de las modas literarias, fieles al reconocimiento de la supremacía del arte. [...] Prefieren el diálogo de libros como mitigación de la trivialidad cotidiana y la degradación de las ilusiones. [...] Torri, como Arreola, reacciona ante la ilusión positivista del progreso, de la factibilidad de controlar y vencer a la naturaleza. (1981: 126).

Por otro lado, notorio será también el caso del hondureño Augusto Monterroso quien, pese a no ser mexicano de nacimiento, se entiende y estudia dentro de la literatura mexicana (país donde se exilió, tras obtener la nacionalidad guatemalteca, y donde desarrolló, como es bien sabido, toda su obra) que aportará la brevedad extrema y el tono más crítico. En su caso, a diferencia de Torri y Arreola, en vez de

haber partido de los bestiarios, su tarea consistirá en recuperar y modernizar lo que quedó en llamarse «nueva fábula». Una tendencia, que ya se inició en 1942 con la publicación de *Fábulas sin moraleja y finales de cuentos*, del mexicano Francisco Monterde que consiguió, a juicio de la profesora Mireya Camurati, “liberar a la fábula de todas las normas y prejuicios con que la había cargado el neoclasicismo y hacer de ella una forma estética valiosa” (Camurati, 1978: 146). Al igual que ocurrirá con Arreola, Monterroso recupera y revisa la tradición literaria a través de un mecanismo intertextual clave entre ambos momentos históricos. La publicación en 1969 de *La oveja negra y demás fábulas* supondrá, en este sentido, el asentamiento del nuevo género y de una tendencia marcada, como señala la especialista en literatura contemporánea latinoamericana, Anne Karine Kleveland, por tres aspectos esenciales: «renovación», «actualización» e «intelectualización». Dichas características definirán, asimismo, la narrativa breve posmoderna de Arreola. «Renovación», por su finalidad de denuncia y crítica social de la fábulas originales. «Actualización», en cuanto a los temas, “porque los personajes actúan como hombres del siglo XX con sus dudas, errores y críticas, reflejo de la desilusión y el escepticismo del hombre posmoderno” (Kleveland, 2002: 152). Idea importante también para nuestra investigación, que comparten autoras como la doctora Francisca Noguerol (cuya tesis, precisamente, fue sobre Monterroso). Nos referimos a la conexión entre la posmodernidad y la minificción hispanoamericana que ya comentamos anteriormente.

La coincidencia cronológica entre la formalización del pensamiento posmoderno (años sesenta, con especial relevancia en los setenta y ochenta) y la aparición del microrrelato como categoría diferenciada del cuento tradicional coincide entre el microrrelato y el pensamiento posmoderno (Noguerol, 1996: 53)

Planteamientos que coinciden con los estudios de la teórica venezolana Violeta Rojo, de los que ya nos hicimos eco en el capítulo sobre la *Intertextualidad en la literatura hispanoamericana*, o los del mexicano Lauro Zavala, quien asegura que la microficción de autores como Arreola es claramente posmoderna, debido a “una hiperbolización de la polisemia y la experimentación moderna... y a la vez un reciclaje irónico de las convenciones de la narrativa clásica” (Zavala, 2004: 59).

Por último, la doctora Kleveland nos habla de la «intelectualización», ya que estas minificciones no se dirigen a un oyente, sino a un «lector activo», al que se le exige una participación crucial («coautor») y una propuesta de reflexión mucho mayor, en la línea que ya apuntaba las mencionadas teorías de la estética de la recepción.

Y si, en cierto sentido, podemos decir que de Torri *nació* Arreola y Monterroso fue posible gracias a Arreola, a partir de la segunda mitad siglo quien cogerá el *testigo*, como apuntan buena parte de los estudios críticos (y, especialmente, la primera publicación sobre este asunto de Koch) será el narrador de la llamada *Onda*, René Avilés Fabila. Alumno, para más señas, de los talleres de Juan José Arreola durante aquella década.

Tras la publicación del *Zoológico fantástico* de Avilés Fabila en 1969, de estilo fragmentado y satírico muy cercano a Arreola (la influencia de *Bestiario* es más que evidente), la producción de textos de minificción y la creación de antologías del género en Latinoamérica (más de un centenar en la actualidad) confirman un estilo y una tendencia que configura, define y explica buena parte de nuestra literatura contemporánea y, en nuestro caso, confirman la gestación de lo que podríamos catalogar como narrativa breve posmoderna, donde podemos situar el punto de partida de Juan José Arreola.

La lista de firmas mexicanas es mucho más amplia y habría que añadir, como menciona Lauro Zavala, cuya docencia y trabajo investigador se centra casi

exclusivamente en la ficción mexicana, a muchos más autores y autoras desde los primeros cuentos de Julio Torri o Alfonso Reyes a los más actuales, que podríamos añadir. Desde Enrique Serna, Inés Arredondo o Amparo Dávila a, por ejemplo, el también jalisciense, como Arreola, Luis Felipe Lomelí, quien retoma, a nuestro modo de ver, la tendencia hiperbreve de Monterroso³¹. En la lista de minificciones mexicanas del siglo XX que propone el profesor Zavala³², encontramos, además (y por partida doble), a Juan José Arreola tanto con su obra *La feria* como con la obra que nos proponemos a analizar en esta investigación: *Bestiario*.

Por otro lado, nos resulta crucial la conexión existente entre la minificción y la intertextualidad. Así lo afirman Koch (2002), Zavala (2007) y, centrado más en la narrativa actual, Pujante Cascales (2013), entre otros. Lauro Zavala parece tenerlo claro:

La minificción nace como una forma de relectura de los demás géneros. Su estructura es siempre híbrida y tiende a la metaficción y a una intertextualidad galopante (Zavala, 2007: 107).

Apropiados nos resultan, pues, las reflexiones tanto de Violeta Rojo, así como los estudios más actuales de Adriana Azucena Rodríguez. Para Rojo, las referencias intertextuales son fundamentales en la creación de estas pequeñas cápsulas literarias.

Sin intertextualidad no es factible la minificción, ya que, dada su brevedad y la necesaria condensación de la anécdota implícita en ella, debe recurrir

³¹ Sirva de ejemplo su reconocido microrrelato titulado *El emigrante* compuesto por tan solo cuatro palabras: “¿Olvida usted algo? ¡Ojalá!”, publicado en el libro *Ella sigue de viaje* por Tusquets en 2005.

³² Véase anexo 3.

en forma habitual a los cuadros o marcos referenciales como mecanismos para narrar historias completas usando la menor cantidad posible de palabras (Rojo, 2012: 1627).

Por su contra, Rodríguez no cree que la intertextualidad sea la característica fundamental, aunque el matiz que señala nos interesa sobremanera para nuestro objetivo de elaborar un posible método analítico de la obra breve de Arreola.

La intertextualidad, por sí misma, no puede considerarse un rasgo específico de la minificción; más bien, su uso programado y convencional en función de la economía verbal [...] La minificción ofrece la posibilidad de acceder a un corpus amplio para revisar con cuidado estos asuntos, explicar la importancia del recurso en el género (Rodríguez, 2020: 71).

Efectivamente, coincidimos sobre esta línea de investigación de la doctora mexicana Rodríguez y pensamos, como ya anunciamos en un primer momento, que precisamente es desde ahí desde donde conviene analizar a dichos autores y, especialmente, a Juan José Arreola. Si bien en México la intertextualidad parece ser la tónica general de gran parte de su literatura contemporánea³³, el caso de la narrativa tan llamativa de Arreola es el ejemplo más claro (y paradigmático, por otro lado) de cómo la intertextualidad literaria puede convertirse en un recurso, en un

³³ La literatura mexicana tiene muchos ejemplos. Y no solo en cuanto al estilo de las obras, sino incluso en los juego intertextuales entre títulos muy similares, que van más allá de la minificción. La novela corta *Aura* de Carlos Fuentes, por ejemplo, se construye sobre el cuento de *La cena* de Alfonso Reyes. Mismo protagonista, trama similar de triángulo amoroso y desenlace idéntico. O *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz que es, en cierto sentido, una reescritura de *El perfil del hombre y la cultura en México*, escrito dos décadas antes.

figura retórica *más*, desde el que se estructura una obra literaria y una visión particular sobre un mundo (el posmoderno) con un código clásico (y moderno), cuyo mayor desafío es, precisamente, ese: encontrar un modo de ordenar un momento histórico definido, como es bien sabido, por el caos y la fragmentación.

SEGUNDA PARTE

3. CONTEXTO CULTURAL Y PERSONAL DE JUAN JOSÉ ARREOLA

Nacido en Zapotlán en 1918, hoy Ciudad Guzmán (Jalisco), Juan José Arreola fue, como ya hemos comentado desde el primer capítulo donde planteamos el objeto de este estudio, uno de los escritores de mayor influencia en México durante la segunda mitad del siglo XX, y también, en buena parte de Hispanoamérica. No así, en Europa, debido, en parte, a la proyección internacional que tuvieron compatriotas suyos como Juan Rulfo, Octavio Paz, Carlos Fuentes o Fernando del Paso, amigo personal de Arreola, que fue el encargado de reunir sus conversaciones (más de cien horas de entrevistas grabadas y transcritas por el autor de *Palinuro de México*), en el libro autobiográfico *Memoria y olvido*, donde el propio Arreola, ya octogenario, hace un repaso a su vida (desde 1920 a 1947) y reflexiona sobre la importancia de las influencias de otros autores que, como venimos diciendo a lo largo de esta investigación, es sin duda la marca de la casa de su literatura: la intertextualidad. La otra obra de consulta básica para poder contextualizar al escritor de *Confabulario* son las memorias que recoge su hijo Orso, también fruto de numerosas charlas y entrevistas familiares, bajo el título *El último juglar*. Las referencias a otras obras a lo largo de su biografía son continuas y más en el caso del escritor jalisciense, bien conocido por su portentosa memoria; en sus discursos, conversaciones, clases y entrevistas era muy habitual que citara de memoria numerosos pasajes de muchos de los autores que han configurado una narrativa breve, paradójicamente, tan personal.

3.1 UN RECITADOR “AFRANCESADO” EN ZAPOTLÁN EL GRANDE, JALISCO

En primer lugar, es importante contextualizar al autor de *Confabulario*, ya que tanto su vida como su obra abarca prácticamente todo el siglo XX y su desarrollo personal está estrechamente ligado con las palabras desde muy temprana edad. En las

conversaciones con Fernando del Paso, quizá de los libros donde mejor queden registradas sus intenciones literarias, Juan José Arreola deja claro que su primera influencia, y aquí podemos encontrar la primera singularidad de su obra (teniendo en cuenta que nos referimos a un autor mexicano que nace en la primera década del siglo): la influencia europea.

Me defino como un occidental, porque soy heredero de las culturas occidentales que se reúnen en el crisol de Europa [...]. Me siento un producto ínfimo y remoto, pero producto al final, de ese magnífico crisol. Y me someto (Del Paso, 2003: 29).

Como a ciertos escritores de su generación, su evolución y desarrollo artístico tienen mucho que ver con el continente europeo, como bien queda reflejado en el ensayo de Wolfgang Vogt y Lourdes Celina Vázquez Parada titulado, precisamente, *La recepción de la cultura europea en el pensamiento de Juan José Arreola*, donde se llega a afirmar que Papini y Bourget, por ejemplo, influyeron en Arreola “más que sus padres de carne y hueso” (Vogt y Vázquez Parada, 2006: 17). Aun así, esta influencia no fue tan bien vista en su continente, según el mismo Arreola comenta, a raíz de su encuentro con Pablo Neruda, del que fuera asistente personal durante su visita a Jalisco. En el capítulo de sus memorias titulado, precisamente, “Pablo Neruda en Zapotlán”, Arreola insiste en que “le llegaron rumores [a Neruda] de que yo era medio afrancesado, adorador de poetas como Rilke y Schwob, y de escritores como Marcel Proust” (Arreola Sánchez, 1998: 166)³⁴. De hecho, como nos indica el profesor

³⁴ Es más, según Arreola, “en Francia, Neruda abominó públicamente a Paul Éluard y de otros grandes poetas. Hubo un momento en que por desgracia Pablo se cerró a lo que podemos llamar la literatura no comprometida con las causas por las que él luchó hasta el día de su muerte”, e insiste no sin cierta ironía que “parecía que sólo le importaba la mirada de Stalin sobre la nieve de Rusia” (Arreola Sánchez, 1998: 166). Este aspecto, que abordaremos con más detalle en el

Vicente Francisco Torres, “la etiqueta de afrancesado y artificioso le dio a Arreola malos momentos a principios de la década de los sesenta, cuando impartía talleres de creación literaria en apoyo a la revolución cubana” (Torres, 2000: 127). Y será algo que lo acompañe durante toda su carrera. Valga, a modo de ejemplo, el desencuentro que tuvo en París con Gabriela Mistral porque, según comenta el autor de *Confabulario*, no reivindicó los ideales latinoamericanos de su amigo Vasconcelos (el famoso concepto de la «raza cósmica» latina). Él mismo lo aclara:

Sigo pensando lo mismo que hace cincuenta años. Me duele, por ejemplo, haber sufrido los ataques de los escritores nacionalistas y tradicionales que vieron en mi literatura las huellas del imperio francés. Yo creo en la universalidad de la literatura, no en la literatura como expresión de una determinada causa. Menos aún de la literatura como representación de un país y una cultura (Arreola Sánchez, 1998: 223).

Un concepto, el de una universalidad de la literatura, fundamental para comprender la literatura de Juan José Arreola. Como bien escribió Jorge Luis Borges en el prólogo de una de sus ediciones de *Confabulario*, el escritor jalisciense “pudo haber nacido en cualquier lugar y en cualquier siglo” (Arreola, 1985: 7). Sea como fuere (ya retomaremos este punto más adelante), en su caso, su carrera (en principio, volcada hacia el teatro y el cine, después hacia el periodismo y la traducción) viene de la mano del dramaturgo austríaco Arthur Schintzler, su primer mentor, y posteriormente al actor francés Louis Jouvet, que conoció en Guadalajara en 1944, y que fue el que hizo posible que viajara a París al año siguiente, justo después de

capítulo dedicado a la temática arreoliana, sí nos resulta importante, ya que explica, en parte, su difícil encaje dentro del momento histórico de las siguientes décadas y sus fricciones con escritores (y amigos) como Juan Rulfo.

casarse con Sara Sánchez, la que fuera madre de sus tres futuros hijos: Claudia, Orso y Fuensanta. Su vínculo europeo es innegable y fundamental para entender su literatura y, en nuestro caso, la configuración intertextual de su narrativa breve.

De su infancia, sabemos que fue el cuarto de catorce hermanos y que, si algo definió y marcó esta época (y, en líneas generales, su vida) fue su débil salud y su relación casi *enfermiza* con la literatura, ya que como bien recuerda su amigo, el dramaturgo Guillermo Schimdhuber de la Mora, “la biografía de Arreola es un cuento que narra su amor a las palabras” (2018: 156).

Nacido un 21 de septiembre de 1918, día que, él mismo, en sus continuos juegos intertextuales, recuerda que fue el día en el que “Marcel Proust³⁵ sufrió la primera crisis de vértigo y desplomó por las escaleras de su casa [...], justamente en la noche que Rainer Maria Rilke le escribió la primera carta a la que iba ser su amiga para siempre [...] en pleno estrago de la gripe española [...] y en el año cuando Franz Kafka fue declarado mortalmente enfermo de tuberculosis” (Del Paso, 2003: 23). Los tres referentes que menciona Arreola están, efectivamente, muy presentes en su obra: la prosa francesa y el desamor proustiano, la poética y visión trágica rilkiana y el existencialismo y surrealismo kafkiano, que se percibe en muchas de las temáticas de sus cuentos. El mismo Arreola señaló que, en efecto, esas influencias “hasta las más profundas, como pueden ser las de Rilke, Kafka y Proust, las he vivido no sólo como mexicano sino como payo. Hasta mis mayores refinamientos están vividos con alma y cuerpo de pueblerino mexicano” (Carballo, 2005: 583). Reflexión interesante que define, en parte, la infancia y la adolescencia de Arreola; solo atiende cuatro años a la escuela primaria, lo que, como bien recuerdan Adolfo

³⁵ Arreola, de hecho, utiliza bastante la intertextualidad con Proust en numerosos textos. Valga, como ejemplo, su artículo “Memoria y olvido de Proust” (que dará título a uno de sus libros) donde establece las analogías proustianas también con su padre Felipe: “Cuando Marcel Proust comenzó a escribir *En busca del tiempo perdido*, mi padre [...] fundó la tepachería que iba a darle fama y fortuna” (Arreola, 1971: 139).

Castañón y Nelly Palafox “no le impide desempeñar con agilidad los oficios más variados: ayudante de imprenta, juez de tepache³⁶, vendedor de telas, empelado de molinos de café, en una chocolatería y, por supuesto, siempre, comediante” (2008: 8). Oficios, que como bien ve Poot Herrera, tendrán mucho que ver con la temática de su obra, basada en “el valor del trabajo y el quehacer artesanal” (1992: 48). Y que será algo que recordará tiempo después su amigo, el profesor y crítico de arte, Antonio Alatorre:

No es muy frecuente que digamos, ni en Jalisco ni en otros lugares, el fenómeno de un muchacho pueblerino y sin certificado de Sexto, que llega a ser, en cierto momento por lo menos, el escritor más sofisticado y cosmopolita de su patria (Alatorre, 1974: 10).

Juan José Arreola ya memoriza poemas desde muy pequeño. Especialmente uno que, según él mismo recuerda en numerosas ocasiones, se aprendió con tan solo tres años: *El cristo de Temaca*, del llamado *padre poeta*, Alfredo Placencia³⁷. Juanito *El recitador*, como le conocían en Zapotlán durante aquellos años, se ve forzado a ser autodidacta, debido, entre otros factores, al conflicto cristero (reflejado en su obra

³⁶ El autor se refiere a que, durante un tiempo, fue catador de tepache, la típica bebida fermentada de piña que se bebe en el estado de Jalisco, junto a su hermano Estaban en el puerto de Manzanillo, como menciona su hijo Orso. Arreola hasta recuerda el eslogan del negocio familiar de aquel entonces: “Beba tepache Arreola, tan fresco y saludable como la ola” (Arreola Sánchez, 1998: 112).

³⁷ El poema se publicó en *El libro de Dios*, en 1924. Como señala Ernesto Flores en el prólogo de la obra completa del clérigo Alfredo P. Placencia, una expresión muy popular, de hecho, era la de “Vamos en busca del Cristo de Temaca que Placencia hizo famoso” (2011: 32). De ahí que Arreola cuente, en varias ocasiones, que de pequeño le pedían que recita el complejo poema (2011: 169-171), que hace referencia a una imagen encontrada en una piedra en Temacapulín, en Cañadas de Obregón, Jalisco (Evangelista Ávila, 2018).

La feria) que cerró gran parte de las escuelas católicas del país durante estos años (1926-1929)³⁸, especialmente, en el estado de Jalisco, uno de los más afectados por la contienda bélica; según los datos estimados, esta guerra civil dejó cerca de 70.000 muertos en México (Larín, 1968). El propio hijo de Arreola, con relación a la guerra cristera (tema que utilizará para su novela *La feria*), recuerda que “su madre [la de Juan José] le cubría los ojos con su rebozo para que no viera los cadáveres colgados de los postes cuando caminaban por las calles, allá por 1927, año en que apareció colgado y fusilado el padre Sedano” (Arreola Sánchez, 1998: 13).

Como el mismo autor señala en *De memoria y olvido*, el texto-relato autobiográfico que sirve de presentación para su libro de cuentos *Confabulario*, la relación con la literatura fue, fundamentalmente, por cuenta propia, gracias a no haber continuado con la formación reglada y haber podido leer (y, en su caso, memorizar) a los autores que configuraron su propia voz³⁹.

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 y menos ilustres... Y oía canciones y los dichos populares

³⁸ Recordemos que durante la presidencia de Plutarco Elías Calles se promulgó la famosa Ley de Tolerancia de Cultos (la conocida como Ley Calles), siguiendo los postulados laicos de la constitución mexicana de 1917, cuyas protestas, dieron pie a las revueltas de Jalisco que empujaron las revueltas en todo el país de la Guerra Cristera que enfrentó al gobierno revolucionario y a las milicias católicas. Sobre este punto, son interesantes las conclusiones de Molina Fuentes (véase la bibliografía), sobre todo, a la hora de entender el papel del catolicismo en el país mexicano.

³⁹ Parafraseando al autor del *Aleph*, Arreola agradeció en el fondo abandonar la enseñanza reglada, ya que eso le permitió adquirir una formación literaria fuera de lo común. De ahí que llegue a decir que “como el personaje de Borges, puedo decir que poseo unos sólidos estudios de primaria” (Del Paso, 2003: 46).

y me gustaba mucho la conversación de la gente de campo (Arreola, 1952: 8).

Como recoge en uno de sus textos Emanuel Carballo, este aspecto será fundamental para comprender la narrativa arreoliana, ya que la literatura se entiende, y así se refleja en todos sus textos, como una experiencia auditiva:

La literatura, como las primeras letras, me entró por los oídos. Si alguna virtud literaria poseo es la de ver en el idioma una materia, una materia plástica, ante todo. Esta virtud proviene de mi amor infantil por las sonoridades, a las que ahora llamo, en compañía de los tratadistas, cláusulas sintácticas (Carballo, 2005: 48).

Asimismo, la importancia de lo rural de sus orígenes en Zapotlán, junto a lo musical, quedará patente en toda su obra, como bien describió literariamente Sara Poot Herrera:

Un pueblerino universal que tocó con las manos las estrellas del abecedario: de la “a” de la artesanía de su obra a la “z” de Zapotlán, donde el pájaro carpintero le cantó al oído las primeras palabras (Poot Herrera, 2018: 42).

Volviendo a esta primera etapa del autor, él mismo recuerda la importancia que tuvo “el caos provinciano de la Revolución Cristera, ya que cerradas las iglesias y los colegios religiosos, yo, sobrino de señores curas y de monjas escondidas, no debería ingresar a las aulas oficiales so pena de herejía” (2019: 9). Se refiere al Colegio de San Francisco, cuando despidieron a todas las monjas del centro quienes,

a su juicio, las expulsaron por ser francesas. Su padre, Felipe, en vez de enviarlo a una escuela oficial (laica), lo puso a trabajar en Zapotlán, como al resto de sus hermanos.

Hipocondriaco reconocido, es cierto que Arreola tuvo muchos problemas de salud, como él mismo recuerda en prácticamente todas sus biografías, sufrió de vértigo, epilepsia, problemas gástricos, gripes severas, dispepsias, aerofagias, mareos, cefaleas y problemas respiratorios, hasta la fecha de su muerte en 2001, provocada por un paro cardíaco tras tres años de padecer hidrocefalia. Su refugio siempre estuvo en las palabras y en la ficción, inspirada, en muchos de sus casos, en esos periodos infantiles de convalecencias y enfermedades. Es más, muchas de sus pesadillas recurrentes se materializaron en algunos de sus relatos más conocidos, como veremos más adelante⁴⁰. Como señala Martínez Palacio, “la enfermedad, que lo acompaña desde los cuatro años, le familiariza con las alucinaciones, las figuras fantasmales (Martínez Palacio, 1972: 22). Según recuerda Arreola, casi pierde la vida a los tres meses debido a la gripe española y fue diagnosticado desde entonces, a raíz de un golpe que tuvo de niño, de epiléptico y, como en casi todos tus textos (no solo los literarios), las analogías con otros autores y el juego intertextual son continuos. En este caso, con el poeta surrealista de *Las tetas de Tiresias*:

La sufrí [la gripe española] al mismo tiempo que, en Francia, la padeció Guillaume Apollinaire que, como se sabe, murió a causa de ella porque además estaba muy debilitado por la esquirla del casco de un obús que se le incrustó en el cerebro en 1916 (Del Paso, 2003: 47).

⁴⁰ “Durante toda la infancia, y gran parte de la adolescencia, tuve una pesadilla recurrente. El borrego se transformaba, en mis sueños, en un gran perro o en un toro” (Del Paso, 2003: 41).

Será en esta primera etapa (en 1934, exactamente) cuando escriba sus primeros relatos, como recuerda el periodista poblano Fernando Díez de Urdanivia, “escritos en una etapa de convalecencia amorosa” (1971: 4). A saber: *Los buitres* (tema que retomará en *Bestiario*), *La muerte*, sobre un cadáver que aparece flotando en la laguna de Zapotlán y *El feto*, gestado, según parece, durante uno de sus primeros viajes a Guadalajara, donde residirá unos años antes de partir de la capital mexicana.

3.2 WAGNER, USIGLI Y VILLAURRUTIA: LA ETAPA TEATRAL

Tras una adolescencia marcada por los trabajos ambulantes, las enfermedades y la pasión por la lectura, la memoria y la declamación, Juan José Arreola se traslada a la capital mexicana en 1937 con un objetivo claro: buscarse la vida y apuntarse a clases de teatro⁴¹.

Fernando Wagner, director de la Escuela de Teatro de Bellas Artes de México, “lo acoge en sus filas con generosidad” (Castañón y Palafox, 2008: 10). Es más, junto con sus otros dos maestros, Rodolfo Usigli y Xavier Villaurrutia, Wagner fue el primer profesor que tuvo de declamación. Como recuerda el autor de *Bestiario*, “me enseñó a decir versos y a pronunciar la r, que se me dificultaba mucho y sonaba más bien como francesa” (Del Paso, 2015: 147). Aun así, la experiencia con el mundo del teatro no fue buena. Si bien le sirvió para conocer a Cora, su primera pareja, su estancia en Ciudad de México no fue nada agradable. Al año siguiente, Wagner abandonó la escuela (y rompió relaciones con Arreola) y la experiencia como actor en el Teatro de Medianoche de Rodolfo Usigli, considerado como el padre del teatro

⁴¹ “Para costearme mi viaje, había yo venido una máquina de escribir Oliver, modelo 12, y mi escopeta Remington. O sea, mis dos instrumentos de trabajo, de trabajo ocioso, literario-cinegético, en Zapotlán” (Del Paso, 2015: 147).

mexicano moderno, tampoco fue positiva⁴². Aun así, lo cierto es que, como bien señala el profesor y ensayista Óscar Mata, en esa compañía [la de Usigli] Arreola entrará en contacto con todos los actores y actrices profesionales del momento (a Josette Sima, por ejemplo, le acabará publicando quince años después en su editorial Los Presentes). Y más aún, como veremos en el capítulo dedicado su temática y pensamiento, gracias a las clases de su tercer mentor y con el que actuó en varias otras, Xavier Villaurrutia. Como sostiene el profesor mexicano Mata, “en esos días se formó la filiación política del incipiente actor: un simpatizante de la izquierda, un fiel seguidor de sus proyectos y utopías, que apoyaría el resto de su vida con esa convicción nacida del corazón (Mata, 2005: 264).

De esta relación con el dramaturgo y poeta del, entonces, influyente grupo intelectual mexicano Los contemporáneos, también le sirvió para conocer (y dar a conocer) sus primeros ejercicios literarios, como así lo recuerda tanto en sus diarios como en sus memorias, donde mantenía correspondencia con el propio Villaurrutia, a raíz de sus primeros cuentos que le enviaba frecuentemente para saber qué le parecían. Tanto es así que Arreola, en su continuo juego intertextual, le dará la vuelta al primer verso del poema *Nocturno de la Alcoba* de Villaurrutia (“La muerte toma siempre la forma de la alcoba que nos contiene”) para escribir su microrrelato titulado *Cláusula* (“Las mujeres toman siempre la forma del sueño que las contiene”), en una interesante traslación metafórica de la alcoba al vientre materno y el encuentro paralelístico entre vida y muerte. (Villaurrutia, 1999 y Martín-Rodríguez, 1989).

A pesar de todo, la década de los treinta termina con el desencanto de Arreola por el teatro y la ruptura de su primera pareja Cora que dará lugar a sus primeros

⁴² Esta experiencia, que culminó con la ruptura de Cora, queda reflejada en el capítulo “Rodolfo Usigli y el Teatro de Media noche”, en las memorias escritas por su hijo Orso bajo el título *El último juglar* (1998: 96-105).

escritos, de tono más romántico y angustioso, reflejados en sus llamados *Diarios íntimos*⁴³. Así resume él mismo estos tres años:

Me harté de las formas corruptas en torno al teatro y la vida de los actores. Quedé muy decepcionado de casi todos mis compañeros de escuela, de los directores e incluso de mis maestros. Sobre todo, por la dureza inicial con que me trató Fernando Wagner y luego el espantoso carácter de Rodolfo Usigli, a quien tanto estimé (Arreola Sánchez, 1998: 110).

3.3 GUADALAJARA Y LA 'YUNTA DE JALISCO': ARREOLA, PERIODISTA

Juan José Arreola, prácticamente arruinado y decepcionado con la vida en Ciudad de México, abandona la capital en 1938 y se traslada a Manzanillo, en el estado de Colima, para trabajar con su familia. Como recuerda en las conversaciones con Fernando del Paso, fueron años de trabajar de lo que fuera, hasta que se trasladara a Guadalajara, años después y que, como se puede ver en sus cuentos, será uno de los motivos literarios más presentes en su obra: los oficios.

⁴³ Orso Arreola recoge buena parte de estos diarios en sus memorias publicado en *El último juglar (memorias de Juan José Arreola)*. Sobre este momento en particular y el estilo romántico que comentábamos, baste con leer el capítulo de 1938 dedicado, casi exclusivamente, a su ruptura con Cora donde podemos leer frases como que “Cora es el *ritornello* constante de mi angustia (51), o que “el día pasa devastador sobre el espíritu en sus horas llenas de angustia y desasosiego y espero con ansias la noche para encontrar un poco de paz dentro del sueño” (59), donde se ve claramente este primer estilo, muy alejado, de su narrativa donde predominan claramente los temas y motivos propios del posromanticismo de un joven Arreola; tenía, por aquel entonces, veinte años recién cumplidos.

Abonero, vendedor ambulante, pandero, mozo de cuerda, comediante, maestro de secundario, empleado en un molino de café y de una chocolatería, encuadernador, tipógrafo, empleado de una papelería, vendedor de telas, corrector de pruebas, editor y algún otro que quizás se me escapa (Del Paso, 2015: 149).

La importancia de Zapotlán, por otro lado, estará presente en muchos de sus textos⁴⁴, especialmente en *Confabulario* y, sobre todo, en *La feria*, como bien apuntan, entre otros, García Meza y Domínguez Cuenca:

Su recreación no sólo incorpora un sentido de pertenencia a un espacio específico de la provincia mexicana donde se gestaron sus principales valores éticos como integrante de una familia y de una comunidad, sino como el lugar donde se gestó su visión artística del mundo y se forjó su condición de escritor (2019: 126-127).

A lo que, podríamos añadir, se suma la importancia crucial del recurso intertextual en su estilo. Duró poco tiempo en Zapotlán (eso sí) y, en cuanto pudo, se instaló en la capital de Jalisco. Será en el estado tapatío donde comience la nueva andadura de Arreola vinculado con la edición; sus planes de poder ir becado a París en 1939 de la mano de Louis Jouvét se vieron frustrados debido a la guerra⁴⁵.

Arreola regresó a Zapotlán en 1940 como profesor de Secundaria y será el año en el que escriba su primero cuento, *Sueño de Navidad*, cuento de evidentes alusiones

⁴⁴ Valga como ejemplo, también, su impecable “Oda terrenal a Zapotlán el Grande”, recogida en su antología póstuma de textos poéticos (Arreola, 2018: 86-96).

⁴⁵ Así lo recuerda él mismo en sus conversaciones con Fernando del Paso al asegurar que “como decía Ortega y Gasset, el bélico incidente, me echó a perder el viaje y me obligó a esperar seis años. Una eternidad” (Del Paso, 2015: 49).

dickensianas, que publicará en el diario local *El vigía* el 1 de enero de 1941 y, que como aseguró él mismo en una entrevista a Díaz de Urdanivia en 1971 le acabó cambiando el nombre: “le puse *El barco* para quitarle lo Dickens” (Urdanivia, 1917: 19). Curiosamente, en algunas de sus ediciones críticas se presenta este cuento como si fuera otro distinto de 1937 e, incluso, al de su primera publicación. Un error que está presente no solo en el prólogo de Carmen de Mora en la edición de *Confabulario definitivo*, donde leemos que “en este último [el periódico *Vigía*] apareció, en 1937, ‘El bardo’ [sic], considerado su primer cuento” (Arreola, 1962: 11), sino en el trabajo bibliográfico más extenso que hay sobre Juan José Arreola, firmado por los hermanos Ramírez, donde se llega a incluir la ficha del cuento con la errata del título, “El bardo”, fechado en 1937 (Ramírez, 1979: 654) y, como si fuera distinto a *Sueño de Navidad*, cuando es el mismo.

En este primer relato, inspirado no en Dickens (de ahí también la ironía del cambio de nombre), sino en *La interpretación de los sueños* de Freud, ya queda patente este rasgo tan característico de Arreola. De hecho, como señala el profesor Felipe Vázquez, “en julio de 1941 terminó de escribir un estudio, un poco escolar, sobre uno de sus sueños [...] publicado como *Análisis de un sueño* en la revista *Summa*” (Felipe Vázquez, 2006). Asimismo, las influencias rusas están presentes. Así lo corrobora Arreola cuando comenta que el relato “cuenta la pesadilla de un niño en esa noche” y le interesa porque “encuentro en él reminiscencias estilísticas de Leónidas Andreiev, el enorme cuentista ruso al que leí de una manera fanática” (Del Paso, 2015: 109). Fue en ese año, además, donde se convirtió (casi sin quererlo) en el asesor de Pablo Neruda que, justo en aquel año, hizo su primera visita a México.

Arreola fue así el encargado de recibir y acompañar al poeta chileno durante su visita a Zapotlán y luego a Manzanillo. Su encuentro, recordado en el capítulo “Pablo Neruda en Zapotlán”, dentro de sus memorias *El último juglar*, fue un punto de inflexión para Arreola, tanto por la relevancia poética (Neruda era una de sus

grandes influencias), como el desencanto ideológico, ya que, a juicio de Arreola, en relación con la temática social del poeta de *Residencia en la Tierra*, afirmó que “la poesía es poesía o no lo es; no hay por qué extraviarse en los laberintos ideológicos” (Arreola Sánchez, 1998: 167). Reflexión que le provocó cierto distanciamiento en determinados círculos literarios y con el propio Neruda, como ya mencionamos en el capítulo anterior de esta investigación. Aun así, años más tarde, Arreola insistió en la importancia de Pablo Neruda, cuya herencia, como señaló en su conferencia titulada *Residente en esta tierra*, fue en aquellos años “el pan poético de cada día” (Arreola, 1979: 25).

1942 será también el año en el que publique los cuentos *Hizo el bien mientras vivió* y *Un pacto con el diablo*, cuento que, como bien apunta el profesor puertorriqueño Benítez Barreto, “marca el surgimiento de una nueva tendencia en la narrativa mexicana: la de la literatura fantástica” (2017: 412).

En 1943 Arreola se instala definitivamente en Guadalajara y fue nombrado jefe de circulación en el periódico Occidental, donde coincidirá con su futuro amigo y compañero de página, Antonio Alatorre, gracias a su director Jorge Dipp, amigo de la familia Arreola, del Centro Patronal de Jalisco, cuya cúpula era cercana a la iglesia católica y partidos políticos conservadores (Sánchez Ruiz, 1992). Curiosamente, será el año en el que escriba el cuento *El silencio de Dios*.

Durante estos años, Arreola acabará codirigiendo dos revistas fundamentales que determinarán la primera etapa de la década de los cuarenta, no sólo para su trayectoria personal, sino cruciales para entender la relevancia que tuvo este círculo de escritores en todo el país. Nos referimos a las revistas literaria *Eos*, que fundó Arturo Rivas Saiz en 1943 y *Pan*, creada con Antonio Alatorre en 1945, que catapultaron la obra tanto de Arreola, como de Antonio Alatorre y, sobre todo, un (entonces) desconocido Juan Rulfo (con el que creará en 1964 la revista *Mester* y llegará a editar su obra), como nos señala el profesor Guzmán Anguiano:

El surgimiento y desarrollo de *Eos* y *Pan* fueron el resultado de las interacciones y estrategias que jóvenes escritores como Juan José Arreola, Arturo Rivas Sainz, Antonio Alatorre, Adalberto Navarro Sánchez o Juan Rulfo emplearon con la intención de contar con espacios para publicar sus trabajos y expresar sus posturas respecto a corrientes estéticas y literarias. Pero también estas publicaciones fueron aprovechadas como plataformas para obtener reconocimiento dentro del ámbito literario local y nacional, significando una experiencia fundamental y punto de partida para su trayectoria literaria (Guzmán Anguiano, 2019: 197).

En estas revistas, Arreola publicará sus primeros cuentos: *Hizo el bien mientras vivió* (texto influido por el parisino Georges Duhamel⁴⁶), el citado *Sueño de Navidad* (cuya conexión con Andreiev acabamos de mencionar *ut supra*) y *El silencio de Dios* cuya conexión intertextual con *Las historias del buen Dios* de Rilke son más que evidentes, tanto por el estilo como la temática de personaje que buscan establecer un posible diálogo con Dios (Weber, 2018). Son los años en que el autor de Zapotlán tendrá sus tres hijos (Claudia, en 1945; Fuensanta, en 1947; y Orso, en 1949) y en los que se fraguó su amistad con Juan Rulfo:

Juan nos fue a visitar (cuando nació su hija Claudia) y tomó un rollo de fotografía de nosotros tres. Muy pronto se inició una relación amistosa entre Juan y Sara mi mujer (Del Paso, 2015: 172).

⁴⁶ Es más. Arreola aclara que “tiene pasajes [*Hizo el bien mientras vivió*] que casi son un pastiche de ese gran escritor francés [Georges Duhamel] con el que aprendí a escribir” (Del Paso, 2015: 154).

Y será, precisamente, en la revista *Pan* donde Arreola le publique a un desconocido Juan Rulfo su primer cuento: *Nos han dado la tierra*⁴⁷. Como señala en sus memorias, desde entonces mantuvieron una larga amistad pese a que, como señala Arreola:

Algunos amigos y enemigos pretendían, sin lograrlo, enemistarnos y distanciarnos, con argumentos dudosos como aquel de que yo era afrancesado y Juan, nacionalista” (Arreola Sánchez, 1998: 213).

Disputa que zanjó acertadamente, a nuestro juicio, Emmanuel Carballo en su notoria publicación *Cuentistas mexicanos modernos* donde aclara que, dichos enfrentamientos no ayudan a comprender su obra y no son acertados, ya que (salvando la distancias), al igual que ocurrió con las explicaciones bipolares entre Quevedo y Góngora, la obra de Arreola y Rulfo son complementarias, ya que una no se entiende sin la otra. Y viceversa. Así lo aclara el profesor Carballo:

Quisiera ayudar a deshacer el falso duelo hacia el que tratan de orillar a estos dos cuentistas [Rulfo y Arreola], tanto el fervor religioso de sus adeptos como el miope afán de algunos críticos. La literatura, y menos los literatos, no pueden equipararse a los bandos contendientes de cualquier deporte en el que necesariamente después de ejercitar las

⁴⁷ Interesante es la valoración de Arreola sobre el primer cuento que publica Rulfo en donde, por otro lado, queda patente su gusto por el ajedrez, en la analogía que establece para hablar de su estilo: “Percibí en Rulfo lo que puedo describir como una fuerza oblicua, semejante al trote del chayote. Tanto él como sus personajes parecían ver las cosas, juzgarlas, de una manera oblicua, al sesgo, yo diría que en *bies*. No había una recta en su pensamiento o en su modo de contar las cosas, sino un diagonalismo, un espíritu de alfil” (Del Paso, 2015: 173).

fuerzas hay vencedor y vencido [...] En literatura no priva la reducción a lo uno, a lo único, si no la coexistencia (1956: VII).

El dramaturgo mexicano Vicente Leñero, por otro lado, abordó también esta cuestión en la entrevista teatralizada a Arreola donde, efectivamente, aclara, mientras juegan una partida de ajedrez mientras hablan sobre la importancia de la colección literaria de *Revista de Occidente*, que “nunca hubo entre él yo ni siquiera un altercado -y añade Arreola con su habitual ironía- [...] en el fondo de su alma, Juan siempre tuvo una nostalgia enorme por la cultura *occidental* (Leñero, 1998: 147). Como el mismo Juan José Arreola explicó, en relación con la aparente polémica entre *rulfistas* y *arreolistas*, “por mi parte me limité a decir que Juan y yo éramos la *yunta de Jalisco*, porque los dos nos llamábamos igual, nacimos casi el mismo año y en la misma región de Jalisco” (Arreola Sánchez, 1998: 278). Más allá de la supuesta *disputa* entre ambos, lo que está claro, y así lo entiende perfectamente Benítez Barreto, es la importancia de Arreola en la narrativa mexicana de esta época, en un momento de cierto agotamiento formal y estilístico y cómo el recurso de la intertextualidad será el que catapulte, no solo su carrera literaria, sino buena parte de la narrativa breve de su país.

El extraordinario talento del maestro [Arreola] hace saltar por los aires las formas y las semánticas literarias ya anquilosadas de la década del cuarenta, para cubrir espacio a nuevas maneras de abordar el hecho discursivo y extradiscursivo, el dato referencial y el arreferencial [...] Experimentará con nuevas formas, actualizará otras, siempre en busca de aquellas que mejor expresen las aspiraciones de una sociedad que se transformaba, pero no encontraba nuevas fórmulas estético-semántico-

discursivas para proyectar estéticamente esos nuevos anhelos (Benítez Barreto, 2017: 13).

En esta década, Arreola escribirá los últimos cuentos de su primera etapa. En primer lugar, *El converso* (1944), *Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos* (1945), *El fraude* (1946), *La vida privada, Pablo y Parábola del trueque*, que termina parafraseando el final de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina (1947). Por otro lado, los cuentos que arrancarán la (según prácticamente todos los estudios) segunda época de Arreola, con la publicación en 1949 de los cuentos de *El asesino*, *El cuervero*, *El faro*, *El rinoceronte*, *Eva*, *Interview*, *Nabónides* y, el más conocido de esta década: *La migala*. Título que dará paso a su década más fructífera, que será la década de los cincuenta. Pero, antes de avanzar en la línea del tiempo de la vida de Arreola, conviene detenerse en un año (1945) que será de vital importancia para el escritor jalisciense: su estancia en París.

3.4. LA EXPERIENCIA PARISINA: DE LA IDEALIZACIÓN A LA CRISIS EXISTENCIAL

1945 fue un año importante para Arreola, ya que, como recuerda el poeta (y también alumno suyo), Arturo Trejo Villafuerte, “el comediante Louis Jouvet lo convence de que se vaya a París con él y Arreola acepta y participa en la Comedia Francesa, bajo las órdenes de Jean Luis Barrault” (Trejo Villafuerte, 200: 194). Así queda atestiguado en el capítulo de sus memorias titulado “El París de mis sentimientos” donde el autor mexicano confiesa que no duró mucho tiempo, debido a problemas de salud⁴⁸ y un dato crucial que definirá tanto su pesimismo como, por otro lado,

⁴⁸ Así se lo confiesa a Fernando del Paso: “Mi dispepsia había cumplido tres años, una dispepsia nerviosa complicada con aerofagia y sensaciones de angustia” (Del Paso, 2015: 51). O cuando recuerda su primer viaje a Francia: “En cuanto el *Liberty* comenzó a moverse [el barco que lo llevó

buena parte de su estilo: Europa estaba destrozada tras la Segunda Guerra Mundial. Su experiencia ni fue buena ni cuadró con sus planes iniciales. A lo que habría que añadir sus desavenencias ideológicas con Octavio Paz, que por aquel entonces trabajaba como diplomático en el consulado mexicano de París y que lo llegó a acusar (junto a Rodolfo Usigli, que trabajaba también en la embajada de México) de comunista. O incluso con la poeta Gabriela Mistral, que ese año recibió el Premio Nobel de Literatura, de la que, asegura, “me convertí casi en su secretario: le contestaba el teléfono, le arreglaba o cancelaba citas” (Del Paso, 2015: 165). Por otro lado, y debido a la experiencia que vivió en Europa y los encuentros que tuvo con autores como Picasso o Sartre (que en octubre de ese año pronunciará su famosa conferencia, considerada poco después como manifiesto, de *El existencialismo es un humanismo*), su visión del mundo cambió (vivió en sus propias carnes la desolación de la posguerra y la pobreza). En el año en el que Bertrand Russell publica su famosa *Historia de la filosofía occidental*, el aún joven Arreola parece tomar conciencia de su tiempo (la Francia que vive no es la de Marcel Proust) y de su ideología (muy alejada de la de su admirado Paul Claudel) y, como ya comentamos en el capítulo dedicado a la posmodernidad literaria, son los años en los que se forjaron en el autor mexicano muchas de sus preocupaciones literarias y filosóficas. Así lo podemos comprobar tanto en las cartas de esta época (de 1945 a 1946), como en las reflexiones que el propio autor vierte sobre aquel momento histórico y que, a nuestro juicio, mucho tuvo que ver en la labor tanto editorial como de promoción de la literatura en la década de los cincuenta. La crisis existencial y el pesimismo de Arreola tras su experiencia en París es evidente y afectará, insistimos, a su visión literaria y al trabajo que hará desde entonces por trabajar para (y por) la escritura:

a París], las náuseas fueron instantáneas. En ese momento comenzó mi primer mareo terrorífico y diría yo permanente, que fue una de las experiencias más grandes de mi vida. No sé cómo pude sobrevivirla” (2015: 54).

Después de la posguerra todo es otra cosa. Jamás se volverá a reunir la pléyade que vivieron en esa centuria [se refiere al periodo de 1850 a 1950]. ¿Quién sustituirá a los grandes maestros? Nadie lo sabe. Lo único real es que cada vez más nos alejamos del pasado, sin que el presente nos ofrezca una literatura mejor. Del futuro de la literatura sería mejor no hablar. El panorama europeo y latinoamericano es ya desastroso. ¿Para qué escribir? ¿Para qué nos sirve la literatura en el mundo actual? (Arreola Sánchez, 1998: 250).

En abril de 1946, a Arreola le recomiendan en un hospital de Villejuif (a las afueras de París) que regrese a México por su estado de salud tan débil y, pese a que le ofrecen un puesto en el Ministerio de Educación Pública en el sur de Francia, al mes siguiente regresa a México. Él mismo recordará su despedida de la capital francesa en las conversaciones con Fernando del Paso:

En ese momento⁴⁹ me dije a mí mismo: ‘Eres el hombre más solo que puede haber en París, uno de los hombres más solos que hay en el mundo’. La ciudad dormía dentro del frío, y después del espanto de la guerra. Me acordé de una frase de Ernst Jünher dicha, precisamente, desde una de las terrazas altas del Hotel Henri V, en los Campos Elíseos: ‘Solo me queda el consuelo de pensar que estoy rodeado de dolor por todas partes’ (Del Paso, 2015: 227).

⁴⁹ Se refiere a una noche de nieve, tras haber abandonado una fiesta que organizaba Octavio Paz, donde había estado con Camus y Tristan Tzara, entre otros. Al poco de empezar, se marchó sin avisar y, tras perderse por la ciudad y deambular por París sin rumbo fijo, en hotel des Arènes. A raíz de esta noche, la salud de Arreola empeoró, razón por la que, a las pocas semanas, pondría fin a su breve etapa europea.

3.5 DEL 'FONDO' A LA CASA DEL LAGO: EL NACIMIENTO DEL 'MAESTRO'

En mayo de 1946, Arreola vuelve a México y, tras unos meses de convalecencia, gracias a la invitación de Antonio Alatorre, ingresa en el departamento técnico del Fondo de Cultura Económica en Ciudad de México, como corrector de pruebas y, en poco tiempo, será becado por el poeta Alfonso Reyes, con el que establece una futura relación de amistad, en el Colegio de México. Será en esta época en la que coincida con, entre otros, el guatemalteco Augusto Monterroso de donde salió, además de otra amistad importante, la creación de uno de los microrrelatos más conocidos de nuestra literatura, como ya comentamos anteriormente.

Juan José Arreola sigue escribiendo y publicando relatos sueltos en diferentes revistas. A *Sueño de Navidad*, de 1940, le tenemos que sumar el cuento de *Hizo el bien mientras vivió*, un diario ficticio escrito entre agosto y septiembre de 1941, publicado en la revista *Eos* en julio de 1943 y, de nuevo, en 1946, en la antología que reunió el historiador veracruzano José Mancisidor Ortiz, bajo el título *Cuentos mexicanos de autores contemporáneos*.

En el año de su regreso de París, además, Arreola publica la magistral *Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos* y el breve ensayo ficcional titulado *Gunther Stapenhorst*, donde se incluye el texto de *El fraude*, publicado por la editorial mexicana Costa-Amic, de los hermanos González-Casanova, con ilustraciones del reconocido pintor jarocho Isidoro Ocampo (Ramírez, 1979).

Y así llegaremos a un año decisivo en la carrera literaria de Arreola: 1949.

Ese año, justo cuando Borges publica el *Aleph*; Miguel Ángel Asturias, sus *Hombres de maíz*; y Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*; Juan José Arreola se dará a conocer con su primera publicación: un pequeño libro de cuentos reunidos de esta década, bajo el título de *Varia invención*, término con el que Arreola definiría a su

propia escritura híbrida⁵⁰. Y, una vez más, bajo recomendación del *regiomontano universal*, Alfonso Reyes (Sigmund Méndez, 2009: 679). Aun así, la recepción de su debut literario no será muy positiva. Tendrá que esperar al año siguiente: 1950. Con la publicación del libro de relatos *Confabulario*, que preparó gracias a una beca del Instituto Rockefeller, y considerado por la crítica como su gran obra maestra (recibirá por este título el Premio de Literatura de Jalisco), el nombre del, ya conocido como 'Maestro Arreola', estará ya en boca de todos.

Ese año, mientras se publican sus traducciones en el Fondo de Cultura Económica de *La isla de Pascua*, del antropólogo suizo Alfred Metraux; el manual *El cine: su historia y su técnica*, del historiador cinematográfico Georges Sadoul; *El arte teatral*, de los dramaturgos franceses Gastón Baty y René Chavance; y *El arte religioso*, del prestigioso historiador de arte francés Émile Mâle; Juan José Arreola fundará y dirigirá la importante editorial Los presentes, donde el escritor abajeño llegará a publicar 27 libros de cuentos, 19 poemarios, 5 novelas, 11 novelas cortas, 5 piezas teatrales y 4 volúmenes de ensayo. Esto es: un libro cada dos semanas (Mata, 2002). Una labora que, como sostiene la profesora Lamoso, "hizo posible en México la edición y difusión de textos escritos por la llamada Generación del Medio Siglo, con lo que favoreció la visibilidad de escritores que adquirirían importante trascendencia en el ámbito de las letras mexicanas y universal" (Lamoso, 2018: 119).

De su labor como editor, se ha escrito bastante. El escritor mexicano Rafael Rodríguez Castañeda, al recordar su laboriosa dedicación en cada ejemplar que se imprimía, insiste en que "Juan José poseía el don de transmitir también el amor por los objetos artesanales que salían de las imprentas y talleres de encuadernación" (Rodríguez Castañeda, 2018: 170). Más allá del cuidado de las ediciones (los

⁵⁰ Obra que, por otro lado, agradecerá a Joaquín Díez-Canedo en el siguiente cuarteto: "Inventado neblí de varias plumas / si luciente de solo falto de oro / *Varia invención*, Joaquín, de tu decoro / al nacer recibió las prendas sumas" (Arreola, 2018; 50-51).

originales que hemos podido ver durante estancia en México así lo confirman), lo importante fue el empuje que Juan José Arreola le dio a la literatura, a la llamada Generación de Medio Siglo y la formación de una nueva comunidad lectora tanto con *Los Presentes*, como con las posteriores colecciones: Cuadernos del Unicornio y la ya mencionada *Mester*, junto a Juan Rulfo.

Las primeras ediciones de *Los Presentes* fueron pequeñas *plaquettes* donde Arreola publica a Carlos Pellicer (*Sonetos*, 1950), a Rubén Bonifaz Niño (*Poética*, 1951), o la segunda publicación de Augusto Monterroso, los (entonces inéditos) cuentos *Uno de cada tres* y *El centenario*, justo cuando Juan Rulfo publicaba *El llano en llamas* (1953).

La segunda serie de su nuevo sello, de ediciones algo más extensas, arrancó en 1954 con el estreno literario de una jovencísima Elena Poniatowska (*Lilus Kikus*); el primer libro de cuentos de un veinteañero Carlos Fuentes (*Los días enmascarados*); *Paternalia*, las primeras memorias de Alfonso Reyes; la primera novela corta publicada por Archibaldo Burns (*Fin*); *Algunas prosas*, de Max Aub; y, entre otras, su obra *La hora de todos: juguete cómico en un acto* (el estreno teatral de Arreola, con edición ilustrada por Elena Poniatowska, con evidente guiño a la obra de Quevedo⁵¹).

La lista de autores que irán engrosando el catálogo la configurarán escritores tan importantes como José Revueltas (*En algún valle de lágrimas*), la poeta Jossete Simo (*Mensaje*) y, sobre todo, la obra *Final de juego* de Julio Cortázar que supuso la apertura de la editorial más allá de México.

Pronto se incorporaron al catálogo al salvadoreño Mauricio de la Selva (*Palabra*), el puertorriqueño César Andreu Iglesias (*Los derrotados*) o, entre otros, al madrileño Pío Caro Baroja (*Esos cojos del camino*), al catalán Ramón Xirau (*L'espill soterrat*) o al

⁵¹ El propio título de la obra de Arreola está *calcado* de unas de las últimas sátiras de Quevedo escrita en 1635 de mismo nombre, donde están presentes tanto la crítica, la ironía, la intertextualidad y, sobre todo, la fragmentación; la obra se compone de 40 cuadros diferentes que pueden ser leídos, en parte, de forma no lineal.

valenciano Tomás Segovia (*Primavera muda*), entre otros. En efecto, como recuerda su hijo Orso:

Su fe en la palabra impresa, para producir ediciones artesanales, compartida por algunos editores que tenían gusto por las artes de la imprenta, la aprovechó con excelentes resultados (Arreola Sánchez, 1998: 25).

Será en esta década también en la que Arreola, junto a Juan Rulfo, Antonio Alatorre, Rosario Castellanos, Elena Garro y Bonifaz Nuño, entre otros intelectuales mexicanos, se embarquen en el proyecto editorial ideado por Emmanuel Carballo y Carlos Fuentes, fundamental para comprender el despegue de la cultura literaria de su país durante los años cincuenta. Nos referimos a la Revista Mexicana de Literatura que empezó su andadura en 1955 y cuya labor de difusión y promoción cultural y artística durará una década completa.

La Revista Mexicana de Literatura es la expresión de ese tránsito renovador en la cultura y en el mundo intelectual, dado por la acelerada diferenciación de los géneros en la escritura. Se trata de un cambio que va desde la tradición literaria del ensayo social, en la que los poetas, los novelistas y los dramaturgos crearon textos sobre la vida pública y los eventos políticos, con toda la carga moral en la que el escritor sustenta el juicio ético de su ensayo, proponiendo un deber ser para la sociedad y el hombre (Pozas Orcasitas, 2008: 56).

La carrera de Juan José Arreola se vinculó ya, no solo con la edición (a Los Presentes sucederán los famosos Cuadernos del Unicornio, donde publicará *Punta de Plata*, con

ilustraciones del dibujante Héctor Xavier), sino con la promoción cultural, como ya adelantamos en las primeras páginas. Sus publicaciones servirán de tarjeta de presentación para escritores que se estrenaron en el mundo editorial, tales como Elena Poniatowska, Fernando del Paso, Sergio Pitol o José Emilio Pacheco. La importancia de Arreola en la formación y difusión artística y cultural de México es innegable, ya que, como nos señala el investigador navarro, exiliado en México, Eduardo Mateo Gambarte, uno de los buques insignia de esta publicación, “era su internacionalismo para contrarrestar la entonces creciente tendencia de la cultura mexicana hacia el nacionalismo de ‘tarjeta postal’, pero, sobre todo, con el fin de dar a conocer las letras internacionales” (Gambarte, 2017: 43). Así lo refuta también la profesora yucateca Sara Poot Herrera en su completísima investigación sobre Juan José Arreola titulada *Un giro en espiral*:

Los Presentes, Cuadernos y Libros del Unicornio contribuyen enormemente a la creación literaria de los cincuenta; los escritores tenían contacto directo con el proceso de escritura de sus compañeros y participaban muy de cerca en la elaboración de los libros [...] Fue una época en la que se preparaba con una práctica constante de lectura, escritura y corrección, a la nueva generación literaria (Poot Herrera, 1992: 14).

Así, terminaría la década de los cincuenta como director de la recién inaugurada entonces Casa del Lago en la UNAM de México (pulmón fundamental de la cultura mexiqueña desde 1958 hasta nuestros días), donde creará talleres de cuento, poesía, ajedrez y pondrá en funcionamiento la popular compañía de teatro Poesía en Voz

Alta⁵², así como la creación de un proyecto de promoción a la lectura que tuvo mucho éxito por aquel entonces: las bibliotecas universitarias al aire libre. Cargo al que habría que añadir el de profesor de la nueva escuela de teatro del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura) y del Centro Mexicano de Escritores y, sobre todo, *maestro* de los escritores que estaban comenzando.

Juan José Arreola, nos recuerda el profesor mexicano Óscar Mata Juárez, “llevó a cabo una labor de enseñanza y de promoción de los jóvenes escritores única en México” (Mata, 2002: 214). Y, en este sentido, y gracias a ser ya un personaje público y tener una amplísima red de contactos, Arreola se convertirá en un *agitador* cultural que pondrá en *jaque* (utilizando una analogía muy arreoliana) al sistema tradicional.

Su visión ante la formación reglada siempre fue crítica; decidió optar por una vía transversal y, en cierto modo, heterodoxa. En este aspecto, nos resultan importantes las reflexiones del autor jalisciense sobre la necesidad de la difusión cultural en la que, como le recuerda a su hijo Orso en sus memorias *contadas*, no encuentra el lugar a una universidad que “está destinada a desaparecer, en la medida en que se ha alejado de la sociedad” (Arreola Sánchez, 1998: 343). Reflexiones que explican el porqué de su deriva mediática en las siguientes décadas de su vida donde, como ya comentamos en el apartado 2.3 de esta investigación en lo referente a lo que el crítico literario peruano José Miguel Oviedo calificó como la «generación de Arreola», pasará a ser una de las caras más visibles en México por sus incontables colaboraciones radiofónicas y, sobre todo, televisivas, como veremos en el capítulo titulado “De la *catapulta* mediática a los reconocimientos finales”.

⁵² Juan José Arreola llega a confesar que “antes de Poesía en Voz Alta, el teatro universitario se encontraba en el ostracismo” (Arreola Sánchez, 1998: 317).

3.6. DE LA REVOLUCIÓN CUBANA A LAS REVUELTAS ESTUDIANTILES

Los cambios políticos y sociales de los años sesenta sentarán las bases del famoso *boom* hispanoamericano y se notarán también en la obra de Juan José Arreola.

En primer lugar, en el impacto social (y personal, en su caso) de la Revolución Cubana. En 1960 visita la isla como jurado del recién estrenado Concurso Literario Hispanoamericano de la Casa de las Américas⁵³. La invitación la recibe directamente de la polémica activista Haydée Santamaría, fundadora y directora de esta reconocida institución habanera revolucionaria⁵⁴. En 1961, Arreola volverá a Cuba. Esta vez para coordinar, con notado éxito, un taller de literatura comparada. Estos dos viajes fueron importantes, ya que hicieron posible que el autor jalisciense diera el salto a la novela.

Como bien señala la profesora argentina Adriana Lamoso, “su compromiso como intelectual fue actuar como puente entre México y Cuba y ser vocero del sentir popular” (Lamoso, 2018: 124). Su estancia en Cuba, y el haber conocido personalmente a Fidel Castro y al Che Guevara, entre otros, parece que reforzó en Juan José Arreola su pensamiento político⁵⁵ e hizo posible el cambio en su orientación literaria que se materializó en la escritura de *La feria* (la única incursión novelística de Juan José Arreola), ya que, como apunta con acierto Lamoso, “la última consigna se cifraba en el paisaje del cuento a la novela, al considerar a esta

⁵³ Como apunta la escritora cubana Luisa Campuzano, Arreola llega a formar parte, como ya hiciera el año anterior Carlos Fuentes, del consejo de redacción de la revista de la Casa de las Américas. En su caso, del quinto número (Campuzano, 1992: 57) junto al escritor argentino Ezequiel Martínez Estrada y el poeta paraguayo Elvio Romero (Moreira Pais, 2016: 4).

⁵⁴ El escritor bayamés Jorge Fornet Gil aclara que la Casa de las Américas, de la que fue codirector, “nació indisolublemente unida a la Revolución, y el curso que ese proceso histórico tomaba la fue convirtiendo, en la práctica, en el centro que expresaba hacia la América Latina y el Caribe, en el plano de la cultura, los valores de la nueva sociedad” (Fornet, 2009: 170).

⁵⁵ Recordemos que su alejamiento del discurso “oficial” de la política mexicana aceleró, en parte, su *salida* de la Casa de Lago.

última como el vehículo más apropiado para constelar un sentir y un traducir, en la dimensión estética, el *decir* del pueblo” (2018: 130).

Sus experiencias con el círculo de escritores y cineastas en la Casa de Las Américas le sirvieron para conocer la realidad cubana y, por extensión, latinoamericana, aunque, a su vuelta a México, reconoció que su literatura tenía que estar (y así lo estuvo) alejada de la política. Así lo explicó el propio autor:

El hecho de ser Cuba una isla la alejó de la realidad, y el hecho de no tener fronteras más que con el mar, la hizo caer en una utopía de un mundo feliz [...] Se pensaba mucho, yo creo que demasiado, en la responsabilidad de los intelectuales como parte del proceso revolucionario. Ni mi persona ni mi literatura tenían cabida dentro de esa idea renovadora (Arreola Sánchez, 1998: 356-357).

Curiosamente, la publicación de la polifónica *La feria* en 1963 (escrita durante su estancia familiar en Cuba y ejemplo paradigmático del uso de la intertextualidad en Juan José Arreola) recibió las críticas de autores como Fernando Benítez o Carlos Monsiváis que llegó a tildarlo irónicamente de “eficaz colección viñetas pueblerinas” (1981: 1481) por, precisamente, lo contrario de lo que se le había acusado en la década anterior: alejarse de ese cosmopolitismo europeo del principio e incorporar en su narrativa la realidad indígena de su país.

A su vuelta a México, tras otra recaída importante en su salud⁵⁶, Arreola recibió *ex aequo*, junto a Elena Garro, el premio Xavier Villaurrutia por *La feria*.

⁵⁶ La salud de Arreola, como ya hemos comentado, en otros capítulos fue siempre muy delicada. En esta ocasión, a su vuelta de Cuba, Arreola volvió a ponerse enfermo y llegó a estar en coma. En este caso, su médico de cabecera, Elías Nadino, como apunta Alejandro Torres, le recomendó al doctor Conrado Zuckerman (2004: 69). ¿El resultado? La extirpación de medio estómago, el píloro y el duodeno (Benítez, 1974: 35-36).

Continuó con sus ediciones de *Los Presentes*, se estrenó como profesor en la Universidad Nacional Autónoma de México y, paralelamente, comenzó a dar talleres de escritura creativa junto con Juan Rulfo, en el Centro Mexicano de Escritores, donde “acogió como becarios a muchos de los narradores de la Generación del Medio” (Pereira, 1998: 129). Su presencia, como bien recuerda el escritor Fabio Jurado Valencia, no pasará desapercibida:

Lo veíamos en la Facultad de Filosofía y Letras, de la UNAM, entre corrillos, con una capa negra y un sombrero de mosquetero; a todos escuchaba y a todos respondía (Jurado Valencia, 2012:1).

Aun así, más que en el campus universitario, fueron muy importantes los talleres literarios que impartió en su propia casa de Ciudad de México, ya que de esas sesiones surgió la idea (promovida por su entonces alumno [y futuro intérprete durante sus viajes a Estados Unidos] Jorge Arturo Ojeda) de crear una revista de creación literaria que diera a conocer los trabajos de sus alumnos como el acapulqueño José Agustín y al jalisciense Guillermo Fernández García: al primero, le publicó ese año su novela *La tumba*; al segundo, su obra poética *Visitaciones*, en 1964.

Así nació ese año *Mester*, publicación trimestral que imprimirá doce números hasta 1967 (Mata, 2005), con un objetivo muy claro: servir de altavoz a la literatura joven mexicana.

Y así fue.

Durante el año siguiente, poco después del famoso ensayo de Barthes de *La muerte de un autor*, Arreola publicó *Lectura en voz alta*. Se trata de una selección

personal de textos, con fragmentos elegidos y algunas traducciones propias⁵⁷, que, una vez más, fijarían la importancia de la intertextualidad en su obra⁵⁸ y el papel del lector, muy en consonancia con las ideas francesas de aquel año. Esta publicación, además, le servirá no solo de manual en sus talleres de escritura y clases universitarias, sino hasta de *manifiesto* literario:

Este libro es mi arte poética porque contiene las ideas, el estilo y el gusto literarios que moldearon mi alma y, por consecuencia, mi literatura; en la obra que he escrito encuentro ecos y reminiscencias claras y profundas de lo que significaron las lecturas de autores anónimo y antiguos de Mesopotamia, Sumeria, Egipto, China y Grecia, así como de los autores considerados como clásicos y, desde luego, los modernos que corresponderían al siglo presente (Arreola Sánchez, 1998: 386).

Sin duda, fue para Arreola un año volcado en la enseñanza. Además de sus talleres de escritura, su labor editorial y su labor en la difusión y promoción de literatura, el escritor jalisciense se estrenó (con notable éxito) como conferenciante universitario y profesor en la UNAM, gracias al apoyo y la recomendación del escritor, activista político (y también profesor) José Revueltas⁵⁹. Bajo el título de “Hombre y mundo”, Arreola inició ese año una serie de conferencias (más de

⁵⁷ Arreola dictó las traducciones a Emilia Gaitán González, pero no llega a especificar cuáles son suyas y cuáles no. De hecho, el mexicano determina lo siguiente: “Conozco a algunos [traductores], pero los omito a favor de los anónimos. A cambio, entrego una docena de traducciones mías, sin identificarlas. Vaya lo uno por lo otro” (1968: 10).

⁵⁸ Véase *anexo 2*.

⁵⁹ Recordemos que el autor de *El apando*, como bien apuntó Pablo Tasso, “era el representante local de la naturaleza psíquica del movimiento estudiantil” (Tasso, 2016: 883). Ataques por, por otro, no recibió solo Revueltas sino toda su familia (Blanco Moheno, 1969).

treinta) donde, como él mismo señala, “escuché tantas voces y pronuncié tantas palabras que me quedé vacío de mí, pero lleno de esperanza” (Arreola Sánchez, 1998: 378). Aun así, la Secretaria de Gobernación publicó en el año de la Mascare de Tlatelolco, un libelo titulado *¡El móndrigo!*, donde aparecía Arreola, con la finalidad de censurar a ciertos profesores e intelectuales (como su propio nombre indicó) y desprestigiar el movimiento estudiantil (Hernández Navarro, 2012: 110). Como señala el investigador Pablo Tasso, aquella publicación, que de fue las cuartillas más reproducidas durante aquellos años en México, “fue el primero de una saga de anónimos oficiales muy útiles para distorsionar la voz y controlar la mecánica de adhesiones de los sectores disidentes” (2012: 855) y provocó, entre muchas otras cosas, la salida de Arreola de Ciudad de México (acusado ahora de *comunistas*) y su vuelta a Zapotlán.

Jorge Arturo Ojeda será el encargado de publicar la primera antología de Arreola en Ediciones Oasis. Justo cuando dé el pistoletazo de salida la nueva etapa de Arreola, volcada al mundo televisivo. Será, además, la década en la que, como veremos a continuación, el autor de *Bestiario* comenzará a recibir numerosos premios y distinciones por su obra literaria.

3.7. DE LA 'CATAPULTA' MEDIÁTICA A LOS RECONOCIMIENTOS FINALES

En 1970 Arreola se estrena como comentarista de fútbol y de ajedrez en la cadena Televisa. De su experiencia en televisión, la poeta y dramaturga Marcela del Río Reyes (sobrina de Alfonso Reyes y exalumna de Arreola) recuerda sus colaboraciones en televisión y constata la importancia que tuvo el escritor jalisciense al hacer algo, antes impensable en la televisión mexicana: reivindicar el discurso intelectual en una cadena popular de contenidos comerciales... e incluso poner de moda los programas en directo.

Arreola era, además de alquimista de la palabra, una mezcla de juglar y, en esos paréntesis que le marcaba el guión, él volaba con alas de ángel y giros de duende, por los cerros de Úbeda, hasta que, a señas, desde fuera de cámara, a veces un tanto desesperadas, lo instaba yo a volver al tema marcado en el guión. Los programas no eran grabados con anterioridad, pasaban "en vivo" (Reyes, 2018: 145).

Sus colaboraciones fueron continuas y abarcaron también programas de entrevistas y divulgación cultural en los canales 13, del Grupo Salinas, y el actual Once, del Instituto Politécnico Nacional, con sedes en Ciudad de México. Del canal 13, el programa *Arreola y sus circunstancias* fue de los alcanzó mayor audiencia durante la década de los setenta (Guadarrama Rico, 1999: 188), así como los famosos programas de literatura del canal Once como *Edoctum*, dirigido por Álvaro Gálvez y Fuentes, guionista muy popular en México conocido como *El bachiller* (García Jiménez, 1979), que tuvieron mucha repercusión. Sirva como ejemplo el famoso encuentro con Jorge Luis Borges en 1973, donde coincidieron en pantalla con el autor argentino, Salvador Elizondo, Germán Bleiberg, Adriano González León y, por supuesto, Juan José Arreola.

Como era de esperar, dentro del círculo de intelectuales y escritores de su entorno, las críticas no tardaron en llegar. El crítico literario Emmanuel Carballo llegó a lamentarse de que Arreola estuviera, bromeando con la conocida sentencia atribuida a Porfirio Díaz, “tan lejos de las letras y tan cerca de la televisión” (Vallejo, 2018: 16). Arreola se convirtió, en efecto, en un personaje afamado gracias a sus continuas apariciones en los programas *Sopa de letras*, *Vida cultura y magia*, *Vida y voz*, *Los libros tienen la palabra* y *Cultura en movimiento*. Como bien recuerda el profesor mexicano Sánchez-Prado:

Su actitud alejada del esnobismo tan característico de los escritores y seudoescritores mexicanos le permitió no tener empacho en aparecer en la televisión en una variedad de funciones que iban desde guía turístico por las tierras cervantinas hasta comentarista de fútbol, demostrando como pocos que la inteligencia no está divorciada ni del autosentido del humor ni de la participación en instancias de comunicación fuera del libro (2002:198).

Sea como fuere, su repercusión fue total debido al éxito de sus intervenciones y, a nuestro juicio, encaja perfectamente con su propia visión (anticipadora) del paradigma posmoderno y los nuevos vehículos efímeros de transmisión cultural, la llamada «telemática» de Vattimo, que el pensador italiano señala como principal causante de la destrucción de los «puntos de vista centrales», lo que Lyotard quedó en llamar «grandes relatos» (Vattimo, 2000).

A pesar de las críticas y aparentes incompatibilidades del binomio libro-televisión (Postman, 1991), Juan José Arreola (al igual que supo hacer en el ámbito universitario) huyó del entretenimiento comercial y la propaganda política y fue capaz de encontrar, a nuestro modo de ver, un *canal* de mucha mayor difusión que el

académico. Y soslayando las ideas preconcebidas y prejuicios del momento, supo darle a la palabra y la literatura un protagonismo mediático que antes no tenía. Así lo recuerda la escritora y presentadora de televisión Ethal Krauze, a propósito de su sección en el noticiero del Canal 13, donde el abajeño cerraba el programa con cinco minutos de comentarios personales:

Hablaba de lo que se le iba ocurriendo, con una soltura y un encanto inéditos, en la rígida televisión mexicana de entonces. Fue un *hit*. Tanto que pronto Televisa lo arrebató para sí como billete en mano, pero, como suele suceder en Televisa, lo quiso planchar, lavar y almidonar al estilo de las familias mexicanas (Krauze, 2018: 12).

Por suerte, a nuestro juicio, Arreola siguió su camino y aprovechó cualquier oportunidad para completar su labor de difusión cultural y promoción de la lectura. Recordemos, y en esto coincidimos con la catedrática italiana Vittoria Borsò, de la importancia que tendrá durante estas décadas su experiencia televisiva y cinematográfica⁶⁰ para poder comprender su literatura híbrida o, como él mismo llamó desde su ópera primera de «*varia invención*», fundamentada, como estamos intentado demostrar, a través de la ironía y la parodia, en un *alarde* técnico de los

⁶⁰ Juan José Arreola actuó en varias películas del chileno Alejandro Jodorowski: en *Fando y Lis*, de 1968, en el personaje, y así parece en los créditos, de “hombre elegante con libro” y en el western filosófico *Topo*, de 1971. El propio autor menciona estas colaboraciones y recuerda que “les molestó [al círculo de intelectuales mexicanos] mi aparición fugaz en la película *Fando y Lis* (Arreola Sánchez, 1998: 213). En 1969 escribió el guion del corto de José Rovirosa, *Nuestro idioma*. Apareció también en el documental *Picasso entre nosotros* (Salomón Laiter, 1973) y puso también su voz a la narración del cortometraje independiente *Cayunda* (Bosco Arochi, 1975). Sus últimas incursiones cinematográficas será la dirección y guion del documental de la BBC basado en *La feria* (*Whispers*, 1996) y la participación en el documental familiar sobre Juan Rulfo que estrenó su hijo Juan Carlos en 1999, con el título de *Del olvido al no me acuerdo*.

recursos intertextuales que puede ofrecernos el texto literario, como quedan patente en relatos suyos tales como *En verdad os digo*, *El prodigioso miligramo* o, entre muchos otros, acaso su cuento más conocido: *El guardagujas*.

Experimenta la escritura del cuento al límite de varios géneros, del ensayo a la receta de cocina a la noticia periodística, a la entrevista, la crónica y el anuncio publicitario. Al elaborar de manera irónica el fenómeno polifacético de los medios tecnológicos, Arreola, igual que Borges, expone los mitos occidentales y cotidianos propagados por los medios de masa, mientras que los sueños colectivos dirigen también el imaginario de los individuos (Borsò, 2008: 212).

De todas formas, la década los setenta de Arreola no solo será televisiva. En 1971, como apunta el investigador Benítez Villalba, “tras graves desavenencias con el Fondo de Cultura Económica” (1985: 98), Arreola firma con la editorial Joaquín Mortiz. Allí publicará su obra completa y, al año siguiente, en 1972, la versión ampliada de *Bestiario* que, como ya adelantamos en un principio, será motivo de análisis en nuestra investigación. Al año siguiente, en 1973, le tocará el turno a *La palabra educación*, libro en donde se recopilan algunas de sus conferencias y diferentes ensayos sobre la literatura y el arte de narrar. En 1975, y por invitación de Benjamín Wong Castañeda, el director de *El Sol de México*, Arreola escribirá de forma periódica hasta 1976 su columna titulada *De sol a sol* que dará ese año lugar a la publicación del libro *Inventario*: una antología de sus mejores artículos en dicha publicación.

A los premios que ya tenía (el Premio Jalisco, en 1953; el del Festival Dramático del INBA en 1955 por su única obra teatral o el de novela Xavier Villaurrutia, en 1963, por *La feria*), habrá que añadir durante estos años una condecoración en grado oficial de las Artes y las Letras del gobierno de Francia (1976) y el Premio Nacional de

Periodismo Cultural (1977). A partir de entonces, los premios y reconocimientos serán continuos llegando a recibir el Premio Nacional de Letras en la Ciudad de México, la noticia de que Guadalajara lo declare Hijo Preclaro y Predilecto o un sinnúmero de condecoraciones y títulos: de convertirse en doctor *honoris causa* en la Universidad de Colima en 1998 a ser el autor que dará nombre, justo en el año de su muerte, al reconocido Concurso Nacional de Cuentos de la Universidad de Guadalajara, en 2001⁶¹.

Las últimas publicaciones del autor serán una traducción de la obra *Arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, de Émile Mâle, que editará también el Fondo de Cultura Económica en 1982 y, la colaboración el libro de José Fernández Cueto, *Tequila lo nuestro*. En 1988, en el fondo Cultural Bancen, publicará el ensayo del modernista Ramón López Velarde, el llamado “poeta nacional” de México. Y habrá que esperar ya a 1996, poco antes de su muerte, a que la Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco edite su desconocida obra poética bajo el título de *Antiguas primicias*.

La salud de Juan José Arreola empeoró durante sus últimos años y el 11 de noviembre de 1998 cayó enfermo de hidrocefalia. Se vio obligado a retirarse a Zapotlán. Duró un mes. Falleció el 3 de diciembre de 2001, semanas después de que La Feria Internacional del Libro de Guadalajara creara el Premio Juan José Arreola.

El mejor resumen de su legado quedó magistralmente escrito por él mismo en su texto *De memoria y olvido*, con el que abrió (y cerró) a modo de prólogo (y epílogo) su *Confabulario*:

⁶¹ En 1987 recibe un premio UNAM por su labor de extensión cultural. Dos años más tarde, en 1989, el Premio Jalisco de las Letras; en 1992, el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo. En 1996, doctorado *honoris causa* por la Universidad de Colima. En 1997, el Premio Internacional de Literatura Alfonso Reyes. En 1998, obtendrá también el Premio Ramón López Velarde, año en el que recibirá el doctorado *honoris causa* en Colima.

Una última confesión melancólica. No he tenido tiempo de ejercer la literatura. Pero he dedicado todas las horas posibles para amarla. Amo el lenguaje por sobre todas las cosas y venero a los que mediante la palabra han manifestado el espíritu, desde Isaías a Franz Kafka. Desconfío de casi toda la literatura contemporánea. Vivo rodeado por sombras clásicas y benévolas que protegen mi sueño de escritor. Pero también por los jóvenes que harán la nueva literatura mexicana: en ellos delego la tarea que no he podido realizar. Para facilitarla, les cuento todos los días lo que aprendí en las pocas horas en que mi boca estuvo gobernada por el otro. Lo que oí, un solo instante, a través de la zarza ardiente (Arreola, 1984: 10-11).

4. LA NARRATIVA BREVE 'INTERTEXTUAL' DE JUAN JOSÉ ARREOLA

Como hemos comprobado en el capítulo anterior, la obra de Juan José Arreola no es muy extensa. Podemos dividirla en varios grupos: la literaria (narraciones, obras dramáticas, poesías, ensayos y artículos periodísticos) y, por otro lado, la audiovisual (televisiva y cinematográfica). Aun así, la clasificación más completa de su legado es, sin duda, la propuesta de los hermanos Arthur y Fern Ramírez de 1979. Hasta la fecha de la publicación de este estudio titulado, acertadamente, *Hacia una bibliografía de y sobre Juan José Arreola* (efectivamente, habría que ampliarla hasta el día de hoy, sobre todo, desde el centenario del autor en 2018 que ha generado numerosos artículos y estudios sobre Arreola) es, sin lugar a duda, la fuente más extensa de toda la biografía *de y sobre* el escritor jalisciense.

En nuestro caso, nos detendremos en su narrativa breve y el constante uso que hace de la intertextualidad para así llegar a nuestra propuesta práctica de análisis de su última publicación en 1972, como ya anunciamos al principio de estas páginas, en la editorial Joaquín Mortiz compuesta por *Bestiario*, *Prosodia*, *Cantos de Maldoror* y las traducciones libres de *Aproximaciones*.

Los hermanos Ramírez organizan su obra en seis apartados: obras primarias, antologías y compilaciones, cuentos, ensayos, traducciones y discos. En el primer apartado de obras primarias, como ya dijimos no muy extensa, se mencionan los tres títulos más conocidos y analizados de Juan José Arreola: *Varia invención*, *Confabulario* y *La feria*. Aun así, la lista completa (y ordenada cronológicamente) serían los libros de cuentos *Varia Invención* (1949) y *Confabulario* (1952); la obra teatral breve *La hora de todos: juguete cómico en un acto* (1954); el primer bestiario titulado *Punta de plata* (1958), que luego se ampliará y será titulado como *Bestiario* (1959); su única novela, *La feria* (1963); *Lectura en voz alta* (1968); y, en 1971, año en el que la editorial Joaquín Mortiz editaría tres de los cuatro volúmenes de las *Obras completas*

de Juan José Arreola. A saber: *Confabulario* (con cuentos nuevos), *Palindroma* (segunda antología, también con algunos relatos añadidos y la versión de *Varia invención*, que incluye la obra teatral, *La hora de todos*). La última y cuarta entrega de su obra será el *Bestiario*, en 1972, obra que analizaremos en el siguiente capítulo, para comprobar sus usos intertextuales y su posible catalogación dentro de la llamada posmodernidad literaria.

En el capítulo de antologías de Arreola, los hermanos Ramírez incluyen hasta once títulos, donde sobresalen todas las ediciones de Jorge Arturo Ojeda que hemos cotejado para esta investigación, con todas las publicaciones tanto en periódicos como en revistas literarias; diez cuentos publicados sueltos, donde encontramos la errata que ya comentamos de *Sueño de Navidad* bajo el título erróneo del *El bardo*; cinco ensayos de Arreola (apartado que sería muy interesante poder actualizar); sus tres primeras traducciones (*El arte teatral*, *El cine: su historia y su técnica* y *La isla de Pascua*); tres discos donde colaboró el narrador mexicano como voz narrativa; y numerosa bibliografía que, insistimos, habría que ampliar, ya que la fecha de publicación del artículo mencionado está fechado en 1979. Haría falta, en este sentido, añadir los estudios de Saúl Yurkievich, Sara Poot Herrera, Theda Herz, Carmen de Mora, José Miguel Oviedo, Ana Belén Caravaca, Felipe Vázquez Lauro Zavala, Wolfgang Vogt y Lourdes Celina Vázquez, Vicente Zacarías, Marisol Morales o los de Adolfo Castañón y Nelly Palafox, entre otros títulos fundamentales para completar el *corpus* teórico de Arreola. Asimismo, y a raíz del centenario de su nacimiento en 2018, la lista de publicaciones sobre el autor mexicano sería todavía más extensa al añadir los artículos e investigaciones de Tatiana Aguilar Álvarez, Guillermo de la Mora, Eliana Alba, Claudia Gómez Haro, Alejandro Ismael Alarcón Muñoz, Iram Isáí Evangelista Ávila, Arturo Vallejo, Herwig Weber, Daniel Domínguez Cuenca, Adriana Lamoso, Vittoria Borsò, Raúl Bañuelos, Arturo Trejo

Villafuerte o Jorge Benítez Barreto, entre otros títulos que hemos cotejado para este investigación y que pueden encontrarse en nuestra bibliografía consultada.

Antes de pasar al análisis de la obra seleccionada, proponemos recordar las tres obras fundamentales de Arreola cuya intertextualidad ya ha sido estudiada y nos servirá de presentación para nuestro análisis propuesto en el último capítulo de esta investigación. A saber: *Varia invención*, *Confabulario* y *La feria*.

4.1. UNA DECLARACIÓN DE INTENCIONES DE 'VARIA INVENCIÓN' (1949)

El propio título de la primera publicación de Arreola es, sin lugar a duda, una declaración de principios *intertextuales* en toda regla. Como sostiene Benítez Barreto, “Desde muy temprano [...] Arreola comenzó a luchar con modelos y estilos del pasado, tratando siempre de conseguir unas formas discursivas personales” (2017: 93). De hecho, *Varia invención*, su primera publicación, es en sí una mezcla (biografía, ensayo, entrevista, poema en prosa, epístola y, sobre todo, cuento) y un término *inventado*, que le sirvió al jalisciense no solo para presentar y definir su escritura híbrida, sino para, paradójicamente, crear un propio género en la literatura mexicana (Vázquez, 2006). El propio título, publicado en la colección *Tezontle* por Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas, bajo recomendación de Antonio Alatorre⁶², es ya consciente de la tradición literaria y de la importancia del Siglo de Oro y establece un diálogo continuo con un sinfín de hipotextos de diversos época y autores. Arreola parte del primer endecasílabo del famoso soneto del poeta cordobés (“Varia imaginación, que en mil intentos...”) titulado *Un sueño* (Góngora,

⁶² Así lo aclara él mismo: “En 1949 ya había aprobado don Alfonso [Reyes] el subsidio para dos libros que yo le propuse: *Varia invención*, de Arreola; y *Fenomenología de lo poético*, de Arturo Rivas Sainz que su publicaron el mismo pie editorial [Tezontle] y el mismo elegante formato que el de Octavio Paz” (Alatorre, 1990: 24).

1969: 130) y, probablemente, como apunta Antonio Alatorre y Sara Poot Herrera, entre otros, del título del humanista Pedro Mejía, *Silva de Varia lección*, publicado en Sevilla en 1540. La obra consta de dieciocho textos (once pasarían a *Confabulario* y tres, a *Bestiario*) escritos durante 1941 y 1949. Hay desde biografías imaginarias como “Nabónides”, “Baltasar Gérard” y “El asesino”; juegos existenciales sartrianos como “El faro”; juegos intertextuales con la “Divina comedia” de Dante, en su conocido relato brevísimo de “La migala”; referencias continuas a Kafka en “El silencio de Dios”; a Rilke y a Voltaire, en “Carta a un zapatero”, que luego se cambió por “Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos” inspirado, a nuestro juicio, en un texto del novelista H.G Wells⁶³; propuestas escritas a *la manera* de don Juan Manuel como “Hizo el bien mientras vivió”, construido a través de *Diario de un aspirante a santo* del poeta francés Georges Duhamel; un pastiche del cuento de la estadounidense Willa Cather, “El caso de Paul” en su impactante narración breve titulada “Pablo”; hipertextos teatrales y juegos de hibridez literaria en el cuento “La vida privada”; referencias fílmicas como ocurre en su relato “Un pacto con el diablo”, donde a través de la “multidireccionalidad de su naturaleza

⁶³ Pese a no existir referencias ni estudios sobre el tema, encontramos muchas similitudes con el texto *This Misery of Boots*, publicado originalmente por la Fabian Society en 1907 y que Juan José Arreola rescata su primer capítulo, “The World as Boots and Superstructure” y traduce como “Esta calamidad de los zapatos” en la compilación que publicó el mexicano en Porrúa bajo el título de “Lectura en voz alta”. En el texto del escritor inglés, leemos que “para la gran mayoría de los habitantes de este país, los zapatos son constantemente un manantial de penas, una causa de sufrimientos, de malestar, de molestia de inquietud” (Arreola, 1968: 132) y, dentro de las razones que argumenta el narrador de Wells es que están “mal hechos y de malos materiales” (133). La carta que escribe el narrador de Arreola “Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos” parte de esa premisa y, mediante la ironía y el humor, le propone remendar al zapatero su error y la clave, muy en la línea del trasfondo socialista del texto original del novelista inglés (y de ahí, entendemos también, el hecho de que este cuento formara parte de *Confabulario* junto a otros textos de crítica social), parece encontrar en el amor a su oficio ya que no realizar su trabajo con pasión “es muy triste para usted y peligroso para sus clientes, que por cierto no tienen dinero para derrochar” (Arreola, 1971: 162).

cinematográfica (Paunero, 2018: 77), Arreola hace que texto dialogue con la película *El Diablo y Daniel Webster o todo lo que el dinero puede comprar*, que a su vez, se basa en una conocida novela de los años treinta del también estadounidense Stephen Vincent Benet (Pérez-Amezcuca, 2016); las obligadas referencias bíblicas de “Eva” y, sobre todo, “El converso”; su primera parodia que acabará formando su futuro bestiario, “El cuervero”; la reflexión política, inspirada, según Bertie Acker y Carmen de Mora, en el poeta mexicano Manuel Acuña, “Monólogo del insumiso”; la burla económica con “El fraude”; y dos textos que acabarán publicándose en *Prosodia* (parte de nuestro análisis) que serán los textos heterogéneos de *varia invención* “Interview”, que conecta con “Moby Dick” de Melville, y “El soñado”, ejemplo de poema en prosa, a través de una parodia literaria con el *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne.

4.2. ‘CONFABULARIO’ ARREOLESCO: UNA ‘CAJA DE MUÑECAS’ LITERARIA (1952)

El año en el que Fondo de Cultura Económica saque a la luz *El diosero* (la colección de cuentos del también jalisciense Francisco Rojas González) y, poco después de fallecer el poeta Enrique González Martínez (de gran influencia en Arreola), la prestigiosa editorial fundada por Daniel Cosío Villegas⁶⁴ publicará, por petición de Alfonso Reyes, la primera versión del libro más reconocido de Juan José Arreola: *Confabulario*. De los diecinueve relatos originales del príncipe de esta obra (luego se irán modificando y añadiendo relatos en sus diferentes versiones), el desafío intertextual sigue siendo la tónica general (hasta en el propio título elegido por Arreola), aunque el empleo de la sátira se hace aún más evidente ya que, y en esto

⁶⁴ Arreola le dedicará buena parte de sus primeras poesías, a través de un endecasílabo que repetirá en varios sonetos, donde Cosío Villegas quedará bautizado por el jalisciense como “gran capitán del Fondo de Cultura” (Arreola, 2018: 42).

coincidimos con la profesora misuriana Theda Herz, el escritor mexicano “se burla de la erudición y la razón humanas por medio de otras obras que reflejan estas cualidades” (Herz, 1981: 47).

Así ocurre desde el cuento breve que abre la colección y que, bajo el título de “Parturiet Montes”, donde se parodia la fábula esópica de “El parto de los montes” (donde el escritor de Delfos se burlaba de los escritores tramposos que intentan engañar a los lectores con palabras rimbombantes), para adelantar así la propuesta lúdica de este *confabulario* y, sobre todo, satírica.

De igual manera sucede con el complejo cuento de “Sinesio de Rodas”, de claras influencias borgianas (Méndez, 2008). En “Anuncio”, Arreola desvirtúa el bíblico “Cantar de los cantares”. En la “Trampa” se *descompone* el aforismo de Kafka y, al darle la vuelta, el símbolo espiritual del pájaro queda ridiculizado. O, por ejemplo, en “Infierno V”, donde un narrador dantesco se queda dormido leyendo la *Divina Comedia*.

Habrà referencias (obligadas ya en Arreola) a Góngora (“Los alimentos terrestres”⁶⁵) y a Sartre que, como bien indica Seymour Menton, inspira la redacción de “Autri” sobre la obra teatral del existencialista francés, *A puerta cerrada* (Menton, 1959: 295), que pasará a formar parte de su posterior *Bestiario*.

En su primer *Confabulario*, Arreola incorporará también textos de crítica social, como lo son “En verdad os digo”, “Baby H.P.”, “Anuncio”, “Pueblerina” o, acaso su relato más conocido, “El guardaguas”, donde las referencias al cuento “El guardavías” de Charles Dickens son más que evidentes, pero también se propondrá un juego de intercambio y enriquecimiento textual con textos como “El viaje”, de Álvaro Mutis; el “Castillo” y la “¡Renuncia!” de Kafka, como bien determina Sara

⁶⁵ Coincidimos con Jorge Benítez Barreto cuando, en el análisis de este cuento, concluye que “ha captado (en solo cincuenta reglones) aspectos esenciales del amplio y plurívoco textos gongorino” (2017: 277).

Poot Herrera (1992: 134) e, incluso, con el *Mito de Sísifo* de Camus, publicado una década antes poco antes de la estancia de Arreola en París⁶⁶.

Asimismo, un proceso similar sucederá con otro de sus cuentos más estudiados: “La migala”, de evidentes referencias dantescas⁶⁷. A las referencias directas tendríamos que añadir todas las evocaciones, citas indirectas, paráfrasis, alusiones, ampliaciones de otros textos y falsificaciones creativas que contiene este primer volumen (el más estudiado de su obra), aspectos que analizaremos, como ya hemos anunciado, en los cuentos que se publicarán años más tarde en la edición de Joaquín Mortiz de 1972 bajo el título de *Bestiario*.

En ese sentido, es importante recordar que este príncipe de *Confabulario* será ampliado en la siguiente edición de 1955, versión a la que se añadirán trece cuentos seleccionados de *Varia invención*. En la de 1962, en la que, bajo el título *Confabulario total* (1941-1961) se incluirán los relatos de *Punta de Plata* (1958), ya con el título de *Bestiario*. En su *Narrativa completa* aparecerá también publicada por Alfaguara en

⁶⁶ Nos referimos al artículo de George McMurray citado en nuestra bibliografía. Si bien el autor estadounidense, experto en literatura hispanoamericana, insiste en que no puede probar este intercambio de textos, incide en que, tras la etapa francesa de Arreola, la lectura de Sartre está presente en ese relato, ya que “Arreola seems to share a similar metaphysical stance, although his roguish humor and fantasy set him apart from the more serious-minded Frenchman [...] Camus and Arreola believe the human dilemma stems from the disproportion between lucid intention and chaotic reality” (1977: 34-35).

⁶⁷ Especialmente, en el tratamiento del personaje *arácnido* de Beatriz, pero también, en un nivel más profundo, si tenemos cuentos las reflexiones de Lagmanovich (1977) o el interesante análisis del cuento propuesto por Ana Belén Caravaca Hernández donde se establecen analogías también con el cuento “Carta a una señorita den París” de Cortázar y se concluye que en este relato “la araña se erige en espacio físico a partir de la necesidad de cubrir el espacio imaginario del solitario narrador” (Caravaca, 1998: 79). Tras comparar el arranque del cuento con las frases “La destrucción fue mi Beatriz”, de la *Divina comedia* y “a Beatriz no se la elige”, de *Rayuela*, Caravaca insiste en que “la imposibilidad de elección del amor se sustituye por la elección de la migala [...] en lugar de Beatriz: desplazamiento [metonímico] que pone dicha parcialidad del objeto amoroso” (1998: 84).

1996. Después, en la reedición de 1971 de Joaquín Mortiz, que será prologada por Borges que la tildará de “su obra definitiva”. Hasta que llegemos a la última edición de esta obra, que irá transformándose y convirtiéndose en una suerte de *matrioska* literaria, hasta la última edición crítica Carmen de Mora, publicada en 2006 en Cátedra.

La contextualización de la publicación de *Punta de plata* (a la que dedicaremos gran parte de nuestra propuesta analítica) sí nos parece importante, ya que tendrá mucha relación con Borges. De hecho, el escritor argentino, junto a Margarita Guerrero, publicará su *Manual de zoología fantástica* en 1957 en México. Emmanuel Carballo se encargará de publicar el libro en la serie *Breviarios* del Fondo de Cultura Económica, al igual que ocurrirá años después con la propuesta de Arreola. Ambas obras serán, además, revisadas y ampliadas posteriormente y cambiarán, curiosamente, sus títulos: Borges y Guerrero optarán por *El libro de los seres imaginarios*, en 1968; Arreola por *Bestiario*, en 1972. Ambos bestiarios, por otro lado, revitalizarán e incorporarán un género europeo (medieval, para más señas) en Hispanoamérica, cuyas características coincidían a la perfección, como ya hemos mencionado anteriormente, con las tendencias, técnicas y estilos del momento (brevedad, fantasía e intertextualidad) que definen y explican la escritura tanto de Borges como de Arreola. Eso sí, como bien apunta la profesora Francisca Noguero Jiméneez, “a diferencia de Borges y Guerrero, Arreola pretende desligarse de la tradición literaria en las que se inscriben estas composiciones” (2012: 136). De hecho, su siguiente publicación será, para muchos (sobre todo para los que criticaban su *afrancesamiento*) una sorpresa, tanto por el cambio de género, como de temática.

4.3. LA FRAGMENTACIÓN POLIFÓNICA: UNA 'RAYUELA' MEXICANA (1963)

En 1963, coincidiendo con la aparición de la revolucionaria propuesta fragmentaria de Julio Cortázar con *Rayuela*, Arreola publicará su única incursión novelística: *La feria*. Esta obra, dividida en 288 fragmentos titulados con pequeñas ilustraciones, y que supuso un *giro* en su trayectoria literaria, se ha emparentado con la picaresca y el realismo mágico (Bravo, 1998: 255) y también, debido a su carácter transgresor y fragmentario (y, si quiere, cinematográfico), con la novela experimental, como nos recuerda la profesora Carmen de Mora:

Concebida como ejercicio literario, *La feria* representa al mismo tiempo la imposibilidad de la escritura, y su estructura aparentemente desorganizada y caótica significa una renuncia al desarrollo discursivo propio de la retórica tradicional (De Mora, 1990: 99).

Muchas investigaciones se han hecho sobre *La feria* (González Levet, 1976; De Mora Valcárcel, 1990; Poot Herrera, 1992 y 2013; Nélica, 1997; Trejo Fuentes, 2000; Campos, 2010). La primera de la que tenemos constancia, de Mauricio Ostria González, fechada en 1970, apunta (de hecho) a la importancia de la intertextualidad en la obra de Arreola y todos los estudios coinciden en varios puntos. En primer lugar, en el carácter polifónico y dialógico de esta obra, cuya ficción se desarrolla en Zapotlán, ya que “el fin de Arreola fue construir un gran mosaico humano que proporcionara una visión global del pueblo de su infancia” (Olea Franco, 1999: 268). Arreola toma el testigo de Carlos Fuentes (*La región más transparente* se publicó cinco años antes), que a su vez podríamos conectar, dentro la narrativa mexicana, con *Pedro Páramo*, publicada en 1940 por Juan Rulfo y de la que, como ya comentamos, Arreola tenía constancia y, según comentó, revisó las primeras pruebas antes de su edición y con algunos relatos de *El llano en llamas*, como pueden ser “En la madrugada”, “Talpa”,

“El día del derrumbe” o el relato que da título a esta colección de cuentos. Asimismo, tanto por la temática, el estilo y hasta por su *procedencia*, esta obra ha sido encuadrada también dentro del llamado “trío jalisciense” junto a Agustín Yáñez, a raíz de la publicación de sus relatos, *Los sentidos del aire*, publicados en 1964 (Alemany Bay, 2018).

La crítica mexicana destacó tanto su oralidad (el esfuerzo de Arreola por recuperar el habla coloquial en los diálogos es más que evidente), como su estructura fractal, el humor, el sarcasmo (sobre todo, bíblico), la ironía (en su mayoría, política) y, también, dado que tema de la lucha de lucha campesina por la desigualdad del reparto agrario en México es fundamental en esta propuesta, el de la denuncia social⁶⁸, que Arreola ya adelantó e incorporó a su temática desde su primer *Confabulario*.

Presentada por el propio Arreola como un “apocalipsis de bolsillo⁶⁹”, será, sin lugar a duda, su experimento más intertextual y disruptivo; los juegos referenciales serán continuos, tanto dentro como fuera de la historia, hasta lograr un texto orgánico

⁶⁸ Sergio González Levet insiste sobre esta idea, ya que “si en *La feria* existe una visión clasista de la sociedad, aquí están indudablemente implicados factores de naturaleza ideológica; pero la novela no se queda en eso; el autor, a través de uno de los personajes, plantea perspectivas críticas en torno a esa concepción clasista que no es más que un legado de la burguesía junto con su esquema ideológico” (1976: 42). Así lo ve también Carmen Alemany Bay al confirmar que el tono en *La feria* es el de la “denuncia de una situación social que contrariamente a lo esperado se evidencia más en las fiestas, y con ese pretexto saca a colación los males endémicos que han sufrido los indígenas a lo largo de los siglos, así como el poder omnímodo que los de siempre siguen manteniendo” (2018: 202). Respecto a la crítica sobre el reparto agrario de los campesinos mexicanos y la visión política de Arreola en *La feria*, véase Moreno Espinoza, 2011.

⁶⁹ Sobre la expresión de *apocalipsis de bolsillo*, utilizada por Arreola en la presentación de *La feria*, Carmen de Mora nos aclara que “se refiere tanto a la heterogeneidad de su escritura, como a la intertextualidad bíblica de su composición y al fatalismo -mediatizado por la ironía y el sarcasmo- de los sucesos contados: la historia de Zapotlán es una cadena de desengaños, frustraciones y premoniciones apocalípticas, como el terremoto, que culminan en el derrumbamiento del gigantesco castillo pirotécnico” (1990: 111).

pero heterogéneo y, profundamente, poético, donde reaparecerán (además) personajes de sus propios cuentos. Así, en *La feria* nos encontramos con Layo de “El cuervero” en varias ocasiones (Arreola, 1963: 63, 65 y 78); con Gilberto de “La vida privada”, presentado en esta novela polifónica como “un joven juez de Letras que se ganado las simpatías de todos” (130) o el “zapatero remendón” (125) que no recuerda, evidentemente, al “Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos”.

Como nos recuerda Sara Poot Herrera, esta *intercalación* textual hace que Arreola presente un texto que “trasciende sus fragmentos y se convierte en una unidad que va más allá de los elementos dispares en que se apuntala” (Poot Herrera, 1992: 149). Idea fundamental para comprender esta obra, que la investigadora yucateca seguirá profundizando y llegando a comprobar que, en efecto, “solo así podían meterse y dejarse oír al mismo tiempo las muchas voces que componen esta polifonía en miniatura de Juan José Arreola” (Poot Herrera, 2013: 17).

La feria (la obra más analizadas de Arreola junto a *Confabulario*) es la razón, a nuestro juicio, por la que en los manuales y biografías literarias se haya intentado *encajar* al autor de Zapotlán (con las dificultades que eso conlleva, como hemos venido demostrando a lo largo de esta investigación) dentro del realismo mágico tanto por su coincidencia editorial con la novela fragmentaria de Julio Cortázar, como con los primeros estudios del crítico literario estadounidense Seymour Menton publicados, precisamente, ese mismo año, en el cuarto número de los Cuadernos de la Casa de las Américas de la Habana.

4.4. 'LA RUTA NATURAL': EL FIN DE UNA TRAYECTORIA PALINDRÓMICA (1971)

Tras ocho años sin haber publicado nada propio, Juan José Arreola presentará su obra *Palindroma*. La obra, dividida en tres bloques que abren con frases palindrómicas, supondrá una vuelta de tuerca más en la narrativa de Arreola y, una vez más, un ejercicio profundo de intertextualidad.

El cuento que abre esta nueva colección, "Tres días y un cenicero" es, como apunta la profesora Rosa Pellicer, "uno de los casos más complejos de intertextualidad" (1992: 544). En este diario, que funciona en una suerte de pastiche satírico de clara intención paródica, Arreola construye un alarde de intertextualidad con hipotextos literarios⁷⁰ en donde, mediante su propuesta de prosa más poética de todos sus libros, posiciona a la comunidad lectora en un nuevo lugar de participación que, en este relato, como bien señala Ángel Alfonso Macedo Rodríguez, "además de leer, tengan la oportunidad de escribir con él" (2002: 104). Siguiendo el juego reversible de la figura literaria del palíndromo, el autor y lector se intercambiarán así los papeles en este libro de Arreola. Así ocurre con las parodias fílmicas de Cecil B. De Mille de "Starring all people", la cultura visual y el technicolor en "Hogares felices", las irónicas "Para entrar en jardín" o "El himen de México" (donde se incluyen también fórmulas y ecuaciones matemáticas) y, sobre todo, en "Botella de Klein", donde la fascinación por la forma de la superficie no orientable que da título al cuento le sirva a un narrador-científico para, una vez más, hablar de literatura a través de la propia literatura.

⁷⁰ En el texto de arranque de *Palindroma* se enfrentan los textos de Gogol, de Giovanni Papini; *Azul*, de Rubén Darío; *El beso*, de Bécquer; *El criticón*, de Baltasar Gracián; *El Delirio y los sueños en la Gradiva* de W. Jensen, de Freud; o los veros de *Idolatría*, del modernista Ramón López Velarde, que Arreola dedicará sus "Cinco sonetos" (Arreola, 2018: 30-35) y acabará publicando un posterior ensayo en el año de su centenario (Macedo Rodríguez, 2002).

En el segundo bloque, titulado *Variaciones sintácticas* (que dialoga a su vez con su primera *Varia invención* en una especie de *uróboros* metatextual), Arreola apuesta por la narración mínima que lo emparenta (una vez más) con los renovadores del género en Hispanoamérica. Desde Torri, Ribeyro o Piñera hasta Cortázar, Borges, García Márquez o Monterroso (al que, como ya comentamos anteriormente, revisó, publicó... y hasta le dio la idea de su microrrelato más famoso), Arreola será considerado ya como uno de los referentes de la llamada «etapa de los arquitectos» del microcuento hispanoamericano que, como señala, Fernández Pérez, quedan definidos por su «intención minimalista», caracterizada, sobre todo, “por una creciente ocupación formal sobre las posibilidades de la construcción miniaturista”(2010: 50)⁷¹. Una tendencia que se constata con el conjunto de microrrelatos, dedicados a Octavio Paz, bajo el título de *Doxografías* donde, a pesar de la brevedad, la intertextualidad seguirá siendo la marca de la casa. Así lo señala también Jorge Arturo Ojeda, en el prólogo de la edición de la primera antología de Arreola publicada en España (justo al año siguiente) en la editorial Tusquets:

El poeta evalúa la palabra como el escultor palaba la arcilla. Arreola prefiere usar siempre pocos elementos, pero de gran valor. Por eso opta por la frase contundente, con la ondulación que haga recordar el movimiento fuerte y doble del palindroma (Arreola, 1972: 7).

⁷¹ De las cinco etapas del microcuento hispanoamericano que propone Fernández Pérez, Arreola (junto a Borges y Monterroso) estarían según su propuesta, dentro de la segunda etapa llamada «de los arquitectos» que, tomaría el testigo de los autores de «la etapa de los precursores», centrada en la experimentación fragmentaria (Torri y Lugones, entre otros) y abarcaría la década de los cincuenta y los sesenta. Aun así, también podríamos incluirlo en la tercera etapa, que él llama «de consolidación», basada en las búsquedas expresivas e intertextualidad programática, junto a Cortázar y Denevi. (Fernández Pérez, 2010).

Así ocurre con los últimos relatos que acompañan a estos textos hiperbreves, como son “Duermevela” (sobre un cuadro de Marc Chagall), “Profilaxis” (sobre un texto bíblico de Mateo), “De un viajero” (donde Jonás toma “una ballena equivocada”), “La disyuntiva” (homenaje a Sören Kierkegaard) y “Ciclismo” (que hace una referencia *velada*, a nuestro juicio, a la muerte de Tom Simpson en la Vuelta de España de 1967). La parodia y la ironía seguirán presentes en “Astronomía” (sobre los dilemas científicos), “Receta casera” (sobre el lenguaje publicitario) e “Historia de los dos ¿que soñaron?” (broma sobre sí mismo donde retoma el cuento anónimo árabe que tradujo en su antología seleccionada, *Lectura en voz alta*) y el experimento poético titulado *Balada*, donde se intercalará lo culto y lo popular en una compleja recreación creativa con los ejes léxicos del texto.

Palindroma se cerrará con un tercer apartado teatral: la pieza, presentada como “farsa de circo, en un acto” titulada *Tercera llamada, ¡Tercera!, o empezamos sin usted*. Será su segunda (y última) propuesta teatral que podríamos clasificar dentro de las corrientes del teatro del absurdo. En este caso, además de el juego intertextual de hipotextos literarios ajenos, esta vez lo hará con su propia obra y, con cierta ironía, la propia editorial llegará a plantearse su validez literaria⁷². Quizá de ahí podamos entender la escasa bibliografía y estudios que hay en la actualidad sobre este texto. Lo que sí nos interesa para nuestro trabajo, como decíamos, es el uso de los hipotextos propios; esta pieza teatral, protagonizada por un irónico ángel jobesiano, reproducirá literalmente, en la voz del personaje-micrófono, arranques y fragmentos de algunos de sus cuentos más conocidos tales como “El soñado” (83), “Cláusulas” (99) y “Pueblerina” (107).

⁷² En la contrasolapa de la edición original de Joaquín Mortiz podemos leer lo siguiente: “La mitad de las piezas que componen este libro puede ser objetada. La otra mitad no. Hasta sus más tímidos jueces reconocen en Arreola un testigo de cargo; pero también un defensor. Nació en el Armisticio de 1918” (Arreola, 1971).

A nuestro modo de ver, Arreola hará con *Palindroma* la doble función de homenajearse a sí mismo y, por otro lado, cerrar este último libro de la manera más *palindrómica* posible: no hay manera de poner un broche final a una obra que no está terminada (ni, siguiendo su propuesta, quizá empezada), ya que se construye y toma *vida* propia a través de otros textos y de las infinitas lecturas que admiten la literatura *intratextual*. De ahí que el autor, insistimos, vuelva a recuperar sus propios textos escritos durante la década de los cuarenta. Y de ahí también, entendemos, que Arreola cierre este libro con el palíndromo “Eres o no eres... Seré o no seré” (153) que, a su vez, conecta con la dedicatoria inicial (“La dedicatoria se suprime a petición de parte”) donde el autor jalisciense parece abrir y cerrar en una especie de pirueta dialógica consigo mismo.

Cerramos el repaso a la obra literaria de Juan José Arreola de este apartado con *Palindroma*, no por ser última publicación en vida, sino por ser su último libro relacionado con el género al que estamos dedicando nuestro estudio: la narrativa breve. Sus últimos libros (*Inventario*, en 1976; *La palabra educación*, en 1979; y *Ramón López Velarde: una lectura parcial*, en 1988) pertenecen ya al género ensayístico y nuestra investigación, insistimos, se centra en las conexiones intertextuales de su narrativa breve y cómo esta crea y define su estilo posmoderno, no de su obra ensayística. “Inventario”, que ya mencionamos en el apartado 3.1.7 del capítulo anterior (“De la ‘catapulta’ mediática a los reconocimientos finales”) es una selección de las columnas periodísticas que escribió en “El Sol de México” entre 1975 y 1976. *La palabra educación*, seis ensayos filosóficos sobre la escritura, la cultura y el papel de los jóvenes. *Ramón López Velarde: una lectura parcial* es un ensayo literario sobre la obra del poeta modernista mexicano, publicado dentro de las conmemoraciones del año de su natalicio en 1988. La misma razón por la que omitimos en este capítulo un apartado dedicado su *plaque* poética, *Antiguas primicias*, publicada por la Secretaría de Cultura de Jalisco en 1996, cinco años antes

de su muerte; y a su antología poética, presentada y compilada por Felipe Vázquez, compuesta por sonetos, décimas y versos libres, junto a pinturas del propio Arreola⁷³, con el título de *Juan José Arreola: perdido voy en busca de mí mismo (poesías y acuarelas)*, publicada por el Fondo de Cultura Económica, también de forma póstuma, en 2018⁷⁴. Misma razón por la excluimos de nuestro análisis el libro epistolar (otras de sus publicaciones póstumas) de *Sara más amarás. Cartas a Sara*, una colección de 56 cartas escrituras entre 1941 y 1950, reunidas por Alonso y José María, los nietos del autor; y publicadas por Joaquín Mortiz en 2011.

⁷³ Véase anexo 4.

⁷⁴ Su técnica hipertextual, por otro lado, irá más allá de lo literario en este caso, ya que “a semejanza de su concepción intertextual de la literatura, en las acuarelas de Arreola el espacio pictórico está intervenido por la cita de cuadros y poemas, por la escritura como un elemento de la pintura” (Vázquez, 2018: 19).

5. TEMAS Y ESTILOS RECURRENTES EN LAS MINIFICIONES DE ARREOLA

Antes de comenzar con nuestra propuesta de análisis de la obra que hemos elegido para la tercera parte de esta investigación, consideramos necesario delimitar tanto la temática como los motivos literarios que caracterizan la obra de Arreola. La conexión con la intertextualidad y su uso como recurso literario y elemento definidor de su estilo parecen ser, en este sentido, las *señas de identidad* del escritor jalisciense. Como afirma la yucateca Sara Poot Herrera, para comprender la temática arreoliana es fundamente tener en cuenta dos variables. En primer lugar, esta importancia de la intertextualidad literaria en su obra. Y, en segundo lugar, la inversión de mitos y el tratamiento irónico de las mitologías de la obra del autor jalisciense. Así lo explica:

Arreola visita clásicas galerías literarias para ponerse bajo el brazo folios temáticos tradicionales y después hacer con ellos sus propias versiones [...] Lo mismo ocurre con los mitos y mitologías que penetran en su obra [...] que, después de cuidadas y atrevidas piruetas de pensamiento y del lenguaje, aparecen tratados literalmente, con otros sentidos, y muchas veces con un giro de ciento ochenta grados respecto a otras versiones (Poot Herrera, 1992: 48)

Tanto por el estilo (fundamentalmente, irónico) como por la temática de Arreola, se hace fundamental (e imprescindible, podríamos añadir), atender al recurso de la intertextualidad en el autor de *Bestiario*, tan importante para los estudios temáticos de la disciplina teórica de la literatura comparada. Así lo indican los estudios como los de Claudio Guillén (1989), que nos sirven para comprender mucho mejor la obra del jalisciense, ya que abre su lectura más allá de lo *nacional* (Guillén habla de «literatura supranacional») y hace posible esa conexión intertextual tan necesaria en su narrativa, que conecta así temas y motivos de diferentes épocas. Algo fundamental, insistimos, para comprender la narrativa breve posmoderna de

Arreola. En este sentido, sí nos parece conveniente delimitar sus temas y motivos literarios más comunes para entender aún mejor esta relación con la intertextualidad y el porqué de los estilos y su justificación, en función a los temas elegidos. Para ello, lo primero que haremos será definir qué es un tema, qué es un motivo literario, dentro de qué disciplina lo debemos encuadrar y, a continuación, qué ejemplos encontramos en Juan José Arreola.

En primer lugar, conviene definir el campo teórico que aquí nos ocupa: el de la tematología. El término, acuñado por el filólogo francés Paul Van Tieghem en su *Literatura comparada* de 1931, delimita esta nueva rama de la llamada «literatura comparada» enfocada en el estudio de temas comparados y mitos literarios y diferenciada de la que él llama «literatura general». Una, más sintética, se centraría en los movimientos y tendencias que trascienden la literatura nacional, como ocurre con el caso de Juan José Arreola. Otra visión crítica de la literatura (la «comparada»), más analítica, y la que aquí nos interesa aún más, basada en la relación binaria entre dos literaturas, hipotextos, temas y los llamados «motivos literarios», término rescatado del campo semántico musical, como es bien sabido, e introducido después en la disciplina literaria de la mano de Boris Tomachevsi, en el primer estudio de tematología del que tenemos constancia, publicado en 1925⁷⁵.

Esta disciplina, la tematología, entendida como rama dependiente de la literatura comparada, es la que nos permitirá en primer lugar definir el marco

⁷⁵ El crítico literario ruso define el motivo literario como “una unidad temática que se repite en diversas obras” en su primer manual de 1925 e insiste en la importancia que tienen los motivos literarios para estructura narrativa de una obra, ya que “no importa que puedan subdividirse o no en motivos más pequeños; lo único que importa es que, en el marco del género estudiado, estos motivos se presenten siempre enteros. Por consiguiente, en lugar de motivos ‘indivisibles’, en el estudio comparativo se puede hablar de motivos históricamente indivisos, que conservan su propia unidad en las peregrinaciones de una obra a otra. (Tomachevki 1982: 186).

conceptual de la obra de Arreola y entender la conexión que existe entre las diferentes ideas que aborda su narrativa y qué conexiones temáticas se establecen con los hipotextos presentes en su obra. Definir sus temas desde la óptica de la literatura comparada nos parece adecuado, debido a su carácter interdisciplinario, en el que coinciden todos los estudios que hemos cotejado en la fase de documentación para elaborar este capítulo⁷⁶. Asimismo, debido a la naturaleza breve del género por el que opta el jalisciense, nos resulta adecuado también conocer y comprender la temática y el estilo de Arreola, y qué líneas de investigación existen ya, antes de nuestro análisis propuesto para el siguiente capítulo. Esta será, por otro lado, la que explique y justifique la necesidad de la intertextualidad y su uso premeditado, como recurso literario clave para entender su obra. Así lo contemplan la mayoría de los comparatistas como Manfred Beller, quien propone como vía de estudio y análisis, además de la arquetípica, la mítica, la simbólica, la histórico-cultural, una quinta línea de investigación basada en “estudios centrados en el análisis temático de las relaciones entre la literatura y las demás artes” (Beller, en Schmeling, 1984: 133). Una vez más, la importancia de la intertextualidad y de su uso como recurso retórico nos parece el punto de partida más adecuado.

⁷⁶ Nos referimos, básicamente, a los manuales que hemos cotejado para conocer el fundamento teórico de la literatura comparada de Guyard (1951), Pichois y Rousseau (1967), Weisstein (1975), Welles y Warren (1979), Guillén (1985), Brumel y Chevrel (1989), Villanueva (1984) y Naupert (2003).

5.1. MOTIVOS LITERARIOS EN ARREOLA: HACIA UNA LECTURA 'INTERTEXTUAL'

Si bien es cierto que, en un autor con obra de tan difícil catalogación, y bautizada por él mismo, como ya mencionamos, de «varia invención», no parece haber un solo eje temático, sí que hay temas recurrentes que *salpican* sus textos a lo largo de toda su obra y definen, en ese sentido, una cosmovisión particular y un esfuerzo por mantener abierto el diálogo con otras obras y, sobre todo, con las grandes líneas temáticas de la historia de la literatura universal. Así, en Juan José Arreola nos encontramos los *grandes* temas, con un denominador común (la comprensión del mundo a través de la palabra), una referencia constante (la Biblia) y un abanico de temas y motivos literarios que podríamos dividir en artísticos (sobre todo, poéticos) y de carácter más social (desde la crítica a los desamparados hasta la parodia sobre los avances científicos y tecnológicos, tan propios de la visión posmoderna). Cuentos como “La canción de Peronelle”, “Los alimentos terrestres”, “Parturient montes”, “El diamante”, “La lengua de Cervantes”, “Flor de retórica antigua”, “El discípulo” y “Botella de Klein” son buena prueba de ello.

Según el propio autor, sus temas se resumen a cinco: "la convivencia, la imposibilidad del amor, el aislamiento, la soledad y la decadencia física" (Carballo, 1965: 388-389). En efecto, estos son temas que *recorren* su obra (y, en cierto sentido, su biografía), aunque el análisis, lógicamente, es más profundo y complejo, ya que su obra transgrede y fusiona los géneros e incluso el propio el canon, como señala Felipe Vázquez, al recordar en su ensayo sobre el autor de *Confabulario* (con el que ganó el Premio José Revueltas en 2002) que, más allá de su vida e influencia pública, lo importante está, evidentemente, en su obra y en los temas que plantea:

Arreola es un poeta y su obra resiste un análisis poético; en ella, el autor imprimió su cosmovisión trágica; y las leyes de producción que la articulan no podían sino transgredir los límites de lo imposible (Vázquez, 2003: 10).

En primer lugar, en su narrativa breve encontramos una temática presente en toda su obra, de aparente carácter tradicional que confluye en un lugar común: la literatura y, en particular, la poesía. Al igual que sucede con otros autores (Cortázar, por ejemplo), Arreola es, básicamente, un poeta que escribe en prosa. Y si hay un tema común en toda su obra es, precisamente, su constante preocupación por el ser humano y sus devenires artísticos y, sobre todo, ontológicos. De ahí, que Arreola recurra con tanta frecuencia a las formas clásicas, tales como alegorías, fábulas y, como veremos con especial atención en nuestra propuesta analítica, bestiarios, y las referencias constantes al universo poético. En esta tendencia, heredera del humanismo masculino, encaja perfectamente tanto su estilo poético como su erudición evidente que hacen necesario (e incluso obligatorio) el uso premeditado de la intertextualidad para traer al presente las grandes cuestiones que el autor se cuestiona. Por eso, encontramos con mucha frecuencia la recuperación de temas y tópicos literarios del siglo de Oro, la referencia al género poético y los propios poetas, las citas e hipotextos poéticos y un denominador común, muy barroco también: el texto bíblico (Evangelista Ávila, 2018).

La poesía, y por extensión lo artístico, será el gran eje temático sobre el que se estructure su obra que, en la mezcla de esta tradición reglada y esa inquietud sobre un presente caótico que no comprende, se configura dentro de los cánones posmodernos alineados, como ya comentamos, en las propuestas planteadas por su coetáneo Jorge Luis Borges. Así lo indica el poeta Marco Antonio Campos, quien explica con acierto por qué lo poético en Arreola funciona mejor dentro del género

prosaico. Las razones están, evidentemente, en la musicalidad de sus textos⁷⁷ y en su propia intención: el que escribe es, a fin de cuentas, un *poeta*. Campos señala la importancia que tienen en Arreola los epígrafes (repletos de guiños y referencias a poetas como Isaías, Ronsard, Pellicer, Darío, Claudel, Baudelaire o Góngora, entre otros), los títulos y las citas (la mayoría, versos y referencias a poetas), así como las continuas paráfrasis y adaptaciones de otros textos de índole poética.

Arreola, más que proponer temas nuevos, parece enfocar su objetivo en recuperar la temática tradicional ya planteada desde la visión clásica de la poesía y, en su caso, poner en comunión los propios textos para que dialoguen entre ellos y así compartan esa comunicación *abierta* con los lectores que actualizan dichas temáticas con su presente. Como señala Fabio Jurado, “su proyecto literario es, de cierto modo, una extensión de la poética de Torri, cuya premisa es el diálogo entre los libros” (Jurado, 2016: 45). Un buen ejemplo, como veremos, será su planteamiento conceptual de su *Bestiario*, que analizaremos en el siguiente capítulo.

La invitación de Arreola (y de ahí nuestro modelo de análisis propuesto) debe ser una lectura, más que del propio texto, de los *textos* a los que se refiere; es desde la intertextualidad, creemos, desde donde el autor de *Confabulario* construye su obra, y desde ahí debe ser leída... y completada. Campos, en este sentido, insiste en la importancia de la poesía en Arreola, ya que en sus textos los propios poetas (reconocidos o no) se llegan a convertir en personajes y será, a través de ellos, desde donde se plantee y estructure su temática clásica, pero, paradójicamente, también (pos)moderna. En ese sentido, son muy interesantes las reflexiones de Campos, ya que apuntan hacia esa lectura poética que solo puede ser entendida desde una lectura que podemos llamar, en este sentido, «intertextual»:

⁷⁷ Recordemos, por otro lado, que la mayor parte de sus cuentos no fueron escritos en silencio, sino leídos en voz alta y luego transcritos, como veremos en el ejemplo de los cuentos de *Bestiario*.

Como todo verdadero poeta, Arreola buscó que cada línea de su obra no se pareciera a ninguna otra y que cada pieza expresara más por sus silencios y sugerencias que por lo dicho en ella (Campos, 1998: 96).

No nos sorprende, pues, que el hipotexto más referido en su obra, que podríamos considerar como una «obra de obras», sea la Biblia. La literatura de Arreola, insistimos, habla de literatura, pone en diálogo diferentes textos, con especial interés en el «libro de los libros» y hace que su narrativa breve sea, en el fondo, una reflexión sobre la propia palabra. De ahí que sea seria, poética y clásica, pero a la vez, fragmentada, humorística y posmoderna. Ahí, pensamos, es donde encuentra y define Arreola su propio estilo. Los motivos literarios que *empujan* y configuran el *leitmotiv* de su obra están relacionados con la propia literatura. Su estilo no parece encontrarse en sus propios textos, sino en la literatura, de forma atemporal, global, universal y en la propuesta de una literatura que habla de la propia literatura y se actualiza a sí misma. En esos huecos, en esas *fisuras* intertextuales es donde, a nuestro juicio, se produce el efecto y genera su estilo, tan sugerente y, sobre todo, reconocible.

5.2. LÍNEAS TEMÁTICAS DE UNA NARRATIVA BREVE ABIERTA Y DIALÓGICA

De los estudios previos a la obra de Arreola, y en un análisis temático ya más detallado de su narrativa breve, encontramos coincidencias, aunque con matices diferentes y desde perspectivas distintas. Salvo Laura Pollastri (1987), Lauro Zavala (2001) y Felipe Vázquez (2003), que coinciden en la importancia de la propia intertextualidad como una suerte de *motivo* principal (y más, debido al carácter poético y la ya mencionada hibridación genérica de su obra), la mayor parte de los acercamientos temáticos de su obra amplían el abanico de posibles tendencias. Así, el ensayista mexicano Adolfo Castañón propone dos: “la de las fantasías mecánicas

y las sátiras sociales e industriales y las evocaciones de la infancia y de la pequeña ciudad que lo vio nacer” (Castañón, 2005: 22). Temas que, efectivamente, encontramos en muchos de sus cuentos. La yucateca Poot Herrera observa, además del «amor», «la pareja» y «las mujeres», temas como «el paraíso perdido», «la protección de los desvalidos», «la reputación caballeresca», «los adelantos de la ciencia y la tecnología» y dos temas diferentes al resto. Por un lado, el «el texto giratorio», en el línea de Zavala y Vázquez. Y una observación muy interesante: «los oficios» (Poot Herrera, 1992: 57). Tema que quizá debería ser tratado, a nuestro parecer, más como motivo literario que como tema. Aun así, esta idea coincide con las tesis de la doctora Ana Belén Caravaca, quien además añade una reflexión más, que conecta con la visión de Castañón, ya que “en la poética arreoliana, los oficios artesanales son siempre engrandecidos y los hombres que trabajan con sus manos no han sido pervertidos socialmente” (Caravaca, 1997: 92). Asimismo, Saúl Yurkievich, encargado de su primera antología, coincide con el resto, pero propone acotar sus temas solamente en dos: «el amor» (tanto el «sublime» como el «libertino» y también, a su juicio, el «ideal» y el «lujurioso») y «la mujer» que, según el crítico literario argentino, “obra en Juan José Arreola con poderosa pujanza fantasmática; es humus y es acicate permanente de su fantasía” (Yurkievich, 1995: 15).

Por último, en la propuesta del profesor Jesús Benítez Villalba (1985) encontramos el análisis temático más detallado que se ha publicado sobre Arreola. En el capítulo IV de su tesis doctoral (un exhaustivo análisis formal de la obra completa de Arreola), nos propone hasta ocho diferentes temas: «existencialismo y religión», «libertad», «sociedad», «el hombre», «la mujer», «el arte», «humor y ficción» y «México».

En cuanto al primer bloque, como se ve en los cuentos “Autri”, “La caverna”, “Los monos” y “El prodigioso miligramo”, por un lado, y el “El converso”, “El

silencio de dios” y “Pablo”, por otro, se trata en efecto de temas de marcada influencia sartriana, como así ven autores como García Hernández:

A Juan José Arreola se le acusó en ciertos círculos de ser un autor que se movía más en el mundo de la fantasía que en el terreno de lo humano, pero sin duda se trata de juicios primarios y de quien no ha profundizado en la lectura de este autor pues en él no hay prácticamente nada que no remita a un problema de la existencia (García Hernández, 2006: 364).

Todos los estudios de Arreola apuntan, en efecto, hacia esta tendencia temática. La profesora texana Bertie Acker va más allá y establece una analogía entre la mirada arreoliana y la sartriana, a su modo de ver, una de las aportaciones filosófico-literarias del autor francés que retoma y *reenfoca*, siguiendo su comparación, el escritor jalisciense:

El concepto de la mirada es una de las principales contribuciones de Sartre a la filosofía moderna, y una idea que le debe gustar a Arreola, pues él escogió una cita del poeta mexicano Carlos Pellicer como las palabras introductorias de *Confabulario*, palabras que sugieren vivamente las emociones de la mirada sartreana (Acker, 1984: 62).

Una mirada, podemos añadir, influida por los postulados filosóficos del teólogo danés Søren Kierkegaard, padre del movimiento, así como de las teorías fenomenológicas del alemán Martin Heidegger. No hay más que escuchar al propio Arreola para refutar esta tendencia; en sus conversaciones con Carballo, el autor de *Varia invención* afirma de hecho que “el hombre es un callejón sin salida, un conflicto

irresoluto entre el animal y el ángel”, llegando a afirmar que “estamos a un paso de ser hombres, pero nunca damos ese paso” (Carballo 1965: 397). Aun así, críticos como Héctor Aparicio observan que Arreola “simplemente tuvo la filosofía como trasfondo” (2021: 257) y Seymour Menton observa que ese existencialismo está conectado realmente con otra línea de investigación hacia la que también señala Benítez Villalba: su mexicanismo. Así lo explica en análisis de “El guardaguasas”:

Su punto de vista no deja de ser mexicano; por cuanto que, en vez de una filosofía de la desesperación, aboga más bien porque nos subamos al tren de la vida, libres de la preocupación acerca de cuál ha de ser nuestro destino ulterior (Menton 1964: 11).

Más allá de su indiscutible cosmopolitismo (y los problemas que esto lo trajo, como vimos en el capítulo dedicada a su biografía), resultaría extraño, por otro lado, no encontrar el tema de México en un autor mexicano, aunque en su caso, a diferencia de otros autores como Juan Rulfo o Carlos Fuentes, con una visión más filosófica (la muerte está *ahí*) y, si se quiere, intelectual. Así lo ve Fernando Valerio-Holguín, a raíz de un motivo literario, como veremos en nuestra propuesta de análisis, como es el ajolote. En su análisis comparativo del tratamiento de este animal, junto con las visiones de Salvador Elizondo, Octavio Paz y José Emilio Pacheco, se llega a afirmar que “para Juan José Arreola, el *axólotl* no es sólo un ‘emblema’ de la nación, sino también una alegoría, desde la perspectiva de la ciencia y la filosofía” (Valerio-Holguín, 2019: 154).

Continuando con la propuesta de Benítez Villalba, en su segundo bloque temático (a nuestro modo de ver, una variante del primero), encontramos la dialéctica filosófica del jalisciense entre la voluntad y las circunstancias, en lo referente al

concepto de «libertad», como se percibe en “Autri”, “El cuervero”, “El asesino” y, sobre todo, en la minificción titulada “Libertad”.

[En Arreola] el hombre puede escoger libremente su camino en la vida, pero la sociedad modifica o ya tiene determinados los caminos posibles hasta tal punta que la voluntad queda prácticamente anulada y el individuo se ve obligado a vivir con una permanente sensación de angustia e impotencia (Benítez Villalba, 1985: 385).

Propuesta que conecta con su tercera vía temática, la social, emparentada a su vez como propone Castañón y Poot Herrera, con los avances científicos (responsables, según Arreola, del retroceso social de la sociedad actual), como puede verse en muchos de sus relatos, tales como “Hogares felices”, “Baby H.P”, “Anuncio” o en cualquiera de sus breves *Doxografías*.

En su cuarto y quinto bloque temático («el hombre» y «la mujer»), que tal vez podríamos agruparlo en un solo, sí nos resulta interesante la distinción que se propone en el tratamiento de los personajes masculinos (héroes negativos y positivos⁷⁸) y una idea fundamental para comprender la temática arreoliana: la visión masculina de un hombre, separado de la mujer, que ha perdido su lugar, su razón y su sentido. De ahí que su apartado más extenso sea, lógicamente, el de «la mujer». En este tema coinciden todos los estudios referentes a la temática de su obra. De hecho, como ya comentamos en su momento, será el punto más polémico y el que condicione, en parte, la recepción de su obra hoy en día. Es más: quizá sea en este tema (de larga tradición poética masculina, por otro lado) donde se agrupen los

⁷⁸ En la división de los personajes masculinos que propone Benítez Villalba los más comunes serán los que él define como “héroes negativos” (Homenaje a Otto Weininger”, “Monólogo del insumiso”, Manuel Acuña, “El discípulo”, “Baltasar Gérard” y el rey de “Nabónides”), frente a los héroes positivos cuyo perfil suele ser el mismo: poetas de otra época. Así ocurre con François Villón, en “Epitafio” o Garci Sánchez de Badajoz, en “Loco de amor”.

demás, ya que, como remarca el profesor colombiano Fabio Jurado, “Arreola ve en la mujer el centro del mundo; es la propiciadora del equilibrio social” (Jurado, 2016: 46). Como recalca Ana Belén Caravaca, “la presencia de la mujer en la cuentística arreoliana puntúa el envés de los individuos biografiados: es la materialización de la exclusión” (Caravaca, 1997: 102). En ese sentido, pensamos que ahí esté una de las claves temáticas de Arreola: una no se entiende sin el otro. Y viceversa. Como él mismo confesó en sus memorias a Fernando del Paso (y esto, evidentemente, daría pie para otra investigación muy interesante), “para mí no hay más que una imagen: la de un hombre y una mujer entre cuadro paredes” (Del Paso, 2015: 89). Es cierto que en Arreola apenas hay referencias femeninas directas (también lo veremos en el análisis intertextual) y, más allá de la misoginia propia de un autor mexicano de principios de siglo, sí creemos que el análisis es más profundo (y así lo esperamos retomar en nuestras conclusiones), ya que, como sostiene Caravaca, “la mujer [en Arreola] es lo innombrable, es la muerte, frente a la que el hombre encarna un constante canto de ausencia” (1997: 112). Una visión, insistimos, compleja, polémica y, a la vez, contradictoria, como ha señalado con acierto la escritora y crítica literaria feminista colombiana Helena Araújo (1977), que él mismo ha explicado en numerosas ocasiones⁷⁹ y que, por otro lado, conecta con las preocupaciones existencialistas que

⁷⁹ En la biografía que escribe Fernando del Paso, Arreola desarrolla esta idea y explica sus motivaciones: “En el curso de mi vida he escrito textos que tienden a agredir algunas de las instancias más sagradas para mí, por ejemplo, la percepción de la mujer, que ha sido el *leitmotiv* de mi existencia. [...] En algunos textos he tenido que dar de la mujer una versión que a mí mismo me duele, casi caricatural [se refiere sobre todo al Homenaje a Otto Weininger] [...] y todos los que desarmamos la estructura femenina, nos equivocamos porque siempre volvemos a arrodillarnos ante ella [...] El ser humano era un bien común unitario, completo y bisexual. La separación ha sido en cierto modo injusta: biológicamente a mujer lleva una carga mucho mayor que el hombre; el hombre parece, digo parece, haberse quedado con el espíritu, con el lote de la materia que vuela. De allí que exista esa especie de necesidad de arrebatarle una a otro la parte que le ha tocado después de la división” (Del Paso, 2015: 240-241).

hemos comentado en páginas anteriores. Así lo confirma el autor en numerosas ocasiones:

El drama es, para mí, como para tantos artistas y pensadores, estar en el mundo, querer ser algo y parar en otra cosa [...] El timón existe, ¿pero de qué sirve una paleta de timón en una tormenta? Lo repito: he tratado de expresar fragmentariamente el drama del ser, la complejidad misteriosa del ser y estar en el mundo: la imposibilidad del amor (Carballo, 1965: 457).

Por último, Benítez Villalba apunta a un tema más (el bloque de «humor y ficción»), que entendemos más como estilo que como tema y, como apuntábamos al principio de este capítulo el, a nuestro modo, *gran* tema de Arreola: «el arte», al que dedicamos el arranque de este capítulo.

5.3 ECLECTICISMO ESTILÍSTICO: LA IRONÍA DEL HUMOR INTELECTUAL

Definir el estilo literario de un autor como Juan José Arreola es complicado, debido a la dificultad de encuadrar al jalisciense dentro de una ninguna tendencia o corriente literaria. Eso sí: si leemos con atención su obra y los estudios que hay sobre la misma, sí podremos encontrar algunas características propias que define su obra, tales como la ironía, la parodia y, efectivamente, como señalaba Benítez Villalba, el humor⁸⁰. De hecho, será el humor, como señalan Jesús Erbey Mendoza Negrete, lo que defina la

⁸⁰ Benítez Villalba agrupa y analiza los siguientes cuentos para justificar la tendencia humorística de Arreola: “Luna de miel”, “En verdad os digo”, “Flash”, “Alarma para el año 2000”, “Autri”, “Baby H.P”, “El prodigioso miligramo”, “Los bienes ajenos”, “Una mujer amaestrada”, “Parábola del trueque”, “Anuncio”, “El converso”; “El silencio de Dios”, “Fraude”, “Pueblerina”, “El guardaujas”, “En verdad os digo”, “Parábola del trueque”, “Duermevela”, “Anuncio” y “Receta casera”.

recepción anglosajona de la obra de Arreola⁸¹, a raíz de las primeras traducciones al inglés de su obra, a cargo de George D. Shade.

A pesar de que la obra en general aparece caracterizada de distintas maneras, [...] el rasgo que aparece mencionado con mayor frecuencia y énfasis en el polisistema en lengua inglesa es el humor. La recepción general que se ha tenido en lengua inglesa considera el humor como su rasgo más notorio (Mendoza Negrete, 2018: 54)

Es más: Mendoza Negrete recuerda también que, a diferencia de la recepción en nuestra lengua (como innovador y referente), “en lengua inglesa se le ha considerado un escritor de talla un poco menor y, ante todo, un humorista consagrado” (Mendoza y Evangelista, 2019: 108). En efecto, si bien coincidimos en la importancia del humor en Arreola, es la forma en cómo lo plantea y cómo ese estilo humorístico está mezclado con estilos más serios, poéticos y solemnes, si se quiere, que son los que hacen posible la parodia y la ironía constante, tan propias de la narrativa posmoderna de autores como Borges, a los que autores como el historiador norteamericano Thomas Edgar Lyon (1984), emparentan con Arreola como autores de «risa seria».

Arreola se mueve, pues, entre varios estilos para conseguir esa indeterminación estilística que lo caracteriza. De ahí que podamos hablar también de una suerte de estilo *libre*, compuesto por la mezcla deliberada de lo serio con lo cómico, algo de lo que adolecen otros escritores de su época, de tonos más intelectuales (Octavio Paz) o sociales (Juan Rulfo) y que hace difícil la catalogación de Arreola en las corrientes de su época. Su objetivo, precisamente, parece ser ese: transgredir también las propias marcas de estilo para cumplir con su objetivo de

diálogo continuo con la propia literatura y con la propia estilística del género, dentro del contexto del paradigma conceptual de la posmodernidad. Algo similar, por otro lado, a lo que ocurre con el aspecto ideológico de Arreola, también de compleja clasificación. Si bien es cierto que él mismo se definió como “socialista utópico, profundamente individualista” (Del Paso, 2015: 89) y, en otros momentos, como “maniqueo, gnóstico y panteísta” (Zacarías Preciado, 2004: 88), Arreola fue consciente, en la línea de su predecesor Julio Torri, de que en su indefinición⁸² estaría el acierto de su estilo y, a la vez, el fracaso de su recepción:

Yo estuve descalificado desde el principio; mi literatura no era para las masas, yo era, según la crítica pseudorrevolucionaria, un escritor exquisito y afrancesado, no apto para un país en formación que sólo quería escritores que afianzaran, exaltaran y difundieran los ideales de una revolución a la que Adolfo Gilly definió acertadamente como *La revolución interrumpida* (Arreola Sánchez, 1998: 213).

Esa mezcla de estilos y ese rechazo y falta de adhesión hacia los movimientos ideológicos y literarios del momento son los que explican un estilo ecléctico, fiel a su propia poética de no identificarse con ninguna etapa o tendencia en particular...

⁸² Así se lo aclara a Fernando del Paso: “Siempre sustentado por mi padre yo, que era de una familia tan católico, elegí una especie de izquierda, sin tener entonces ni nunca conocimientos del marxismo. (Del Paso, 2015: 151). Y a su vez, aclara a su hijo Orso por qué sus referentes son autores como Papini o Claudel, que están ideológicamente en el espectro contrario. “Paul Claudel, además de declararse franquista, fue un reaccionario total. Siendo un gran poeta, se comportó como un católico terco y necio [...] pero no por eso su poesía y su obra literaria pierden valor” (Arreola Sánchez, 1998: 243). Esta postura, como puede entenderse, es bastante polémica, pero, a nuestro modo de ver, muy coherente con el pensamiento y la obra de Arreola. Cuando se refiere a unos de sus maestros (Papini), acusado de fascistas, Arreola insiste en esta idea: “Yo me quedo con su obra y con su arte, lo demás de lo dejo a los historiadores y a los críticos (Arreola Sánchez, 1998: 246).

y, paradójicamente, con todas a la vez. A fin de cuentas, la actitud que define *per se* lo irónico. Una actitud burlesca, pero sincera, que será la que define y explique su propio estilo. Y así mismo se definió él:

En el fondo, no sé quién soy. Me escondo tras una muralla de palabras. Me oculto, como el calamar, en su mancha de tinta (Del Paso, 2015: 254).

No hay más leer cuentos como “Elegía”, “De balística” o “In memoriam” para, en un segunda lectura, darse cuenta del propósito del escritor abajeño. Así lo confesó él mismo en sus ya citadas memorias, contadas a Fernando del Paso:

Soy, más que nada, un barroco. Todavía en mis textos pululan los arabescos, pero utilizados desde un punto de vista irónico [...] Cuando soy barroco y elegante en el sentido tradicional, lo soy desde un punto de vista irónico. Detrás de esas bellezas ornamentales conscientes se puede ver la sorna agazapada (Del Paso, 2015: 237).

Es en la ironía, pues, desde donde tenemos que plantear nuestra lectura y análisis y será desde ahí, por consiguiente, desde donde Arreola establezca su visión crítica y polémica, como queda reflejado en todos los estudios de su obra. Coincidimos, por eso, con las observaciones de Vittoria Borsò en las que observa cómo la risa se convierte en el vehículo del jalisciense para establecer ese nuevo equilibrio. Será, además, en obras como *Bestiario*, que nos disponemos a analizar a continuación, donde encontraremos el ejemplo más completo de esta crítica hacia la mitología moderna, el antropocentrismo y la *cientificación* de nuestra sociedad, como bien señala la profesora italiana de la Universidad de Heinrich Heine, en Düsseldorf.

Justamente el *Bestiario* ataca la política del antropocentrismo occidental. La polémica se dirige contra las especies racionalizantes, ridículas y a la vez amenazantes con respecto al mundo *natural* que los humanos reducen a

cosa, a mero objeto del conocimiento, o a juguete en función de su propio entretenimiento, desconociendo los ritmos vitales de este *otro* (Borsò, 2018: 50).

Veamos si, en efecto, eso es lo que ocurre su la última publicación de Arreola, publicada por la editorial Joaquín Mortiz, en 1972.

TERCERA PARTE

6. ANÁLISIS INTERTEXTUAL DE LA ÚLTIMA PUBLICACIÓN DE ARREOLA

Comenzamos en este capítulo el análisis completo de los elementos hipertextuales en la última obra publicada de Juan José Arreola, bajo el título de *Bestiario*. La edición original que cotejaremos para este capítulo de análisis será, como decíamos, la versión de Joaquín Mortiz de 1972.

La obra elegida se divide a su vez en cuatro libros.

El primero, *Punta de plata*, que se rebautizó en esta edición como *Bestiario*. La edición original de este primer libro, fue publicado en 1959, e ilustrado por el pintor Héctor Xavier con la técnica pictórica⁸³. Este técnica, originaria del siglo XV, fue (de hecho) la que dio título a esta primera versión de *Bestiario* donde, como bien señalan García Meza y Domínguez Cuenca, se juntan “dos propuestas estéticas que dialogan, se entrelazan, conviven y se iluminan mutuamente” (2020: 186). Esta técnica de mucha precisión (no admite tinta, ni recambios ni rectificación) es, como explica el profesor Juan Carlos Briede, “un proceso que requiere concentración y un estado de contemplación casi meditativo” (2013: 19) y conecta perfectamente con el estilo preciso y minimista de estos cuentos y con su proceso de creación; Arreola dictó de memoria todos los cuentos en una semana⁸⁴.

El segundo libro será *Canto de mal dolor*, un experimento lúdico y crítico de textos breves donde la ironía y la parodia será la tónica general. El propio título ya en sí una declaración de intenciones, por su evidentes conexiones con el surrealismo de Lautréamont. Veremos qué hipotextos configuran esta obra, cómo se combinan y con qué intenciones.

⁸³ Véase Anexo 5.

⁸⁴ José Emilio Pacheco cuenta que, tras una crisis de creatividad y haberse gastado el dinero del adelanto que le había ingresado Enrique González Casanova, el que fuera director de publicaciones de la UNAM, Arreola se encerró con él en su estudio y, “como si estuviera leyendo un texto invisible, el *Bestiario* empezó a fluir de sus labios” (Pacheco, 1998: 7).

El tercer libro, donde se experimentará con el plano fónico será *Prosodia*, donde se incluirán algunos microrrelatos ya publicados en *Confabulario* y otros que no han sido tan analizados, como explicaremos a continuación.

El último bloque de esta última edición llevará por título *Aproximaciones* y estará compuesto por traducciones libres del autor, que no servirán tanto para conocer sus influencias como para ver cómo se configuran los *vasos comunicantes* de un estilo y una técnica, paradójicamente, tan reconocible, pese a ese carácter «vampírico» de su narrativa breve, utilizando el término elegido por Ana Belén Caravaca.

Nuestro objetivo, pues, será analizar todos los cuentos de este volumen, encontrar sus mecanismos de intertextualidad y establecer qué hipotextos son los más referidos y qué efectos provocan y qué técnicas intertextuales son las más usadas por Arreola. Para ello, terminaremos cada apartado con una *rueda* intertextual que, en función de las referencias que encontremos, organizaremos de forma cronológica para facilitar la lectura de sus influencias. Aun así, y como ya adelantamos, entendemos que la intertextualidad es utilizada por Arreola de forma deliberada, como un recurso literario más, con una finalidad clara: definir un estilo donde lo literario entre en permanente diálogo consigo mismo.

Por último, intentaremos comprobar si es posible enmarcar la narrativa breve de Arreola dentro de las tendencias de la llamada posmodernidad literaria y, ya en el apartado final de las conclusiones, cerrar nuestra investigación y plantear la hipótesis de si es, acaso, la propia intertextualidad lo que defina el estilo tan peculiar del autor que hemos elegido para nuestra investigación.

6.1. EL 'BESTIARIO' DE ARREOLA: DEL MEDIEVO AL BOOM HISPANOAMERICANO

En un primer acercamiento architextual, encontramos ya la primera conexión con la elección del título del primer libro de relatos, publicado en 1959. Un libro, que ahora pasará a llamarse *Bestiario* (ya sin ilustraciones) y cuyos elogios podemos resumir en palabras del premio Nobel de Literatura mexicano, Octavio Paz:

Los textos de *Bestiario* son perfectos. Después de decir eso, ¿qué podemos agregar? No se puede añadir nada a la perfección (1994: 297).

Como ya es sabido, la tradición hispanoamericana pretendió renovar el género animalístico con una nueva finalidad⁸⁵. Como señala la profesora tailandesa Pasuree Luesakul:

La descripción de los animales posee finalidades diversas, lo que abarca desde hacer chistes y satirizar tradiciones hasta reflejar pensamientos filosóficos o el deterioro humano en la sociedad contemporánea, una preocupación ausente de los textos medievales (Luesakul, 2008:145).

La finalidad de los bestiarios medievales, cuyo origen estaría en Génesis, no era otra que moralizar y explicar las enseñanzas bíblicas a través de la alegoría y el simbolismo del reino animal. Así lo sugiere en las primeras páginas de *El Fisiólogo*, el primer bestiario escrito en el siglo XIII. En concreto, la historiadora Nilda Guglielmi, hace referencia al capítulo de la creación en Génesis (cuando Dios crea a los animales, en Gn 1: 25) y cuando le encomienda a Adán nombrarlos (Gn 2: 19).

⁸⁵ Sobre este aspecto, recomendamos la lectura del capítulo *El Bestiario realista de Arreola: poesía y tradición* de la tesis doctoral de López Parada, *Bestiarios americanos*, citada en nuestra bibliografía.

En el caso de Arreola, la finalidad será ironizar sobre el propio ser humano, como veremos a continuación.

Como defiende Lauro Zavala en el estudio que hace de esta obra, Arreola busca “antropomorfizar lo natural en oposición la tradición de los bestiarios europeos, donde se proyectan rasgos bestiales a figuras humanas” (2001: 22). Jorge Arturo Ojeda también coincide sobre este punto:

Las comparaciones de los animales con los hombres han sido un material extraordinario que se ha prodigado en fábulas y bestiarios. El animal tomado como caricatura humana lleva una intención: mostrar más evidente al hombre, en defectos y virtudes. [...] Arreola, más que empeñarse en moralizar, se divierte a costa de los hombres y las mujeres (Arreola, 1972: 14).

Algo, por otro lado, muy conectado con las temáticas que propusieron los autores del *boom*, quienes, “esforzadamente, abrieron el paso a la absoluta libertad de la imaginación, incluyendo la zoología fantástica” (Sainz de Medrano, 1989: 330). Así lo ve también el profesor Hernández Quezada y, especialmente, en el caso de Arreola:

Por lo tocante a la literatura mexicana del siglo XX, la propuesta de Arreola es paradigmática: se trata de una visión estética que indaga en el universo de los animales de tal suerte que la estampa ofrecida de este conjunto de seres vale por su belleza, al tiempo que por su complejidad (Hernández Quezada, 2020: 143).

Y todo ello, a través de una prosa poética que tomará su modelo y fuente de inspiración en autores como Jules Renard o Paul Claudel, al que citará en uno de sus relatos. De Jules Renard imitará el estilo conciso y directo, con enunciados breves, el tono imparcial y una estructura sintáctica parecida para los arranques de su bestiario. Así, en sus *Historias naturales* leemos:

Si una lluvia lo hace salir, viene delante de mí. Da algunos saltos pesado y ya me está mirando con sus ojos rojizos. Si el mundo injusto lo trata como a un leproso, yo no temo acurrucarme cerca de él y aproximar al suyo mi rostro humano (Renard, 2011: 106).

La transformación puede verse también en el final del cuento. Arreola cierra el diálogo con el sapo cuando, al mirarse a los ojos, le dice lo feo que es. En este sentido, estamos de acuerdo con François Gammuset, cuando asegura que “los animales de Arreola son epifánicos, son manifestaciones de la condición humana tal como la vive Arreola, figuras-espejos de la esencia del hombre” (2015: 92). De hecho, apunta hacia una reflexión muy parecida a la de Renard cuando escribe que “la fealdad del sapo aparece ante nosotros con una abrumadora cualidad de espejo”. El cuento de *El sapo* de Arreola, recordamos, comienza así:

Salta de vez en cuando, sólo para comprobar su radical estático. El salto tiene algo de latido: viéndolo bien, el sapo es todo corazón.

Prosa que nos recuerda al del cuento de *Las ranas*, de Jules Renard:

Saltan en la hierba como pesadas gotas de aceite frío. [...] De cuando en cuando se zampan un insecto. Otras se ocupan únicamente en cosas de amor (Renard, 2011: 104).

Las similitudes semánticas y sintácticas son evidentes, ya que, como bien señala el crítico argentino Saúl Yurkievich, “Renard establece con la zoología, como en el caso de Arreola, una ligazón de parentesco; en ella reconoce aquello que la acerca y asemeja con lo humano” (Yurkievich, 1996: 9). Tanto es así, que será el cuento de *El sapo*, de Renard, el que Arreola elija para su última parte del libro, *Aproximaciones*: dieciséis traducciones libres tanto de Renard, como de Milosz, Jouve, Michaux, Francis Thompson y, sobre todo, de Paul Claudel de quien, llega a afirmar en su biografía, que “es el poeta más grande de la lengua francesa del presente siglo [XX]” (Arreola Sánchez, 1998: 259). No es de extrañar que Juan José Arreola, como señalan Adolfo Castañón y Nelly Palafox, “encuentre en la cultura francesa una fuente pródiga de investigación” (2008: 24). Especialmente, tras su estancia en París durante aquellos cinco meses en 1945 o sus primeras lecturas infantiles, que ya fueron mencionadas en el capítulo en el que repasamos su biografía.

De Paul Claudel, por otro lado, retomará, no solo su estilo poético, sino el trasfondo simbólico y alegórico cristiano presente en su *Bestiario espiritual*. Esta obra, publicada en 1948 y de la que no existe traducción (salvo algunos fragmentos que el propio Arreola traducirá libremente en sus *Aproximaciones*), servirá también de fuente para estructurar una temática de base cristiana, pero crítica con los avances de la modernidad. Así, como aclara Contreras Castañeda, Claudel “se preocupa por los pilares de la fe que se ha ido desmoronando entre los discursos del mundo

moderno” (2010: 79). Una postura no muy lejana de la de Arreola, salvo que en su caso, desde un estilo cómico y, profundamente, irónico.

Y si el objetivo de *Bestiario* es, precisamente, ironizar sobre el propio ser humano, para ello las formas adecuadas serán estos juegos hipertextuales y, sobre todo, el uso de la parodia y la crítica. Así lo ve, entre otros, Hernández Loredo (2012) y, más recientemente, Hernández Quezada:

De acuerdo con Arreola, el conocimiento de la humanidad pasa por el de los animales, por el de su incorporación; y basta reflexionar un poco sobre las habituales salidas de tono de los hombres para concluir que el resto de los seres vivos son dignos de ser convocados-incluidos en esta suerte de Arca de Noé literaria que es *Bestiario*: libro donde Arreola describe respetuosamente el sufrimiento del animal para revelar lo que somos (Hernández Quezada, 2020: 153).

Idea que el mismo Arreola lo explica sus conversaciones con Fernando del Paso en *Memoria y olvido* y conecta con la técnica literarias de las fábulas clásicas. No solo por la analogía evidente entre animales y humanos de esta narraciones breves, sino por el potencial irónico que le da al autor el recurso de la afabulación.

El animal sirve para criticar, para ver al seso ciertas cosas desagradables. De las fábulas de Esopo y La Fontaine a los tratamientos que hoy se hacen de los animales, existe una gran distancia, pero en el fondo las fábulas clásicas y los apólogos modernos están cortados por el mismo patrón: unas y otros se preocupan por aclarar el paso del hombre sobre la tierra (Del Paso, 2015: 67).

La primera referencia que encontramos en *Bestiario* es la de Arturo González Cosío, al que se le dedica el libro. No parece casual que Arreola dedique, precisamente este libro, al sociólogo, político y poeta mexicano que ganara años después el Premio Xavier Villaurrutia, en 1984, con su *Pequeño bestiario ilustrado*. Arreola escribió en el prólogo de aquel libro:

Dado de niño a los bestiarios [...] oí hablar a los animales para después entenderme (López Parada, 1993).

Fue además él quien, entre otros favores, ayudó a Arreola a gestionar el traspaso de derechos editoriales cuando cambió del Fondo de Cultura Económico a la editorial Joaquín Mortiz, que acaba entonces de nacer:

Me costó mucho trabajo hacer todo esto [la liberación de sus derechos de autor], pero en la parte legal conté con la ayuda brillante y decidida de mi amigo Arturo González Cosío, quien logró, con la intervención final de Agustín Yáñez, que yo retirara mis libros del Fondo (Arreola Sánchez, 1998: 272).

Su coetáneo mexicano, miembro de la llamada generación de Medio Siglo, formó parte del grupo *Poeticistas* y ahí es donde encontramos la primera conexión. La renovación de la propuesta vanguardista, liderada por Eduardo Lizalde (autor que, entre otros, publicó Arreola mientras dirigió, recordemos, la editorial Cuadernos del Unicornio), pretendió precisamente renovar el lenguaje poético a través del estudio y uso de los tropos y las figuras literarias:

Se pretendía desentrañar los mecanismos verbales y conceptuales que permitirían a un poeta alcanzar una imagen brillante, descubrir las técnicas que hacían posible el «armado» de un poema grande, los procedimientos de expresión y de búsqueda que hacían aflorar en un poeta un habla personal, inconfundible (Lizalde, 1981: 28-29).

Y, como ellos mismos supieron ver, estuvo abocada al fracaso desde su propia génesis. La propuesta de renovación formal y el pesimismo serán, pues, dos de los elementos básicos en los cuentos que Arreola selecciona para este título.

El primer relato, y ya comienza el juego de equívocos, se titula “Prólogo”. Tratándose de un bestiario, ¿qué animales esperaríamos en primer lugar? Arreola lo tiene claro y acude, como veremos más adelante, al hipotexto más referido a lo largo de esta obra: la Biblia. Así, los primeros animales serán el hombre (prójimo) y la mujer (prójima). La primera referencia hipertextual nos conectará con un relato reconocible por cualquier lector. Así comienza el cuento: “Ama al prójimo desmerecido y chancletas”. La cita neotestamentaria es puesta patas arriba. El juego vanguardista está servido. El próximo (o «pro-simio», si queremos respetar la analogía animal) es, en un primer término, desmerecido⁸⁶. Esto es, indigno de mérito. Ya carece de valor. De ahí que el siguiente sustantivo que se añada sea el polisémico «chancletas». En América, además de referirse a las chinelas sin talón también se usa de forma despectiva para referirse a las mujeres.

⁸⁶ En la edición que cuenta con ilustraciones de Héctor Xavier quizá sea más evidente, ya que, en efecto, “ambos creadores logran forjar con palabras y con trazos, con líneas y silencios, dos propuestas estéticas que nos develan que el mono renunció siglos atrás a la tentación de ser humano, que fue inútil intentar dejar el paraíso: ellos lo miran, el mono los mira y él nos mira desde ese mundo animal del que provenimos los humanos” (García Meza y Domínguez Cuenta, 2020: 187)

La relación temática con el hipotexto ya se ha roto y el tema ha sido desviado para provocar ese extrañamiento irónico del que Arreola tanto gusta. Descubrimos así que *Prólogo* no era un prólogo del bestiario, sino el primer cuento en donde vemos cómo el ser humano, que dentro del juego paródico es el animal que menos interesa, se animaliza:

Ama al prójimo porcino y gallináceo, que trota gozoso a los crasos
paraísos de la posesión animal.

La transformación la encontramos en la adjetivación donde se hace referencia tanto a la gallina como al cerdo, así como el paraíso que pasa a ser plural y se convierte en craso. Coincidencia o no, la alusión clara está en los evangelios donde, en un momento dado en el libro de Lucas, Jesús se lamenta sobre Jerusalén con la siguiente queja:

¡Cuántas veces quise juntar a tus hijos, como la gallina junta a sus
polluelos debajo de las alas, y no quisiste! (Mt 23: 37).

La parodia, de tan solo cuatro párrafos, se cierra además con un cambio de sexo con el que se consigue la deseada trasposición diegética:

Y ama a la prójima que de pronto se transforma a tu lado y con piyama
de vaca se pone a rumiar interminablemente los bolos pastosos de la
rutina doméstica.

En este sentido nos resulta acertada la propuesta temática que propone Jorge Benítez Barreto, en la que se plantean hasta cuatro modalidades «constructo-discursivas e imagético-zoológicas» distintas: una primera, donde se compara la

persona con los animales; otra, donde se conecta a la persona con grupo determinado; una tercera, de construcción «parabólico-fabulesca», donde la persona se transforma en el animal elegido; y una última modalidad, donde los animales se comportan como seres humanos y los representan (2017: 244-245).

De este modo, la imagen de partida del *Bestiario* está clara: el hombre como animal en un paraíso que ya es salvaje y sexual (de ahí esa “posesión animal”) y la mujer, que mantiene su disfraz animal (de ahí ese “piyama”), anulada en esa “rutina doméstica” donde no hay espacio para lo sagrado ni para la trascendencia. De ahí, es doble juego con el animal elegido: la vaca, como animal sagrado y, por otro, por la analogía física con el bóvido femenino. La pregunta que queda: ¿a quién se dirige entonces el imperativo bíblico? Arreola le ha dado la vuelta a ese mandato divino, ya que ningún lector realmente va a amar a esa pareja ridícula, una vez entendida la trasposición estilística y temática del texto bíblico. El planteamiento intertextual se produce ahora en el propio hipotexto elegido. Recordemos que en el Antiguo Testamento se nos insta en Levítico a amar al prójimo como a nosotros mismos (Lv 18: 23) pero en el Nuevo, la regla se actualiza en Lucas con la propuesta del amor hacia los enemigos (Lc 6: 27-36). Nos encontramos, pues, ante una parodia mínima, la más rigurosa de todas que “consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras” (Genette, 1987: 27).

Así, en “El rinoceronte”, el segundo relato, se propone hacer “un homenaje a la bestia embrutecida” que se nos muestra, como “el padre de la criatura poética que desarrolla en los tapices de la Dama, el tema del Unicornio maravilloso y galante”⁸⁷.

⁸⁷ Es interesante recordar que, como señala Contreras Castañeda, “Arreola ha aprovechado las confusiones del bestiario medieval para hacer descender el unicornio del rinoceronte” (2010: 129). Es más: el hecho de cosificar al animal que, en los bestiarios medievales se confundía con el

El lector ya entiende que el reino animal será la excusa perfecta para hablar del ser humano, en este caso, del hombre salvaje que se nos presentó anteriormente. La referencia textual ya no es literaria; ahora es pictórica. Algo que ocurre en otros cuentos como “La cebra”, donde se habla del caballo Przewalski como “modelo superviviente del arte rupestre” o en “El carabao” que “parece dibujado por Utamaro”. El pintor de referencia de las estampas japonesas fue, también, un gran estudioso del reino animal como atestiguan sus libros ilustrados de insectos. En el cuento “Aves acuáticas”, de *Bestiario*, Arreola describe a estos animales con “las plumas ligeras, pintadas una a una por el japonés minucioso y amante de los detalles”, construyendo una metarreferencia al propio Utamaro.

En “El rinoceronte” Arreola nos está hablando del tapiz flamenco del siglo XV: *La Dame à la licorne*⁸⁸. Esta pieza medieval, que intenta reproducir los cinco sentidos en su composición, le sirve al escritor mexicano para sentar la referencia medieval obligada dentro de los cánones del género del bestiario (el rinoceronte/unicornio y la virgen salvadora) y construir su parodia particular, construida a través de un cliché que, a juicio de Benítez Barreto, en el caso de Arreola llega a convertirse en una «estrategia estético-discursiva». No olvidemos que, según sostienen autores como Robert Escarpit, “Arreola tiene vocación de artista de la Baja Edad Media, con todo lo que esto supone de danza macabra, de enciclopedismo y de artesanía verbal” (1957: 113). Esta “bestia” es incapaz de activar sus sentidos y, como salvaje que es, se nos presenta “embravecido y cegato, en arranque total de filósofo positivista”, ya que, como sostiene Guillermo Samperio, en este cuento “se mantiene

rinoceronte, le sirve al mexicano para establecer la analogía entre la bestia y la máquina que, en cierto modo, le sirve para criticar al mundo moderno, así como fusionar en un mismo lugar, y con cierta ironía, el mundo primitivo y barbárico (el rinoceronte) con el civilizado y cultural (el unicornio).

⁸⁸ Véase anexo 5.

una alternancia entre las imágenes hombre-animal que nunca llega a resolverse en alegoría ni símbolo” (2004: 97).

La falta de trascendencia del ser humano vuelve a estar presente. En este nuevo caso, por el símil irónico que en el cuento de “Búho” ya le podremos poner nombre. La conexión metatextual nos lleva ahora, de una manera más sutil, al último párrafo de dicho cuento donde el búho quedará relegado a una “viñeta para los libros de filosofía occidental”. El filósofo de referencia será citado por alusión, de ahí la cursiva, y su teoría parodiada desde la óptica del mundo animal. Así, leemos: “La cosa en sí (roedor, reptil o volátil) se la entrega no sabemos cómo”. Arreola trae en primer plano el término del noúmeno de Immanuel Kant, quien, no sólo sentó las bases del pensamiento lógico del filósofo prusiano (lo incognoscible por el ser humano a través de la intuición), sino que será una de las piedras angulares, como ya es sabido, del pensamiento moderno. El pesimismo de Arreola, como él mismo confiesa en *La palabra educación*, tiene una influencia kantiana importantísima:

Ese hombre [Kant] consultor de sistemas abstractos y enormes, en los que el pensamiento parece desentenderse de la humanidad, escribió entre su masa de obras un extraordinario folleto en el que se pregunta si la humanidad va en progreso hacia mejor, y responde melancólicamente que la humanidad está estancada, que sigue una evolución dolorosa hacia la destrucción. Kant presencié, como nosotros, dificultades políticas y guerras, y salió de su torre de marfil para avisarle al mundo (Arreola, 1973: 226).

Como percibimos en el resto de cuento, no solo el estilo, sino la temática y las referencias elegidas por Arreola conectan, en cierto sentido, con los ideales de

ruptura clasicista propios de romanticismo de cuyos ideales se nutre, en cierta medida, la posmodernidad arreoliana. Por otro lado, se ampliarán, como bien señala Benítez Barreto, mediante otros recursos propios en Arreola tales como el minimalismo (de la cultura y, especialmente, del mundo literario); la ampliación de otros textos, a partir de una cita, una idea o incluso unas palabras sueltas; y la falsificación y la manipulación o distorsión de los hechos históricos, tan presente en sus relatos y tan importante para generar esos efectos paródicos e irónicos del autor de *Bestiario* (Benítez Barreto, 2017: 276).

Siguiendo con las alusiones bíblicas, en el cuento “La jirafa” se nos dice lo siguiente en su continua parodia con el libro de Génesis: “Dios no tuvo más remedio que alargar el cuello de la jirafa”. La explicación que nos da es la siguiente: los frutos del “árbol predilecto” estaban “demasiado altos”. La ironía está clara. Una vez más, la negación o la pérdida del conocimiento sirven al escritor mexicano para escribir su cuento/ensayo y el animal elegido, una vez más, funciona como metáfora del intelectual o academicista y, a su vez, como metáfora de la máquina, al igual que el unicornio. Así, su búsqueda de conocimiento (que, en términos bíblicos, es la que le hizo ser expulsado del paraíso, mencionado *ex profeso* ya en su falso *Prólogo*) se aclara con esta antítesis tan típica en la obra de Juan José Arreola:

La jirafa representa mejor que nadie los devaneos del espíritu: busca en las alturas lo que otros encuentran a ras de suelo.

Esos otros que buscan “a ras de suelo” aparecen en el cuento “El carabao” donde se nos insta a aceptar “la raíz oriental de los rumiantes”. Así nos dice:

Frente a nosotros el carabao repasa interminablemente, como Confucio y Lao-Tsé, la hierba frugal de unas cuantas verdades eternas.

El confucianismo abogó por la introspección y el estudio para conseguir esa anhelada armonía con el cosmos. El taoísmo, en su búsqueda del origen auténtico, buscó en las alegorías y los símbolos del reino animal la explicación al comportamiento humano. ¿Acaso no es esa la propuesta de Arreola en este *Bestiario*? Así lo vio, entre otros, Homero Quezada-Pacheco, al señalar que “Arreola desplegó una gama significativa de comportamiento animal que lo hizo corresponder a distintas conductas humanas” (Quezada Pacheco, 2018: 32). ¿No es esa “hierba frugal” un símbolo del propio cuento y, por ende, de esta colección de relatos breves cuya finalidad no es otra que esa búsqueda de “verdades eternas”?

La pretensión filosófica de Arreola no parece muy desacertada si tenemos en cuenta que el uso tan declarado que hace de la paratextualidad confluye siempre en un mismo punto: buscar los orígenes (textuales o no) para poder delimitar o, al menos acercarse, a ese conocimiento oculto. De tal modo, en “La cebra” la alusión indirecta está en las palabras que pronunció Lucifer como rechazo a lo divino.

Presa en su enrejado lustroso vive en la cautividad galopante de una libertad mal entendida: *Non serviam*, declara con orgullo su indómito natural.

La cita transgresora ya se utilizó en muchas otras obras literarias: está en James Joyce (tanto en su *Retrato del artista adolescente* como en el *Ulises*)⁸⁹ y en Stanislav Lem (así titula uno de los prólogos de su *Vacío perfecto*), por ejemplo. La cita de

⁸⁹ Coincidimos, en este sentido, con las disertaciones de Magaly Quiñones cuando afirma que “El *non serviam*, atribuido a Lucifer en el momento de la caída, será el lema o divisa que nutrirá el temperamento rebelde de Stephen, su orgullo intelectual y el brote radical de su anticlericalismo” (1981: 21). En el caso de *Ulises*, “en su *non serviam* es a su madre a quien niega y no a la religión” (Friedman, 1993: 529). Curiosamente, Arreola luego se referirá irónicamente a “la autora de mis días” en el polémico cuento *El ajolote* (Arreola, 1972: 40).

Jeremías (2: 20) es interesante, sobre todo, para entender el porqué de esa “libertad mal entendida” que nos conecta, una vez más, con la recepción parodiada de las ideas románticas en Arreola.

Porque desde muy atrás rompiste tu yugo y tus ataduras, y dijiste: No serviré. Con todo eso, sobre todo collado alto y debajo de todo árbol frondoso te echarás como ramera.

Sobre este aspecto, son interesantes las reflexiones del escritor peruano José Miguel Oviedo en el momento en el que afirma que Arreola “es tal vez un romántico que defiende los viejos valores en un mundo que los ha perdido sin reemplazarlos por nada que haga la vida digna y hermosa” (Oviedo, 1992: 326). Así, en “Aves de rapiña” las interrogaciones retóricas del primer párrafo apuntan hacia la misma dirección:

¿Derruida sala de armas o profanada celda monástica? ¿Qué pasa con los dueños del libre albedrío? (15).

Faltan, pues, los referentes a los que agarrarse para poder entender y construir la propuesta arreoliana. El cuento elegido será, en este caso, “Felinos”. El primer párrafo está plagado de alusiones a otros personajes con los que Arreola argumenta por qué “han hecho del oficio del domador uno de los más desprestigiados de nuestros días”. Esos domadores/referentes serán, paradójicamente, nombres que histórica y literariamente no supieron “domarse” a sí mismos, fruto de una aparente locura. Ese delirio queda representado con “doña Juana” (Juana La loca) y don Quijote, acaso los personajes del Siglo de Oro que, precisamente, rescataron y tanto gustaron, una vez más, a los románticos. El tercer “domador” posible es Androcles,

aquel esclavo romano que consiguió su libertad por haberse salvado de su muerte en el coliseo, gracias a su relación con el león (había ayudado al mismo ejemplar a sacarse una espina de la garra) y que sirvió de inspiración a muchas obras artísticas⁹⁰. Y, por último, el vizconde de los Asilos y su extraña forma de salvarse de las fauces del león: Eduardo Santa Ana y Rodríguez Camaleño⁹¹. Una curiosa mezcla, por otro lado, entre referencias históricas y ficticias que, apunta, una vez más, a la leyenda como punto de partida.

En el microcuento “Cérvidos”, en cambio, se alude a la leyenda del Venado de san Huberto, patrono de los cazadores y obispos, en la que la aparición de la cruz en uno de los cuernos del animal le sirvió como último mensaje de conversión, so pena de ir al infierno. Asimismo, nos encontramos a la “cierva que amamanta a Genoveva de Brabante”. Otra leyenda medieval en la que la mujer acusada falsamente por el mayordomo de su marido vivió en una cueva alimentada por una corza. Y, siguiendo la estela religiosa, el tercer personaje que Arreola menciona en “Cérvidos” es a San Juan de la Cruz. Se plantea, en su constante juego de equívocos, que quizá el poema *Le di a la caza alcance*, “no se esté refiriendo a la paloma terrenal sino al ciervo profundo, inalcanzable y volador”.

Recordemos la primera redondilla del hipotexto referido para constatar, una vez más, la importancia que tienen en la cosmovisión de Arreola la idea de altura, ya vista en el cuento de “La jirafa”:

⁹⁰ Las versiones más conocidas de la historia contada por Claudio Eliano (en griego) y Aulio Gelio (en latín) son las de Esopo en su *Fábulas*; el ejemplo de *El esclavo del Roma*, publicado en la octava parte de las *Comedias* de Lope de Vega o el drama teatral del irlandés Bernard Shaw, escrita en 1921, en clave de ballet, titulada *Androcles y el león*, que sirvió de inspiración para la película de mismo nombre de Chester Erskine de 1952.

⁹¹ Según Arreola, el heredero del título, ya extinguido, otorgado por la madre de Alfonso XII, María Cristina de Austria, se salvó de un forma bastante surrealista, ya que “estropeó un espectáculo circense al poner un sándwich en la boca del Rey de la Selva sin látigo y sin silla plegadiza” (Arreola 1972: 20).

Tras de un amoroso lance,
y no de esperanza falto,
volé tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

La dicotomía cielo/tierra queda marcada magistralmente a través de los animales que, mezclando funciones, buscan todos (como los seres humanos) alcanzar esa “verdad”. Y al igual que el hábitat terrestre, suma importancia tendrá el plano acuático. En *Bestiario* tenemos los microcuentos “Las focas” y, especialmente, “El ajolote”. En “Las focas”, los fólcidos ficcionales suben también a la tierra (son “focas de circo”) y se conectan una vez más con el texto bíblico, esta vez a través de la música:

¿Pero qué será de las hermanas amaestradas, de las focas de circo [...] que soplan por una hilera de flautas los primeros compases de la Pasión según San Mateo?

En este fragmento el personaje latente es Bach y su famosa pieza sacra, que funciona como hipotexto musical. El anclaje lo tenemos ahora en la pasión orática, a la que acudirá Arreola en más de una ocasión. Más en concreto, en 1727, fecha en la que el músico alemán compuso la famosa ópera religiosa. Bach, por otro lado, será mencionado también en sus memorias, por lo que, en cierto sentido, podríamos presuponer de influencia musical del autor.

Hoy por la tarde asistí a un concierto de coros y órgano en la catedral Metropolitana que incluyó obras de Juan Sebastián Bach y sólo la música logró calmar mi atormentado espíritu (Arreola Sánchez, 1998: 52).

En “El ajolote”, en cambio, y dado que el protagonista es el anfibio endémico de México, el autor referido resulta ser Bernardino de Sahagún⁹² al que presenta como “el autor de Las cosas de la Nueva España”. El famoso cuento de Julio Cortázar de mismo título se publicó en 1952, un año después de su *Bestiario*, en la revista Buenos Aires Literaria. Posteriormente, se incluyó en la colección de cuentos *Final de partida*, en 1959. A diferencia de Cortázar, que en su famoso *Axolotl* opta por la descripción de estos animales para hablar de la soledad usando como marco narrativo un acuario parisino, Arreola no narra ninguna historia e incorpora citas falsas del ensayo real del franciscano español, pero hace el giro temático, en ese alarde metonímico tan característico, al referirse a su madre (“la autora de mis días”), que supo del caso de una mujer preñada de ajolotes. Arreola utiliza así, por lo tanto, el animal elegido como alegoría de la mujer. Cortázar, en cambio, encuentra en sus ajolotes una semejanza con el ser humano (“una metamorfosis que conseguía anular una misteriosa humanidad”), llegándose a identificar él mismo con el animal: “Yo era un axolotl” (Cortázar, 1972: 128-129). De ahí que se apoye en argumentos de autoridad para llegar a la polémica conclusión del texto final.

Nemilov y Jean Rostand se han puesto de acuerdo y señalan a la ajolota como el cuarto animal que en todo el reino padece el ciclo de

⁹² Resulta interesante también la conexión con el cuento “*Ambystoma Tigrinum*”, de Salvador Elizondo, con el que ha sido comparado. (Celia Eudave, 2015).

las catástrofes biológicas más o menos menstruales. Los tres restantes son la hembra del murciélago, la mujer y cierta mona antropoide.

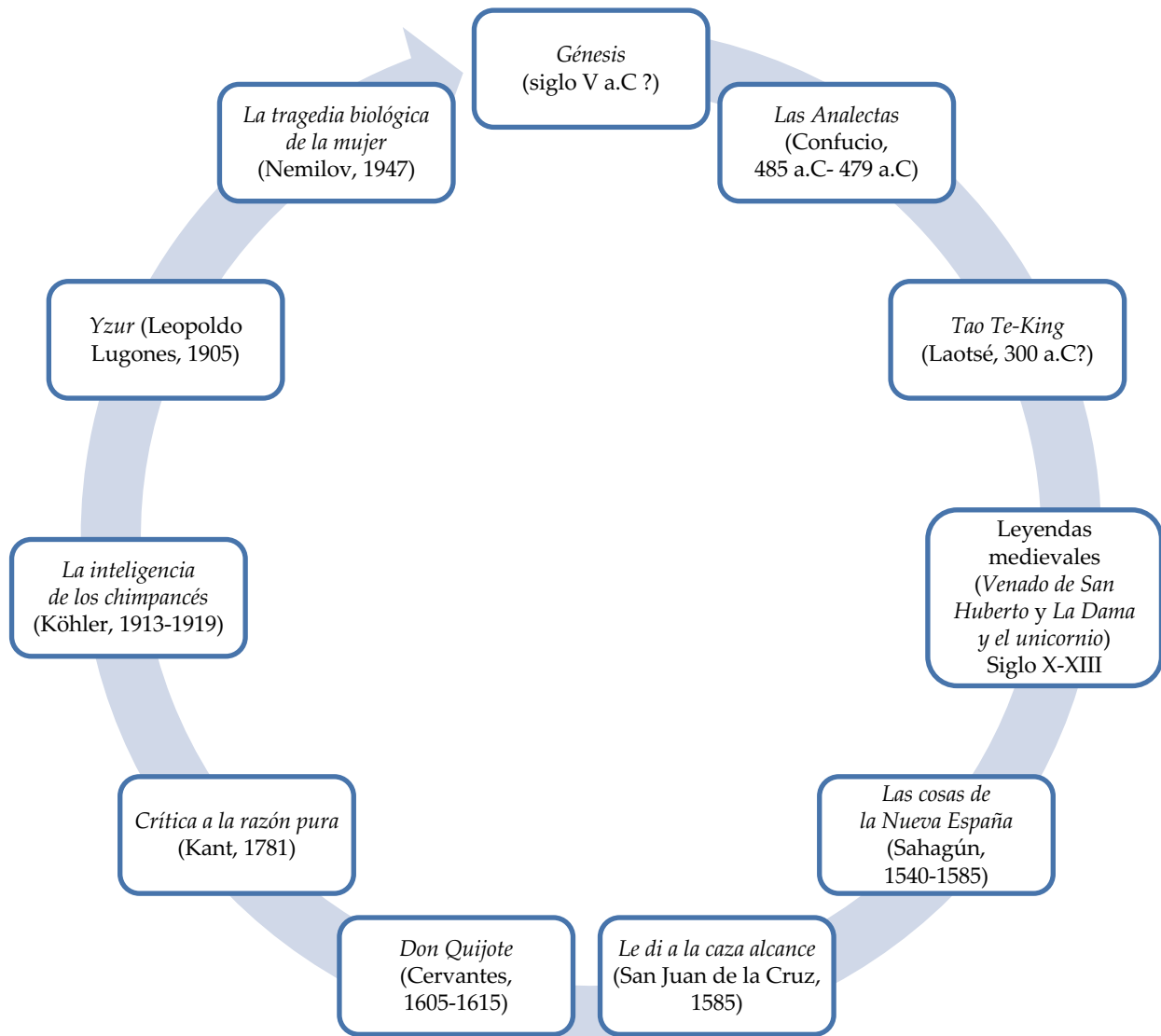
Los argumentos de autoridad son del filósofo y biólogo francés, Jean Rostand, defensor de la llamada eugenesia positiva; y Anton Vitalevich Nemilov el autor de la compleja, *La tragedia biológica de la mujer*. Lo cierto es que es que la conexión intratextual nos conecta ya con el primer relato. Así, el ajolote (prójimo) y la ajolota (prójima) culminan la estructura del relato que, como no podía ser de otra manera, se cierra con el siguiente título: “Los monos”, que establece un diálogo directo, como bien señala Theda Herz, “nos recuerda al narrador maniático de Yzur” (1981: 41). En efecto, este relato del argentino Leopoldo Lugones, publicado en *Las fuerzas extrañas* en 1906, se basa en los esfuerzos surrealistas de un científico por conseguir que un mono hable. La filosofía de la Gestalt aparece en un primer plano con el protagonismo de Wolfgang Köhler y sus experimentos con los chimpancés. Así cierra Arreola su *Bestiario*.

El homo sapiens se fue a la universidad alemana para redactar el célebre tratado sobre la inteligencia de los antropoides, que le dio fama y fortuna, mientras Momo se quedaba para siempre en Tetuán, gozando una pensión vitalicia de frutas al alcance de su mano.

El hipotexto mencionado aquí no es otro que *La inteligencia de los chimpancés* que escribió Köhler en 1925 en la estación de investigaciones de la Gestalt en Tenerife, *La casa amarilla*. Allí, y en plena Guerra Mundial, se establecieron los estudios sobre la percepción de los primates, cuya recepción por el aparato nazi, que financió el proyecto, fue bastante *polémica*. La última imagen, que nos conecta con el arranque del *Bestiario* (“Ama al prójimo desmerecido”), nos deja ante la imagen buscada

durante todos los fragmentos que componen esta obra: la mano del prójimo/prosimio “gozando” de esas “frutas” que cuelgan del ya mencionado “árbol predilecto” que, para más inri (y nunca mejor dicho), será en el que las “hembras vigorosas, sanguinarias y terriblemente escasas” cuelguen en el cuento de “Insectiada” su “cartucho de huevos” de donde nacerán las nuevas “víctimas”. Las referencias paratextuales de *Bestiario* son abundantes, como ya hemos comprobado, y nos permiten delimitar el siguiente mapa paratextual de forma cronológica. De tal manera, los libros mencionados o aludidos en *Bestiario* de Arreola son los siguientes. De la Edad Antigua, tendríamos el Génesis bíblico y el evangelio de Mateo y, por alusión, las *Analectas* de Confucio y el *Tao Te-King*, de Lao Tse. De la época medieval, las dos leyendas que se mencionan: *la dama y el unicornio* y *el venado de San Huberto*. Del Siglo de Oro, los hipotextos son *Las Cosas de la Nueva España*, de Bernardino de Sahagún, el poema transcrito *ut supra* de San Juan de la Cruz y *El Quijote*, de Cervantes. De la época ilustrada, el libro elegido (a través del término la «cosa en sí») es la *Crítica a la razón pura*, de Kant. Y ya saltaríamos al siglo XX con el cuento *Yzur* de Leopoldo Lugones y los hipotextos polémicos de Köhler y Nemilov.

6.1.2. Hipotextos literarios presentes en *Bestiario*.



6.2. CANTOS DE MAL DOLOR: SIMBOLISMO FRANCÉS... 'A LA MEXICANA'.

El segundo libro de relatos que hemos cotejado para nuestro análisis de los elementos intertextuales nos conecta, ya desde el título, con la inclasificable obra de Lautréamont, *Cantos de Maldoror*, publicada en 1869. Como señala el escritor y traductor catalán Manuel Serrat Crespo:

Ignoramos el significado de la palabra “Maldoror”, en la que se ha querido ver desde una influencia hispánica (“mal-dolor” o dolor del mal) hasta una transcripción fonética de “mal d’aurore” (mal de aurora o amanecer del mal), pasando por las más crípticas explicaciones esotéricas (Lautréamont, 2012: 52).

Sea como fuere, el juego fonético está servido y el hipotexto del poeta simbolista nos conecta una vez más con las vanguardias. Esta vez, con el surrealismo, que Isidore Ducasse define en su quinto canto mucho antes del manifiesto de Breton:

Es singular la seductora tendencia que nos lleva a buscar (para expresar luego) las semejanzas y las diferencias que contienen, en sus naturales propiedades, los objetos más opuestos entre sí, y a veces los menos aptos, en apariencia, para prestarse a ese tipo de combinaciones simpáticamente curiosas y que, palabra de honor, dan graciosamente al estilo del escritor, que se permite esta satisfacción, el imposible e inolvidable aspecto de un búho serio por toda la eternidad (2012: 275).

De ahí saldrá luego la famosa analogía del “encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección” (2012: 295). El autor maldito, que firmara su única obra con tres asteriscos ha sido, además, un referente continuo en

Arreola. Tanto es así que su cuento más conocido, *La migala*, incluido en su *Confabulario*, se nutre y nace de los *Cantos de Maldoror*. No hay más que leer la escena de la araña en Lautréamont:

Una vieja araña de gran especie saca lentamente la cabeza de un agujero practicado en el suelo, en una de las intersecciones de los ángulos de la habitación. [...] Yo, que hago retroceder el sueño y las pesadillas, me siento paralizado en la totalidad de mi cuerpo cuando trepa por los pies del ébano de mi lecho de raso (2012: 278-279).

Y compararla con el momento del desenlace del cuento de Arreola:

Cada uno de los instantes de que dispongo ha sido recorrido por los pasos de la araña, que llena la casa con su presencia invisible. Todas las noches tiemblo en espera de la picadura mortal. Muchas veces despierto con el cuerpo helado, tenso, inmóvil, porque el sueño ha creado para mí, con precisión, el paso cosquilleante de la araña sobre mi piel (Arreola, 1980: 25).

Asimismo, nos parece importante la elección del hipotexto que da nombre a la segunda parte de su *Bestiario*, sobre todo, por la subversión sintáctica y semántica que supusieron los seis extraños cantos del precoz poeta montevideano. A su vez, encontramos que su temática (especialmente, por su misantropía⁹³) y una continua transformación animal marcan el eje narrativo de una obra, por otro lado, repleta

⁹³ Como señala la profesora Sevilla Espejel, en el caso de Arreola la razón se explica en “el desamor y la falta de empatía a partir de la mirada del otro [...] que generan un nuevo fantasma que devela a parcialidad lo monstruoso que tiene el prójimo” (2018: 135).

de elementos intertextuales de hipotextos de Milton, Blake, Víctor Hugo, Michelet y Baudelaire, entre muchos otros. Esta influencia se puede ver claramente en *Cantos de mal dolor* en casi todos los cuentos. Y se llega incluso a la transformación animal del narrador, siguiendo la línea de Maldoror.

En el relato *Homenaje a Otto Weininger* de *Los cantos de mal dolor*, Arreola deja la narración intradiegética en manos de un perro. Algo que recuerda, por otro lado, al capítulo XXVII *Platero y yo*: cuando “el perro sarnoso se iba otra vez, en el sol del mediodía, lento y triste, monte abajo” (Jiménez, 1992: 54).

Al rayo del sol, la sarna es insoportable. Me quedaré aquí en la sombra, al pie de este muro que amenaza derrumbarse. [...] Yo me quedo aquí, roñoso. Con mi lomo de lija. Al pie de este muro cuya frescura socavo lentamente. Rascándome, rascándome (Arreola, 1972:61).

Animal que, como bien señala Poot Herrera en su capítulo “Referencias cruzadas”, aparecerá también en su obra *La feria*, “como la última víctima del terremoto” (Poot Herrera, 1992: 44). En este sentido, Arreola nos propone el juego intertextual entre dos títulos suyos. Así, leemos en la obra:

Cosa curiosa, resultó que muchas otras gentes de por allí lo conocían, y le tenían cierto cariño porque estaba casi ciego y no se movía de su lugar, esperando la muerte al pie de la barda, donde había hecho un socavón, rascándose la sarna (Arreola, 1978:90).

Y, antes de empezar a leer la propuesta arreoliana, nos encontramos con una cita que, al haber sido sacada fuera de contexto, consigue desviar por completo el contenido original y provocar la extrañeza desde la primera línea. Arreola elige el

siguiente fragmento de *Moby Dick* y, justo después de haber leído *Bestiario* y recordando la temática de Lautréamont, el lector sigue con el juego de analogías animalarias y ya lee «mujer» donde Melville escribió «ballena». En Lautréamont, recordamos, uno de los animales que protagoniza la obra será “una hembra de tiburón” que, en su caso, luchará contra un nadador (2012: 174). Esta es la cita que abre *Los cantos de mal dolor* de Arreola:

A veces pienso que ella es lo único que existe. Pero ya es bastante: me atarea, me desborda; yo veo su fuerza atroz, unida a la inescrutable malicia que la vigoriza. Esta cosa inescrutable es, principalmente, lo que yo odio ya sea la ballena blanca agente, ya actúe por su propia cuenta, lo cierto que yo descargo ese odio sobre ella.

Como bien apunta Borges en sus *Nueve ensayos dantescos*, “Melville dedica muchas páginas de *Moby Dick* a dilucidar el horror de la blancura insoportable de la ballena” (Borges, 1999: 95) y el origen lo encontrará, al igual que Arreola, en *La divina comedia*. Así, en el primer capítulo de los *Cantos de mal dolor*, titulado *Loco dolente*, nos encontramos con una alusión latina que nos conecta al infierno de Dante. En la inscripción que lee Dante al bajar al infierno de la mano de Virgilio, ya se lee el sintagma que utilizará el poeta para referirse al infierno: la «città dolente». Literalmente, la «ciudad del dolor»:

Per per si va ne la città dolente
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.

Y ya en el canto VI se nombrará al infierno con el sintagma latino *loco dolente*. Esto es, el lugar del dolor.

*Ma dimmi chi tu se' che 'n s' dolente
loco se' messo e hai s' fatta pena,
che, s'altra è maggio, nulla è s' spiacente.*

Así, en este lugar abismal y lautreamontiano que propone Arreola, nos encontramos con un narrador colectivo que resulta ser un comité que “se propone llevar a los tribunales por el delito de suplantación de persona a todas las mentirosas” y agradece a tres “criaturas del pasado” que “de buena o mala fe trataron de facilitar o de complicar esta búsqueda, proporcionando pistas falsas y patrocinando imposturas”. Estas tres personas muertas que Arreola nombra a continuación, y se convertirán en una especie de guía referencial, son Otto Weininger (homenajeadó en el propio libro), Paul Claudel (traducido, recordamos, en sus *Aproximaciones*) y Rainer Maria Rilke, uno de los poetas que más ha influido a Juan José Arreola. De hecho, en las memorias que escribe con su hijo Orso se llega a decir, en referencia a Wagner, su profesor de teatro, que “lo que más valoro de su amistad es que me reveló la poesía de Rainer María Rilke” (Arreola Sánchez, 1998: 24). De esta manera, el escritor de *Bestiario* establece las bases de su poética y, en cierto sentido, la justificación de sus cantos:

En la medida que lo permitan las reminiscencias literarias y arqueológicas, [...] el cenotafio, entre un dédalo de acequias y jardines, tratará de parecerse lo más posible a la tumba de Mausolo (48).

El simbolismo de ese monumento funerario *vacío* que ha decidido erigir el ficticio comité, como ese lugar de tránsito hacia el *locus dolens* dantesco, es claro. Y, dentro de las pretensiones estéticas de Arreola, parece comprometerse por encontrar la dignidad estética, de ahí la comparación con el mausoleo de Halicarnaso

considerado, en su tiempo, como una de las siete maravillas del mundo. Por otro lado, y jugando con el doble sentido del ablativo de *locus*, que coincide fonéticamente con nuestro sustantivo referido a las personas que han perdido la razón, vemos cómo el comité arremete contra los que no están cuerdos al anunciar que “se pone en entredicho desde ahora a los psiquiatras, cirujanos plásticos y demás profesionsitas [profesionales] que intervengan en la superchería”.

El segundo cuento, “Casus conscientiae”, continúa la misma línea de titulación al optar por la solución latina. La alusión a la casuística está ahí, pero lo interesante es ver cómo en este relato encontraremos la parodia bíblica, la temática lautreaumontiana y las teorías psicoanalíticas de Freud mediante la alusión, el recurso paratextual más usado por Arreola. A juicio de Saúl Yurkievich, “lo que se transcribe en su confuso monólogo interior, la versión esquizoide de un amor delirante que llega al extremo paroxismo de ultimar — ¿real o simbólicamente? — a la mujer amada” (Yurkievich, 1995: 23).

Así comienza el relato:

Tu sangre derramada está clamando venganza. [...] Todo lo que me acontece ahora en la vigilia y en el sueño se resuelve y cambia de aspecto bajo la luz ambigua que esparce la lámpara en el gabinete del psicoanalista.

El primero, y más obvio, será Freud, autor muy presente en los diarios íntimos de Arreola y fuente de inspiración, como ya vimos, en su primer cuento “Sueño de Navidad”. El neurólogo austríaco no solo ocupará las primeras lecturas de su adolescencia, sino que Arreola llegará a definirse como “un lector consumado de Freud” (Arreola Sánchez, 1998:57). No sólo por los términos sueño o la mención al psicoanalista, sino en la pregunta retórica que se plantea el narrador ante su caso.

Abel murió abrumado por su complejo edípico y el supuesto homicida asumió la quijada de burro con estas enigmáticas palabras: ¿Acaso soy yo el superego de mi hermano?

Arreola cambia el sentido del texto bíblico y acude a las teorías del psicoanálisis freudiano desarrolladas en *Interpretación de los sueños*. En este caso, se centra en el tercer concepto del aparato psíquico: *das Über-Ich*. Acudiendo a la forma latina (superego), se intenta justificar irónicamente la posible inocencia de Caín, que bien podría haber escrito el incómodo personaje de Maldoror. Para ello, acude forzosamente al complejo de Edipo que, a su vez, nos conectaría con el hipotexto de Sófocles.

El super-yo conservará el carácter del padre y, cuantas mayores fueron la intensidad del complejo de Edipo y la rapidez de su represión (bajo las influencias de la autoridad, la religión, la enseñanza y las lecturas), más severamente reinará después sobre el yo como conciencia moral, o quizá como sentimiento inconsciente de culpabilidad (Freud, 1973: 21).

En cuanto al estilo, ya el primer enunciado notamos la transferencia del hipotexto bíblico. Cuando Dios le pregunta a Caín por su hermano y él le increpa que no es suya la obligación de cuidarlo (“¿Acaso es mi obligación cuidar de mi hermano?”, en Gn 4: 8), Dios lo condenará y expulsará de la tierra por ese derramamiento de sangre fraternal:

¿Por qué has hecho esto? La sangre de tu hermano, que has derramado en la tierra, me pide a gritos que haga justicia. Por eso quedarás maldito y expulsado de la tierra” (Gn 4: 10).

Y aquí es donde entra la conexión intertextual con *Lautréamont*, cuyo enfado con dios tiñe prácticamente todos los cánticos de su obra. Y esa sangre derramada y el castigo del malditismo se concentra en un objeto muy recurrente en los cantos de Isidore Ducasse que Arreola incorpora con el siguiente símil: “un remordimiento agudo y limpio como una hoja de puñal” que recuerda al “cuchillo que estaba comprado”, en *Lautréamont* (2012: 131). Nos encontramos, pues, ante un ejemplo claro de pastiche entre los dos hipotextos mencionados (la *Biblia* y Freud) que conectan con el hipotexto que da título a esto cuento: *Cantos de Maldoror*. Y, como ocurre, en muchas cosas, a través de conexiones que, sospechamos al igual que Poot Herrera, traídas de memoria.

Su memoria le permite asimilar múltiples estilos y textos lejanos en el tiempo y el espacio que ingresan en sobra, no como pastiches o copia fiel de los originales, sino como elementos que de nueva se elaboran y muchas veces, aun en su transcripción, producen un efecto diferente (Poot Herrera, 1992: 16).

Así, en *Kalenda Maya* el epígrafe que abre, en inglés, es de la obra de Shakespeare de finales del XVI, *Sueño de una noche de verano* en una clara alusión a la melodía del trovador medieval Raimbaut de Vaqueiras del siglo XII:

Kalenda maia

Ni fueills de faia

Ni chans d'auzell ni flors de glaia

La referencia onírica sigue estando presente en los *Cantos* de Arreola y, en este caso, el primer párrafo presenta a las mujeres con la siguiente cosificación de tintes vanguardistas: “En larguísimos túneles sombríos duermen las niñas alineadas como botellas de champaña”. Recurso que será la tónica general en esta pieza breve llegando a empaparse del campo semántico del champán para ironizar sobre el significado el matrimonio. Así, estas mujeres son descritas como “las brutas, las demisecas y las dulces un día todas burbujeantes y núbiles”. Y permanecen “en las profundidades del sótano”, mientras en la superficie se celebra, con excesos de alcohol, el enlace matrimonial, aquí convertido en la fiesta de bienvenida de la primavera (el primer día de mayo aludido en el título del cuento). Mientras, unos “entrenadores”, ya en el último párrafo, “les oprimen el pecho hasta asfixiarlas, para que puedan soportar el peso de los hombres y siga la comedia, la pesadilla del cisne tenebroso”. La copia del estilo violento y misántropo de Lautréamont está clara:

¡Horriblemente borracho! ¡Borracho como una chinche que se hubiera atracado durante la noche con tres toneles de sangre! (Lautréamont, 2020: 199).

Arreola alude al hipotexto fantasmagórico de Shakespeare, para criticar la tradición del matrimonio con la metáfora final. El escritor jalisciense recupera el mito de Zeus y Leda que tanto gustaran a simbolistas y modernistas. Este cisne nos llevará a pensar en Rubén Darío que, precisamente, será el autor elegido para el epígrafe del siguiente relato: “Homenaje a Johann Jakob Bachofen”. El texto, firmado como R. D,

reproduce el primer alejandrino del serventesio de Rubén Darío, que da título a su poema XIII de *Cantos de vida y esperanza* (Darío, 1998: 416):

¡Divina Psiquis, dulce Mariposa invisible
que desde los abismos has venido a ser todo
lo que en mi ser nervioso y en mi cuerpo sensible
forma la chispa sacra de la estatua de lodo!

El poema anterior, el XII, curiosamente, se titula *Leda*, por lo que la elección del cisne está conectada directamente con el escritor nicaragüense, quien dio a conocer a Lautréamont en América en su colecciones de semblanzas *Los raros*. Además, Arreola comparte con el poeta de *Azul* tanto el gusto por la intertextualidad como el pesimismo y cierta misantropía reflejadas en sus *Cantos*.

La antigua familia se desmorona. Los sentimientos sociales se bastardean y desaparecen. [...] Hoy reina la pose y la farsa en todo. La mujer es una decoración y un sexo (Darío, 1950: 500).

Por otro lado, el hipotexto latente en el título es *El derecho materno*, publicado por el teórico suizo del matriarcado en 1861 al que se homenajea y presenta como argumento de autoridad. Es interesante, en este sentido, notar que la mayor parte de los hipotextos literarios aludidos en esta segunda parte de *Bestiario* son del siglo XIX. Arreola continua, pues, con la temática matrimonial... y con la ironía y la parodia como ejes estilísticos.

En la línea del *Bestiario*, el escritor mexicano vuelve a mostrar su desprecio irónico hacia el ser humano y, en particular, hacia el papel del hombre frente a la mujer a través del simbolismo de un animal: en este caso de la mariposa como metáfora de la metamorfosis del ser humano. El hombre, denominado

“antropopiteco” y “troglodita”, se dice que “dio un paso en seco y puso en su lugar para siempre a las mujeres”. ¿La razón? El hombre estaba “abrumado por las diosas madres que lo ahogaban telúricas en senos pantanosos”. El ser humano desarrolló así “el recurso del pulgar oponible” que, Arreola, compara con “las higas caras de Santa Teresa y Góngora”. Entendemos que Arreola se refiere al *pollice verso* de los gladiadores tanto de resolución de las discusiones de pareja como metonimia de la propia sociedad, dual, enfrentada y, con una mitad, oprimida. Arreola, en este texto, equipara este recurso al “origen de todas las técnicas” debido a los “gruñidos de reclamo y descontento” que nos recuerdan a los célebres endecasílabos reivindicativos de los primeros versos de José Martí⁹⁴:

Desde el sitio de la implacable piedra
 Condenan a morir, *pollice verso*,
 Y hasta el pomo ruin la daga hundida,
 Al flojo gladiador clava en la arena.

Al final, e imitando la exposición bachofeniana de la evolución cronológica de la cultura ginecocrática, la mujer “esteatopigia”, de evidente analogía con las venus paleolíticas, y que nos recuerda a la “prójima” edénica del “Prólogo”, quedó libre, “idealizada por las cortes de amor, ebria de orgullo [...] dispuesta a capturar la dulce mariposa invisible para sumergirla otra vez en la remota cueva marsupial”.

Continuando con el recurso del homenaje, Arreola titula su siguiente relato “Homenaje a Remedios Varo”. Tras desmontar la leyenda de San Jorge, la mujer ahora es “una doncella inexperta a punto de caer en las fauces de un tipo con facha

⁹⁴ Una referencia que, al igual que tanto otros poetas modernistas, tendrá un eje temático en común, muy en la línea de los bestiarios, ya que, como señala Ángel Rama, “la energía animal puebla asimismo el universo poético martiano [...] que convierte a los animales en signos con los cuales visualizar el universo y, sobre todo, significarlo (1983: 111) en un interesante estudio comparativo de Martí con Whitman, Rimbaud y, sobre todo, Lautréamont.

de dragón” que, según “cuentan las malas lenguas” aparentemente “escapó de un cuadro de Remedios, que tiene hábitos de vampiro y se ha dedicado a chuparle la sangre a la princesa⁹⁵”.

Jugando con los elementos de las leyendas medievales, Arreola trae a un primer plano a la pintora hispanomexicana cuya obra tan personal (y literaria, si se quiere) se nutre de las técnicas surrealistas, movimiento al que Arreola acude una y otra vez como claro referente estilístico. Y más en esta obra en donde la presencia de Lautréamont, como ya dijimos, es continua. Asimismo, el plano fantasmagórico continúa en el siguiente relato, “La noticia”, donde “un fantasma incoloro” le da la noticia de que “la historia de nuestro pueblo [occidente] concluye felizmente en la anécdota del rapto”. El epígrafe elegido (“Yo acariciaba las estatuas rotas”), una vez más, vuelve a estar firmada con iniciales (C.P.) para que el lector «coautor» haga el juego de averiguar el autor. En este caso, se trata del poeta mexicano Carlos Pellicer y su obra, muy acorde con el título de esta obra, *Sonetos dolorosos*. De ahí que leamos en el final del cuento: “paseo vagamente por las ruinas del imperio y acaricio sueños en las estatuas rotas...”. Los puntos suspensivos del final, a nuestro modo de ver, nos llevan no sólo a la cita del propio cuento sino a continuar el primer terceto del soneto religioso de Pellicer, autor que además abre todas las ediciones de *Confabulario*, así como el cuento de “El prodigioso miligramo”, cuyo título pertenece a otro verso del autor (Gutiérrez, 2007: 188):

Yo acariciaba las estatuas rotas...

Quise encender el fuego en una de ellas

y bufó el huracán de las derrotas.

⁹⁵ Véase anexo 6.

Cubrí la estatua con mi cuerpo fuerte
y desaparecí lleno de estrellas
Que arañaron el cielo de la muerte.

El propio Arreola confirmó en sus memorias que Carlos Pellicer es el poeta que más había leído en su vida (Arreola Sánchez, 1998: 301). No sorprende, pues, como sostienen Vogt y Vázquez Parada, que “Arreola considera a Carlos Pellicer como el poeta mexicano más grande del siglo XX” (2006: 37). Tal es la influencia que quedará reflejada en la obra poética de Arreola, que nunca llegó a publicarse en vida (Arreola, 2018). Adolfo Castañón y Nelly Palafox así lo confirman, a raíz del soneto inédito de Arreola, *Estoy lleno de sol, de primavera* (Vogt y Vázquez Parada, 2006: 18).

En el caso de “La noticia” la intención está clara y el desencanto frente a la pareja y sus roles, especialmente el de la mujer. De ahí esa lista de mujeres “asesinas de hombres” con las que construye esta falsa noticia y acaban cosificadas, ahora, en esas “estatuas rotas”, lejos de las intenciones originales del hipotexto de Pellicer. Arreola arguye que, tras recibir un “golpe terrible”, “la memoria en desorden” lo coloca en diversos momentos de la historia cuyo denominador común es la mujer asesina. Así pasa de colarse en la “tina de baño” frente a Carlota Corday (alusión al conocidísimo cuadro neoclásico de Jacques-Louis David de 1793⁹⁶), en el templo azteca de Tenochtitlan en donde “Coatlicue me asfixia bajo su falda de serpientes” o en “las columnas de Sansón sobre una muchedumbre de cachondas filisteas”. Referencia clara, como puede verse, al capítulo de la muerte de Sansón (Jc 16: 23-31), en el que Arreola recuerda a las prostitutas bíblicas que había en el templo con el adjetivo sexual de “cachondas”.

El hipotexto bíblico será referido por alusión (“alguien me ofrece al pie de un árbol la fruta envenenada”) y a su vez parodiado, al verse el narrador transformado

⁹⁶ Véase anexo 8.

en Urías el hitita, “en primera línea de combate, mientras David se acostaba con Betsabé”. La referencia bíblica muestra no sólo el evidente adulterio que sufre Urías, sino que se relaciona con la primera escena aludida (*Marat en la bañera*). En el libro de los Salmos, recordamos, David se encuentra a Betsabé, que no queda claro si fue víctima o cómplice, en la bañera “acabando de purificarse de su periodo de menstruación” (1S 11: 2-4).

Por último, la voz intradiegética hace otro salto espacio-temporal y acabado refugiándose en el rapto de las sabinas. Allí se nos aclara que, una de las mujeres que le estaba dando “la noticia”, se ha convertido en un “fantasma incoloro” que al desaparecer lo dejará “paseando vagamente por las ruinas del Imperio” frente a esas “estatuas rotas”.

En el cuento “De cetrería” la cita, firmada con las iniciales (P.C), es de Paul Claudel. Una vez más, al igual que Pellicer, poeta católico y de referencia fundamental para Arreola y un aviso del siguiente libro, Palindroma, ya que la cita que vendrá después será la Carlos Pellicer (C. P.). Sobre la influencia del poeta francés y su conexión bíblica, el mismo Arreola afirma lo confirma en una entrevista:

Claudel está instalado en un nivel muy alto. Es un poeta de voz bíblica: tal vez el poeta más grande (Arreola, en Vogt y Vázquez Parada, 2006: 17).

La cita elegida está sacada de uno de los discursos del poeta post-simbolista en el que se muestra la imagen claudeliana del buitre volando en busca de carroña con una evidente conexión al libro de Job. Nos referimos al Himno a la sabiduría de Job en donde leemos aquellos de “Ni halcones ni otras aves de rapiña han visto jamás esos senderos” (Jb 28: 7). Arreola, en este caso, solo menciona la segunda parte de la reflexión bíblica de Claudel. La cita entera es la siguiente:

Le vautour monte au ciel mas c'est 'a la recherche de charognes. Qu'il en découvre quelqu'une statim adest (Bazaud, 2000: 188).

Así, cuando leemos que ese halcón “llenó de mi espíritu mi duelo” y que “meditaba en la áspera montaña” o la referencia a ese “fantasma de una paloma inalcanzable que palpita para mí” entendemos que el hipotexto literario de referencia, con su conocida carga de pesimismo, es el libro sapiencial que precede a los Salmos.

Arreola opta también por el plagio en sus *Cantos de mal dolor* en el arranque del cuento “El rey negro”. Así comienza el relato:

Yo soy el tenebroso, el viudo, el inconsolable que sacrificó su última torre para llevar un peón femenino hasta la séptima línea, frente al alfil y el caballo de las blancas.

Si recordamos el primer cuarteto del soneto *El desdichado* (en *Las hijas del fuego*, 1854) del romántico francés, Gérard de Nerval, observaremos la transferencia y posterior transformación:

*Je suis le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie
Ma seule étoile est morte, - et mon luth constellé
Porte le soleil noir de la Mélancolie.*

Arreola copia el primer verso sin modificaciones y utiliza la imagen de la torre abolida y el sol negro para derivar hacia el campo semántico ajedrecístico, que tanto gustó al escritor jalisciense. En este caso, y en un nuevo alarde de conexión intertextual, comparte la cita que utilizara T. S. Eliot en su *Tierra baldía* (verso 430)

y, en un juego intelectual de confrontación de textos, titulará otro de sus cuentos *Cocktail Party* en un claro homenaje al poeta norteamericano de los *Cuatro cuartetos*. Nos referimos a la célebre obra teatral del poeta Eliot publicada en 1949.

En “El rey negro” se hace, además, una broma histórica y el malogrado Luis XIV pasa de ser el Rey sol al trebejo derrotado en el tablero/vida. El texto, que incluye el reglamento 4 de la Federación Internacional de Ajedrez (cuando la partida es tablas), como hipotexto no literario, está dedicado, por otro lado, a Enrique Palos Báez, compañero de partidas de Arreola⁹⁷.

Por otro lado, el escritor abajeño de *Bestiario* deja huella también de la lectura de la primera obra en prosa de Pablo Neruda al jugar con la antítesis colorística del ajedrez. Una relación personal con el poeta chileno de la que llegó a ser, como comentamos en su biografía, su asistente personal durante su visita a México.

En “El rey negro” leemos: “Por el tablero de blancas noches y de negros días”. En *Anillos*, publicada en 1926, el poeta chileno escribe: “Su corazón está hecho de cuadros negros y blancos, tablero de días y noches” (Neruda, 1983: 80). El símbolo es, como puede notarse, el mismo. Aunque los juegos hipertextuales tomarán un protagonismo acaso mayor en el cuento “La trampa”. La cita es la siguiente: “Hay un pájaro que vuela en busca de su jaula”. Como apunta la investigadora Theda Mary Herz: “Arreola’s epigraph inverts the original elements [...] The text of *La trampa* suggests that this is not an error of translation but rather a calculated change” (Hert, 1973: 107). El conocido aforismo de Kafka aparece, efectivamente, con los términos invertidos [en su origen, el autor checo dice “una jaula salió en busca de un pájaro” (Kafka, 2003: 665)] y le servirá para retomar los temas bíblicos y

⁹⁷ Sobre la afición de Arreola al ajedrez, véase libro de ensayos *Peón aislado*, de Luis Ignacio Helguera, el sobrino de Luis Lizalde, donde se afirma que Arreola “por el ajedrez era capaz de plantar a la mujer más bella” (Helguera, 2009: 37). Como el mismo Juan José Arreola confirma, “junto con Martín Hernández jugaba a diario en esa época de mi vida, al igual que con Enrique Palos Báez” (Arreola Sánchez, 1998: 363).

enfrentar, uno vez más, al hombre y a la mujer como entes divididos de un solo ser. Especialmente, en este caso la crítica estará en el papel de culpa de la mujer, que será una constante en la ironía dicotómica del universo arreoliano. Así quedará marcado, con la alusión al *Magníficat* en donde volverá a invertir los términos (este caso, cuerpo y alma) y cambiar, hábilmente, el orden las palabras y su significado. Así comienza:

Cada vez que una mujer se acerca turbada y definitiva, mi cuerpo se estremece de gozo y mi alma se magnifica de horror.

En el Evangelio de Lucas, donde se nos relata la oración de María tras el encuentro con su prima Isabel es el alma (no el cuerpo) la que se estremece de gozo (Lc 1: 46-56). La subversión de la terminología religiosa será tal que Arreola, en un giro lautreamontiano, llegará a cambiar el término «dichosa» por «maldita». Así concluye Arreola su brevísimo texto:

¡Oh Maldita, acoge para siempre el grito del espíritu fugaz, en el pozo de tu carne silenciosa!

Por otro lado, la revisión del mito edénico estará presente en el relato *Tú y yo*. Arreola vuelve otra vez a retomar los motivos fundacionales del paraíso (el árbol, la fruta, la culpa...) y retoma, una vez más, el concepto de culpa y venganza por haber anhelado el *malum*.

Adán vivía feliz dentro de Eva en un entrañable paraíso. Preso como como una semilla en la dulce sustancia de la fruta. [...] Adán abominó

de su gloria y se puso a buscar por todas partes la salida. [...] Pero el habitante y la habitada no pudieron vivir separados.

Arreola vuelve, pues, al que él llama “drama universal” y propone su visión apocalíptica del juicio final con los roles cambiados. Los antes nombrados prójimo y prójima en el arranque de *Bestiario* son ya el habitante y la habitada. Así, “cuando todavía estaba fresca la sangre de Abel”, Arreola decide llevar a juicio a Adán y a Eva ante “un tribunal supremo” que nos recuerda a ese “comité” del dantesco *Loco dolente*. Eva, “cínica y modesta” se dedica a recitar “el catecismo de la perfecta casada”. Adán, en cambio, hace un repaso de nuestra historia de “miserias, matanzas y dolos” e incluso menciona el “sufragio femenino”. La parodia está servida y, ante la imposibilidad de reconciliación, Arreola establece el paralelismo que da título a este pequeño relato y, en su línea pesimista, pone en boca de Adán las siguientes palabras:

Inexplicablemente, nos puso a ti y a mí como ejemplo. Nos definió como pareja ideal y me hizo esclavo de tus ojos. Pero de pronto hizo brillar, ayer mismo, esa mirada que, viniendo de ti, por siempre nos separa.

En cuanto a los autores coetáneos a Arreola, una vez más la referencia intertextual vuelve a estar en Julio Cortázar. Así ocurre en el relato titulado “Post Scriptum”, donde también percibimos ecos de Quiroga e incluso de Oscar Wilde, en donde la propia locución latina del título nos avisa de que se trata de una reflexión posterior a una lectura.

Ya con el cañón de la pistola en la boca [...] sentí la náusea incoercible que me producen todas las frases hechas. “A nadie...”

El término sartriano nos adentra en el juego de paralelismos de este texto entre la mano izquierda y la derecha (con toda su simbología cristiana y filosófica), el propio autor y su doble y el diálogo entre Arreola y Cortázar al que, por alusiones, reconocemos en ese “boxeador noqueado en su esquina”. Tanto será así que, pese a afirmar irónicamente “no voy a poner aquí tu nombre, tú a quien debo la muerte” será en las últimas líneas donde mencione literalmente el título del cuento de Cortázar, *No se culpe a nadie*, que el autor de *Rayuela* publicara en la segunda edición de *Final de juego*:

Y aquí estoy, todavía vivo, bloqueado por una frase: ‘no se culpe a nadie’.

Al igual que en el hipotexto cortazariano, Arreola mantiene el tema original, y de gran preocupación de su obra, de la propia autodestrucción. En “Post Scriptum” se plantea la disyuntiva entre la vida y la muerte y, muy en la línea de todo el *Bestiario*, de la metamorfosis paradójica del propio cuerpo humano. En Cortázar, recordemos, es el protagonista el que, tras ponerse el pulóver, acaba asesinado por su propia mano. Arreola, en una vuelta de tuerca, plantea la hipotética lucha entre las dos manos que escriben: la suya y la de Cortázar, creando así un peculiar homenaje a uno de sus autores de referencia obligada.

Lo mismo ocurre en el relato titulado “La lengua de Cervantes”, donde la parodia del castellano sirve de pretexto para plantear la dualidad literaria entre El Quijote y Sancho. Es cierto que, como señala la profesora Rocío Oviedo, “Arreola no escapa a la seducción de Cervantes” (2017: 68) y su explicación, dentro del

contexto hispanoamericano (y en el caso del jalisciense) nos resulta muy interesante.

Como nos aclara la catedrática de la Literatura Hispanoamericana:

El trasvase y herencia del personaje paradigmático de la cultura hispánica se traslada al paródico siglo XXI, que busca afanosamente nuevos nuevos héroes y sigue construyendo modelos infinitos de Quijotes en sus infinitos Golem, con el barro de la tierra que pertenece a Sancho (Oviedo, 2017: 71).

En nuestro caso, nos referimos al campo semántico que utiliza Arreola en este cuento con términos como “jamón”, “chorizo”, “la expresión castiza” o “puta”, entre otros. Así concluye Arreola, al descubrirse su barriga y darse cuenta quién de los dos era él mismo:

La gran carcajada española que hizo estallar su cinturón de cuerpo ante el empuje monumental de una barriga de Sancho que yo no había advertido jamás.

El tercer personaje, en discordia, será pues el modelo de mujer del caballero idealista que, partiendo de la referencia quijotesca, no podía ser otra que Dulcinea de Toboso. Y ese será el personaje referido tanto en “Dama de mis pensamientos” como en “Teoría de Dulcinea”. En el primero, Arreola se dirige al lector (“Ésta te conviene, la dama de pensamientos”) en un evidente guiño a Dulcinea del Toboso, que ya en el primer capítulo del Quijote queda nombrada así: “y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos” (Cervantes, 1994: 103). Y la alusión a los monólogos de don Quijote será trasladada con toda la ironía posible a esa mujer ideal y, dentro del imaginario arreoliano, ridícula.

Traduce los rumores de su boca en un lenguaje cabalístico donde la sandez y el despropósito se ajusten a la melodía de las esferas.

Un concepto de mujer propia de Petrarca que, como sostiene Mario Gantz, “se convierte en la caverna, pero no por su idealidad, sino porque suelo y cielo se hundan en su fango dando un paso en seco”. En este sentido, continúa Gantz, “la profundidad cavernosa de la mujer llena de horror a sus enamorados que la persiguen con las reglas de la cetrería” (Gantz, 1994: 95). Así, en “Teoría de Dulcinea” el plagio declarado estará en el propio arranque del cuento imitando el acaso arranque de obra literaria más conocido universalmente:

En un lugar solitario cuyo nombre no viene al caso hubo un hombre que se pasó la vida eludiendo a la mujer concreta.

El hombre, llamado aquí “caballero demente” perdió la cabeza buscando a esa “mujer ideal”, ya que “prefirió el goce manual de la lectura”. Y, en este caso, la alusión al Quijote la tenemos ya no en el texto, sino en el propio título. Así como la visión machista, a nuestro juicio irónica, que también ve Benítez Barreto al señalar que en este relato se presenta a un Quijote que “huye de la mujer de carne y huesos para insistir en una entelequia, existente dentro del marco de un imaginario típicamente misógino-sexista, gracias a un consistente afán de negar, de modo antifeminista, a la mujer real, histórica” (2017: 152). Esta visión del amor, a nuestro modo de entender, desde la óptica absurda, aparecerá también en el siguiente relato, titulado *Epitalamio* donde la referencia a las famosas liras del místico San Juan de la Cruz es evidente:

La amada y el amado dejaron la habitación hecha un asco, toda llena de residuos amorosos.

Eso sí: con los roles cambiados (amada por amado), para poder romper la carga semántica de los versos de San Juan de la Cruz. La transformación mística ya no es posible y la amada deja de ser el alma y el amado deja de ser Dios. Arreola, por otro lado, y en un otra exhibición de intertextualidad literaria, reproduce las tres vías místicas del poema *La noche oscura del alma*:

a) La purgativa: “mientras aseo y pongo en orden la alcoba”, por el endecasílabo “estando ya mi casa sosegada” .

b) La iluminativa: “la brisa matinal orea con su lengua ligera pesadas masas de caramelo”, por “más cierto que la luz del mediodía” y “he puesto el pie sobre la rosa en botón que ella llevaba entres sus pechos”, como referencia al heptasílabo “en mi pecho florido”.

c) La unitiva: “me asaltó no hace mucho en el bosque, y sin hacer frases ni rodeos me arrojó al suelo y me hizo suya”, en contraposición a la última lira del poema místico donde San Juan de la Cruz concluye con los versos de “cesó todo y déjeme, / dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado”.

Por otro lado, es interesante la elección del título, ya que el subgénero lírico del epitalamio no deja de ser una canción de boda. La noche del enlace matrimonial funciona, pues, como metonimia del matrimonio que será fuente de parodia continua en *Los cantos del mal dolor*. Asimismo, en *Epitalamio* encontramos también una referencia clara al *Jardín de Venus* del riojano Félix María Samaniego de 1780. Versos eróticos y burlescos que, según se cuenta, el propio autor ordenó quemarlos al final de su vida. Arreola escribe: “Doncella melindrosa, me parece que la oigo cómo pide mimos y caricias, desfalleciente de amor”. Estos los versos referidos de Samaniego (2009: 97):

Ajustada conforme a su deseo
en la primera noche de himeneo
se acostó con su novio muy gustosa
sin temor la doncella melindrosa.

La sexualidad y la hipocresía tanto del amor cortés como de los protocolos de las relaciones de pareja volverán a estar presentes en uno de los últimos relatos de *Cantos de mal dolor*. Nos referimos a *Allons voir si la rose...* donde se ironiza sobre la vida y la poesía del autor renacentista Pierre de Ronsard. Arreola, de hecho, comienza con una parodia al primer verso del estribillo del himno mexicano (“Mexicanos al grito de guerra”), de Francisco González Bocanegra:

Al grito de guerra: “¡Cortemos desde ahora las rosas de la vida!”, Pedro de Ronsard asoló los jardines de Francia en la segunda mitad del dieciséis, desflorando de mignonnes y mignonnetes las riberas del Loira y del Cher.

En la “Oda a Casandra”, Ronsard intenta convencer a su linda muchacha a abrir su flor en la tarde, bajo la luz del sol. Arreola utiliza el símbolo femenino (rosa/mujer) de forma literal y aprovecha para criticar a los hombres que, a través de sus versos, flirtean con mujeres y adolescentes no por intereses poéticos sino puramente sexuales. Así comienza la primera de las tres sextillas del hipotexto de Ronsard, autor al que Arreola describe como “cambalachero retórico que daba sonetos y madrigales por virgos en flor” y “el más hábil desatador de corpiños, bragas y zagalejos”:

*Mignonne, allons voir si la rose
Qui ce matin avoit desclose
Sa robe de pourpre au Soleil,
A point perdu ceste vesprée
Les plis de sa robe pourprée,
Et son teint au vostre pareil.*

Curiosamente, Juan Ramón Jiménez también citará los versos originales del poeta francés en el capítulo XLVIII de *Platero y yo* titulado, precisamente, Ronsard, salvo que con propósitos y finalidades diametralmente opuestas a las de Arreola. Lo que está claro es que la ironía está servida y la nueva referencia será el segundo de los *Sonetos a Helena*.

Felicitemos pues a Ronsard por la más modesta de sus virtudes: la de haber acertado con la metáfora garrafal que aseguró limpiamente su victoria sobre el tiempo. Todas sus rosas de ayer están hechas polvo en cementerios rurales, bajo esta lápida común: “Al tiempo que fui bella, Ronsard me celebraba”.

La traducción es del primer cuarteto de dicho soneto en el que la mujer, ya anciana, tejiendo junto al fuego, recuerda maravillada la belleza que Ronsard supo ver, pero que ya no tiene:

*Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle,
Assise auprès du feu, dévidant et filant,
Direz, chantant mes vers, en vous émerveillant:
« Ronsard me célébrait du temps que j'étais belle ! »*

Y, con esta misma idea (la de tomar de forma literal el hipotexto parodiado), Arreola construirá la broma semántica en “Luna de miel” donde, continuando la idea de *Epitalamio*, hablará de la pareja como dos “témpanos de azúcar”, en un “empalagoso descenso vertical” para construir la escena los recién casados que, tomándose al pie de la letra la expresión de la noche de bodas, acabará yaciendo “en los bordes de la luna”, pringados de “miel” y transformados finalmente “en duras y desiguales formaciones de cuarzo”. No olvidemos la propia ironía de la expresión; la primera luna (mes) es de miel (felicidad), ya que la siguiente será de hiel, cuando empiecen las discusiones. De ahí que, en “Armisticio”, acaso el relato más breve de todos, concluya de la siguiente manera:

Con fecha de hoy retiro de tu vida mis tropas de ocupación. Me desentiendo de todos los invasores en cuerpo y alma. Nos veremos las caras en la tierra de nadie. Allí donde un a ángel señala desde lejos invitándonos a entrar: Se alquila paraíso en ruinas.

Una vez más, la presencia del ángel nos transportará una vez más al hipotexto bíblico para afirmar finalmente en la III de sus Cláusulas: “Soy un Adán que sueña en el paraíso, pero siempre despierto con las costillas intactas”. La mujer ideal ha sido ya eliminada y en un último relato, “Gravitación”, el hombre y la mujer ya están separados por dos abismos.

Los abismos atraen. Yo vivo a la orilla de tu alma [...]. Veo el abismo y tú yaces en lo profundo de ti misma. [...] Atraído por el abismo, vivo la melancólica certeza de que no voy a caer nunca.

Una propuesta final que recuerda mucho a lo que escribirá una década después Cortázar en *Rayuela*. En concreto al capítulo 93, donde el texto de Arreola tal vez se convierta en futuro hipotexto. Cortázar plantea esta misma imagen al explicar la situación de Horacio y la Maga:

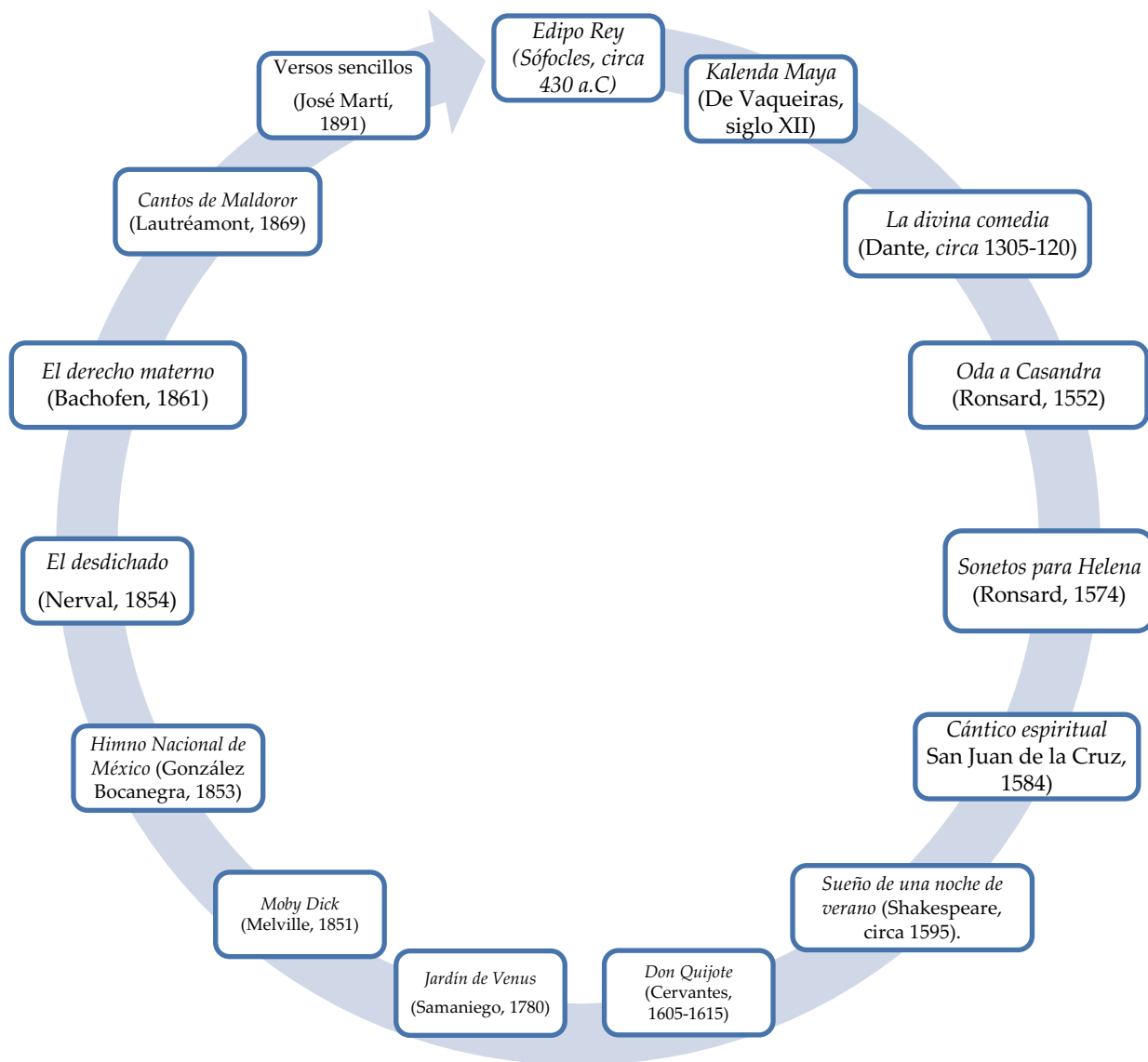
Te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitás a saltar y no puedo dar el salto, porque en lo más profundo de la posesión no estás en mí, no te alcanzo, no paso de tu cuerpo [...] Me atormenta tu amor que no me sirve de puente, porque un puente no se sostiene de un solo lado (Cortázar, 1995: 429).

Lo cierto es que las referencias paratextuales de *Cantos de mal dolor* son mayores que en *Bestiario* y nos permiten delimitar esta vez dos mapas paratextuales de forma cronológica. De la Edad Antigua, tendríamos una vez más los textos bíblicos (Génesis, Job, Samuel, Jueces y, del Nuevo Testamento, Lucas) y la obra de Sófocles, *Edipo Rey*. De la Edad Media, tendríamos que añadir a las leyendas aludidas en *Bestiario*, la canción provenzal de *Kalenda maya*, de Raimbaut de Vaqueiras y *La divina comedia* de Dante. Los hipotextos del Renacimiento serán los de Pierre Ronsard (*Oda a Casandra* y *Sonetos para Helena*) y los poemas místicos de San Juan de la Cruz, una vez más. Del Siglo de Oro, también se vuelve a aludir a *El Quijote* de Cervantes y, por otro lado, a Shakespeare con su *Sueño de una noche de verano*. El Siglo de las Luces (ya estaba mencionado antes con Kant), queda representado por Félix María Samaniego y sus poemas eróticos de *Jardín de Venus*. El siglo XIX tendrá en *Cantos de mal dolor* un protagonismo evidente: Melville con *Moby Dick*, *El desdichado* de Nerval; el himno nacional mexicano de González Bocanegra; el polémico tratado de Bachofen; los primeros versos de José Martí; y el hipotexto más referido y que da título a la obra de Lautréamont. Por otro lado, el siglo XX (en

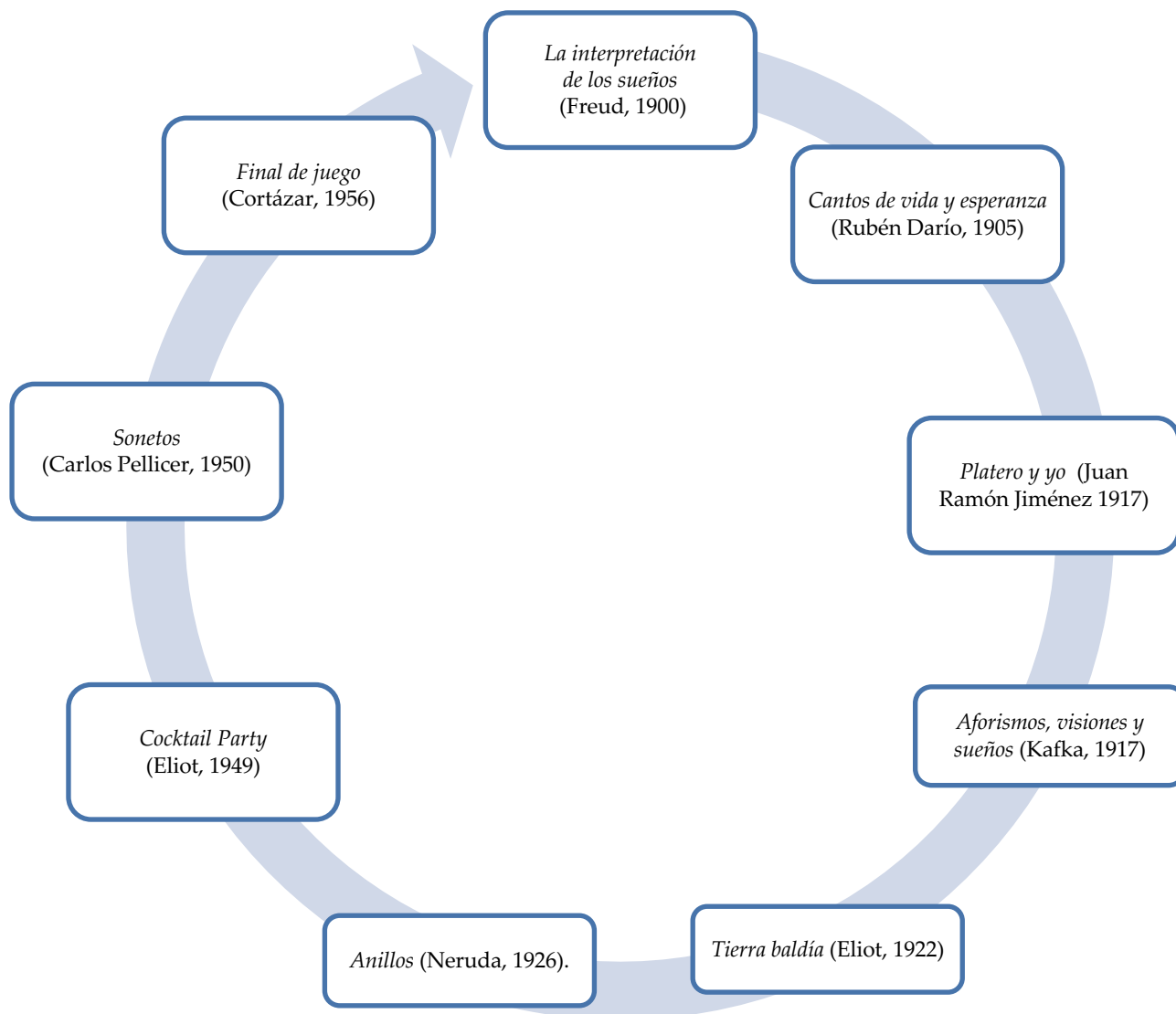
Bestiario representado por los tratados polémicos de Köhler y Nemilov) estará ahora incorporado por Freud y su *Interpretación de los sueños*; *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez; *Aforismos*, de Kafka, del mismo año; T.S. Eliot por partida doble (*Tierra baldía* y *Cocktail Party*), Neruda, Carlos Pellicer y los textos de Julio Cortázar de *Final de juego*.

El nuevo esquema hipertextual, dividido esta vez en dos ruedas intertextuales, se ampliaría de la siguiente manera:

6.2.1. Hipotextos literarios presentes en *Cantos de mal dolor* (hasta el siglo XIX)



6.2.3. Hipotextos literarios presentes en *Cantos de mal dolor* (siglo XX)



6.3. 'PROSODIA': LA RENOVACIÓN MUSICAL EN EL RELATO BREVE

La tercera y última compilación de cuentos de este volumen está dedicada al crítico literario norteamericano Seymour Menton. Natural de Nueva York, Menton ha sido uno de los grandes estudiosos de la literatura hispanoamericana, como ya mencionamos en nuestro capítulo inicial. Fue él además quien publicó en 1963 el primer estudio sobre la obra de Juan José Arreola, publicado en Cuba, en 1963, en los Cuadernos de la Casa de las Américas y, según pudimos comprobar *in situ* durante nuestra etapa docente en la Universidad de las Américas de Puebla, el mismo año en que se escribió la primera tesis doctoral sobre su obra. La firmó la entonces investigadora María Teresa Guzmán Bank. El título fue *Juan José Arreola, un estudio interpretativo*.

La deuda con Menton es, pues, más que obvia, ya que, gracias a él, la literatura del jalisciense se dio a conocer más allá de México. Fue Menton, por otro lado, quien colocó a Cortázar, Piñeiro, Monterroso y Arreola dentro de una generación paralela a la de 1954 (Menton, 1980: 455) cuyo estilo coloca, en el caso de Arreola, junto a la obra de Borges, en lo que denomina «cuentistas de lo absurdo» (1980: 421) o, como diría el propio Arreola, «de lo imposible» (Doñán, 1996). Una relación entre ambos autores que, más allá de la técnica, el enciclopedismo o la ironía posmoderna, está presente en las coincidencias intertextuales de los dos autores, de Quevedo a Kafka, por citar los dos ejemplos más visibles⁹⁸. Menton, eso sí, es el primero que supo ver (o, al menos, dejó por escrito) la peculiaridad y originalidad de la obra de Juan José Arreola, por encima de las etiquetas propias de la época.

A pesar de hallarse dentro de la tradición mexicana, su manera de ver la vida posee un matiz de carácter *sui géneris*, que puede ser

⁹⁸ Juan José Arreola llega a situar a Borges como el precursor de Quevedo, pues para él, “la función renovadora de la obra quevedesca en la lengua española en el siglo XVII coincide y precede a la borgeana en siglo XX” (Olea Franco, 1999: 247).

definido como una combinación entre igual dosis de agudeza, de ingenio, y vasta cultura literaria, matiz que Arreola traslada al lector por medio de su inagotable sutileza (Menton, 1963: 15).

Será esa «inagotable sutileza» precisamente la que nos encontremos en el cierre de esta edición final de *Bestiario*. El título ya es una declaración de principios y nos ayuda a ir delimitando la característica fundamental de su estilo que no es otra que la prosodia de sus textos.

Arreola escribe (y cita) de oídas, y busca en cada relato un ritmo y una entonación que hagan posible que su prosa sea tan agradecida a la hora de leerse. Recordemos que Arreola, quien desde su época de actor vivió obsesionado por el aspecto fonológico de las palabras, llegaría pocos años después, en 1968, a traducir por su cuenta y seleccionar una antología de textos de la literatura universal bajo el título de *Lectura en voz alta*⁹⁹. Arreola escribe en la presentación de su recopilación personal que buscó “textos que puedan ser leídos en voz alta, sobre todo por los niños”. Y continúa: “Lástima que no puede hacerse un coro, para saber quién desentona y quién puede ser un solista”. La explicación, fiel a su estilo irónico, es muy sencilla: “porque el solista es poeta y el que desentona debe ser llamado a cuentas por la comunidad del espíritu”. Sobre este asunto, el de la importancia de la prosodia en la literatura, Arreola insistirá en más de una ocasión ya que, a fin de cuentas, este será unos de los rasgos propios de su obra.

⁹⁹ Las obras seleccionadas por Arreola en esta publicación también nos resultan interesantes para poder fijar, de una forma indirecta, las influencias del autor de *Bestiario*. Los fragmentos traducidos por él abarcan, prácticamente, toda la historia de la literatura, desde Hammurabi hasta Paul Claudel. Véase anexo 2.

No sé de ningún tratado que nos ayude a leer en voz alta. Sólo el ejemplo de quienes saben hacerlo y resucitan de viva voz el sentimiento y la melodía que bulleron el alma de los autores, sirve de algo. Pero lo que no puede el maestro, lo hace el instinto, el genio del lenguaje que poseemos, aunque se haya o se halle dormido entre nosotros (Arreola, 1968: 9-10).

Esa búsqueda de melodías *dormidas* será la que recupere Arreola en *Prosodia*, donde jugará con la métrica oculta de la sintaxis o citará versos de memoria, como veremos en “Flor de retórica antigua”. Así ocurre con los cuentos “Una de dos” o “Loco de amor”, cuyos arranques (“yo también he luchado con el ángel” y “el desierto jardín de madrugada”, respectivamente) son endecasílabos melódicos, con sus ejes acentuales medidos en la tercera, sexta y décima sílabas. O en “Epitafio” (“abrevió de una buena pedrada...”) o “El condenado” (“al leer la noticia de su muerte...”) donde el comienzo vuelve a ser con endecasílabos que, en esos casos, continúa libremente. O incluso con el ejemplo del segundo cuento, “Telemaquia”, donde ya nos encontramos, y así comenzamos el análisis de esta tercera parte, con las primeras alusiones e hipotextos que buscamos para nuestro análisis.

El primer párrafo del relato busca el sonido de la silva libre: “Dondequiera que haya un duelo, estaré/ de parte del que cae. / Ya se trate de héroes o rufianes”. En este relato, Arreola vuelve a transformarse en diversos personajes en un viaje espacio-temporal similar al que ya hizo en “La noticia”, salvo que esta vez con personajes masculinos. Pasa de ser “un guerrero moribundo bajo el carro de Asurbanipal”, “dos borrachos que se rompen el hocico en la taberna” y, sobre todo, se desdobra en “Héctor y Menelao”. El título ya nos conecta con el texto épico de Homero, cuyos cuatro primeros libros narran, como ya es sabido, la salida y regreso de Telémaco. De hecho, en la cuarta rapsodia es cuando se produce la fiesta en

Esparta (de ahí esos “borrachos” aludidos) y el anfitrión Menelao, le responde, en compañía de Helena:

Conocí el modo de pensar y de sentir de muchos héroes, pues llevo recorrida gran parte de la tierra, pero mis ojos jamás pudieron dar con un hombre que tuviera el corazón de Odiseo, de ánimo paciente (Homero, 1984: 72).

Arreola plantea un mundo en que “lucha el hombre contra el hombre” con una explicación similar:

Espectador a la fuerza, veo a los contendientes que inician la lucha y quiero estar de parte de ninguno.

Ni del lado de Héctor (el perdedor), ni del de Menelao (el triunfador). Y, volviendo a la semántica ajedrecística, al igual que ya hizo en “El rey negro”, concluirá que “en nosotros se está perdiendo la partida”, ya que “el Diablo juega ahora las piezas blancas” en un evidente tono pesimista que protagonizará el cierre de *Bestiario*.

Y de la *Odisea*, como origen de la literatura occidental, pasamos a la *Divina Comedia* en el siguiente relato titulado “Infierno V”. Arreola refunde el famoso episodio en el que Dante baja al Segundo Círculo, donde se encuentran “los que no eligieron bien”, y accede a “un lugar que carecía de luz y que rugía como el mar tempestuoso” donde las sombras revolotean ante “la ruinoso roca” en presencia de “los amantes más famosos de la antigüedad”. La voz narrativa, “en las altas horas de la noche”, se enfrenta ante “un abismo anormal” ubicado “al borde mi cama”, en donde “una falla geológica cortada en piedra sombría se desplomó en semicírculos desdibujada por un revuelo de aves oscuras”. Allí “el personaje irrisorio y coronado

de laurel” (Virgilio), le invita a bajar, pero Arreola opta “por encender la luz” al escuchar una voz que dice, citando literalmente las palabras de Francesca de Rímini, “que no hay mayor dolor del tiempo feliz en la miseria” (Dante, 1999: 25).

La visión pesimista y desencantada de Arreola, le hace disfrutar de esa tregua de “Una de dos”, donde la familia se presenta como “un pasado remoto”, y por ende irrecuperable, preso del “remordimiento de haber ganado un episodio banal en la batalla irremisiblemente perdida”. De ahí que su liberación, parodiando el lenguaje jurídico, acuda a la Declaración de Independencia de los Estados Unidos de América, de 1776, con el título simbólico de “Libertad”, salvo que utilizando recursos propios de la lírica tales como la personificación o, como ocurre en la segunda oración del principio, del asíndeton. La referencia está, pues, en la famosa estatua *La Liberté éclairant le monde* que los franceses regalaron a los neoyorquinos en 1886 para conmemorar el centenario de su declaración de independencia, como símbolo de libertad y emancipación contra el opresor.

Hoy proclamé la independencia de mis actos. A la ceremonia sólo concurrieron unos cuantos deseos insatisfechos, dos o tres actitudes desmedradas. Un propósito que había ofrecido venir envió a última hora su excusa humilde. Todo transcurrió en un silencio pavoroso.

Así, y con el derrotismo irónico del que lo ha perdido todo, llegará el momento del juicio final. Será en “El último deseo”, donde las conexiones paratextuales nos trasladen al tiempo presente en el que se publicó este *Bestiario*. Nos referimos a la obra póstuma del escritor italiano, y convertido al catolicismo, con el que Arreola comienza su parodia de crítica literaria: *El juicio universal* de Papini, publicado en 1957.

A Giovanni Papini, experto en balances, liquidaciones y cortes de caja, debemos un reciente escrutinio de la conciencia humana, con saldos más o menos iguales.

El narrador florentino, del que se asegura que “fue favorecido, en los postreros años de su vida, con trances sobrenaturales que incluyeron visiones beatíficas y recorridos turísticos a través del cielo y el infierno”, fue escogido por Arreola en su *Lectura en voz alta* con la indicación de ser leído “con orgullo, rencor y humildad, como quien se confiesa” (Arreola, 1968: 10). En este relato, Arreola coloca a Papini “en el último desván del universo” para realizar una entrevista a Adán y Eva, “que están todavía de carne y hueso y no se acuerdan de nada” en un último deseo imposible que es el de hacerse una “foto de familia, con todos sus descendientes reunidos en el Valle de Josafat”. El hipotexto bíblico parodiado en este caso es el tercer capítulo de Joel, en donde se habla del juicio de las Naciones en el conocido valle del Cedrón, cuyo nombre en hebreo, significa «el señor juzga». Así se presenta este valle simbólico el libro de Joel del Antiguo Testamento (Jl. 3, 1-3):

En aquellos días, en el tiempo señalado,
cuando restaure yo la suerte de Judá y de Jerusalén,
reuniré a todas las naciones
y las haré bajar al valle de Josafat.
Allí entraré en juicio contra los pueblos
en cuanto a mi propiedad, mi pueblo Israel
pues lo dispersaron entre las naciones
y se repartieron mi tierra.
Se repartieron a mi pueblo echando suertes,
cambiaron a niños por prostitutas

y, para emborracharse,
vendieron niñas por vino.

Salvo que esta vez, el papel profético ha sido transformado y Papini (que murió mudo, ciego y parapléjico en un convento franciscano) será paradójicamente el nuevo visionario del que habla en “El último deseo”. Claro está que la influencia del autor en Arreola, que ya fue utilizado en el epígrafe del cuento que abre *Palindroma*, “Tres días y un cenicero”, está muy presente su poética:

Ha llegado para mí el día en que nazca más de un sol, y cedo con la máxima despreocupación los harapos de la noche (Arreola, 1976: 9).

Y, como comenta Sara Poot Herrera en su artículo sobre las conexiones entre ambos autores, la influencia del autor italiano es mayúscula ya que “las palabras de Papini ejercieron su poder de seducción y enseñaron al mexicano a amar la literatura” (Poot Herrera, 2006: 106). De hecho, el propio Juan José Arreola lo destaca entre los autores más importantes de la literatura (la gran mayoría citados en *Bestiario*) que le hacen plantearse la postura de no tener nada nuevo que decir, quizá la explicación al porqué de su técnica hipertextual.

Considero que los tres escritores más importantes de este siglo son Marcel Proust, Franz Kafka y James Joyce. Fiodor Mijaíl Dostoievski, a quien sigo releyendo todas las noches, me parece el más grande de la historia. Entre los mencionados, considero a Proust el mejor del siglo XX, aunque no nació en él, pero le tocó culminar su obra y morir ya bien entrado en este siglo. Víctor Hugo, Honorato de Balzac y Émile Zola hicieron el balance final del siglo

XX, el *giudizio universale*, como dijo Giovanni Papini. Entre todos ellos [...] y Giovanni Papini, y siglos antes con Miguel Cervantes de Saavedra, quien es menos conocido que don Quijote, y el olvidado Dante Alighieri, crearon tal número de personajes, que ya no faltaría ningún personaje por crear e inventariar en los extensos repertorios de vidas humanas reales, en ese territorio cada vez menos visitado que conocemos como cultural occidental” (Arreola Sánchez, 1998: 249).

La otra gran referencia de Arreola será, como ya mencionamos *ut supra*, a Góngora en *Flor de retórica antigua*. En este caso, el autor mexicano recita de memoria unas décimas del autor de *Soledades*.

Góngora enviando un menudo lleno de flores a las monjas: de las terneras que mata / don Alonso de Guzmán. Indudablemente, a don Luis se le ocurrió primero el final de la décima, que maneja la idea de los vientres con y sin fruto.

Esta es la famosa décima de Góngora escrita en 1608:

Con mucha llaneza trata
quien, debiéndolo en escudos,
a quien lo regala en plata;
de las terneras que mata
don Alonso de Guzmán,
hoy presentado me han
ese cuarto de ternera:

tomadlo, que yo quisiera
que fuera de tafetán.

Arreola explica la confusión de la monja que envía las rosas y las tripas, ya que Góngora estaba “jugando ingeniosamente con sus distintos olores y matices, arrastrado por su lirismo a un sincero trance definitorio de canónigo metaforista”. Un relato que funciona como metáfora ilustrativa, y así lo entiende también Benítez Barreto, de “la capacidad gongorina para mezclar, de modo coherente y altamente sugestivo, lo elevado y lo trivial, lo aparentemente singular con lo supuestamente ordinario” (2017: 224). La broma conceptista también la crea Arreola al jugar con el evidente simbolismo clásico del sintagma nominal «la rosa», con «la mujer» y, más en particular, con su sexo. Como bien señala Monique Güell, “los lexemas nominales de Góngora reflejan el universo poético de las letrillas y las décimas, en sus distintas modalidades sacras, líricas, satíricas y burlescas” (Güell, 2005: 3). Y, continuando con las referencias barrocas, será en “Elegía” en donde exprima al máximo las posibilidades de la paratextualidad. Por un lado, imitará el estilo de las *Canciones a las ruinas de Itálica*, del sacerdote del siglo de Oro, Rodrigo Caro. Así comienza Arreola:

Ésas que allí se ven, vagas cicatrices entre los campos de labor, son las ruinas del campamento de Nobílior. Más allá se alzan los emplazamientos militares de Castillejo, de Renieblas y de Peña Redonda. De la remota ciudad sólo ha quedado una colina carga de silencio. Y junto a ella bordeándola, esa ruina de río.

Suponemos, por otro lado, que la referencia histórica está en el cónsul romano Quinto Fulvio Nobílior cuya mala gestión en la campaña con los celtíberos en el 152

a. C, derrotado por el celtíbero Caro de Segeda, acabó con su mandato. El poema barroco, que el sevillano Rodrigo Caro dedicó a la extinguida ciudad romana de Santiponce, comienza así:

Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora
campos de soledad, mustio collado,
fueron un tiempo Itálica famosa.
Aquí de Cipión la vencedora
colonia fue; por tierra derribado
yace el temido honor de la espantosa
muralla, y lastimosa
reliquia es solamente
de su invencible gente.

Arreola, de hecho, se referirá más adelante a “legiones y legiones que se estrellaron contra los muros invencibles”, pero el juego de referencias no acabará ahí y Arreola hará uso de la poco frecuente autotextualidad, manteniendo la terminología genettiana, al plagiar a sí mismo. Algo que solo hizo, como ya vimos en el repaso de su obra, en su pieza teatral titulada *Tercera llamada, ¡Tercera!, o empezamos sin usted (farsa de circo, en un acto)* y en la *Feria*, en un juego de resonancias a sí mismo donde, como bien señala la doctora e investigadora del Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación de la Universidad Veracruzana, Norma Esther García Meza, “se anticipa o condensa las principales preocupaciones éticas y estéticas de Juan José Arreola” (García Meza, 2018: 40). En nuestro caso, nos referimos, al cuento “De balística”, publicado en *Confabulario*, cuyo comienzo, calcado al de “Elegía”, es el siguiente:

Esas que allí se ven, vagas cicatrices entre los campos de labor, son las ruinas del campamento de Nobílior. Más allá se alzan los emplazamientos militares de Castillejo, de Renieblas y de Peña Redonda. De la remota ciudad sólo ha quedado una colina cargada de silencio... ¡Por favor! No olvide usted que yo he venido desde Minnesota. Déjese ya de frases y dígame qué, cómo y a cuál distancia disparaban las balistas. (Arreola, 1980: 76).

La referencia histórica, en este caso, está en la resistencia castellana de la antigua Numancia (esos “campos de labor”) ante el cerco de Escipión. Asimismo, en la pieza titulada *El mapa de los objetos perdidos*, el narrador hablará de “un tipo común” que lo abordará “como esos vendedores que no sale al paso en la calle”, ya que quería “deshacerse de él a toda costa”. Un personaje que nos recordará al “sorprendido saltimbanqui” que le vendió el extraño animal/objeto en “La migala” de su *Confabulario*.

Como bien señala Poot Herrera al mencionar los cuentos “La migala”, “Pablo”, “Pueblerina” y “El mapa de los objetos perdidos” y referirse a la “interrupción momentánea” de los personajes, estos aparecen por las calles “hacen un corte respecto al mundo y se asumen, de acuerdo con sus posibilidades, como actores de su propia existencia” lo que hará que obras como *La feria*, “repercuta el eco de la multiplicidad de voces y aflore la confluencia de canales transmisores de disímiles puntos de vista, de una de una desbordante pluralidad discursiva” (Poot Herrera, 1992: 55).

En “Loco de amor”, por otro lado, volverá a usar la paratextualidad haciendo un homenaje a Garcí-Sánchez de Badajoz, como reza en el epígrafe. La figura del poeta renacentista sevillano, muy influido tanto por la lírica provenzal como por Dante, le servirá a Arreola para construir una nueva parodia sobre el poeta, como

cortesano modélico, en un mundo en el que ya parece haber perdido, precisamente, su prosodia.

El desierto jardín de madrugada. Allá va Garci-Sánchez de Badajoz, transido de amoroso desvelo, afinando las cuerdas de su laúd inaudito. [...] Sus ojos están secos, cuajados de sal ardida en la última noche de su invierno amoroso. Qu'a mí no me mató el amor, / sino la tristeza de él.

El poema citado, que Arreola utiliza para potenciar su visión pesimista sobre la imposibilidad del amor en pareja, es el de *Recordando a su amigo un sueño que soñó*, cuyos versos, dice en "Loco amor" Arreola, "llegaron en carta echadiza a los buzones del sombrío tribunal".

Muy poco ha que pasó
Solo por esta ribera,
Y como le vi y me vio,
Yo quise saber quién era
Y él luego me lo contó
Diciendo: «Yo soy aquel
A quien más fue amor cruel,
Cruel que causó el dolor,
Que a mí no me mató amor
Sino la tristeza de él.

Un recurso, el del homenaje, que repetirá en el relato "Epitafio", esta vez dedicado a Marcel Schwob, cuya conexión con Arreola evidente ya que hemos demostrado,

ya que “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” (González Arce, 2010:90).

En este texto, dedicado al asesino de un tal Felipe Sermoyse, Arreola retoma las ideas del malogrado escritor francés homenajando su libro *Vidas imaginarias*, publicado en 1896. Título de gran influencia en los autores del realismo mágico, por otro lado. Aunque, como señala Jill Levine, “es posible que García Márquez nunca leyó este libro, su influencia pudo haberle llegado a través de la historia de Borges, que se reeditó en 1954” (1979: 458). Cinco años antes de la publicación de *Prosodia*. Lo que está claro es que Arreola reproduce, de alguna forma, la técnica de Borges en su *Historia Universal de la Infamia* en donde se recopilan biografías a medio camino entre la realidad y la ficción y asume la influencia de Schwob cuyo estilo, al igual que el tantos otros autores hispanoamericanos “transforma la realidad para enfatizar lo único y singular”, ya que “Schwob utiliza, al igual que Arreola, palabras significativas, tono y metáforas que no sólo presentan otras dimensiones de la historia sino que contribuyen a visualizar, de modo más fuerte de lo que es habitual, la realidad” (Levine, 1979:459). Sobre esta conexión con Schwob, González Arce apunta no sólo a *Vidas imaginarias* sino a la alusión no mencionada al poeta 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–, 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 (González Arce, 2010: 94).

Referencia que constata también Judith Buenfil Morales que encuentra la referencia hipotextual en *La balada de los ahorcados (epitafio de Villon)*, libro del que Arreola parafrasea algunos de los versos la última balada¹⁰⁰, titulada *El testamento*, escrito tras haber sido liberado de la horca e imaginar su muerte.

El escrito de Arreola [*Epitafio*] recuerda, parafraseando los versos de Villon, los escenarios en los cuales el poeta se desenvolvió con soltura y por decisión propia, dado que un hombre letrado como él pudo haber tenido un destino muy diferente en aquel tiempo: en vez de cantarle a la corte, este trovador callejero prefirió loar a la cárcel, la taberna y el prostíbulo (Buenfil Morales, 2018: 121).

El siguiente poeta referido será Guillaume de Machaut en “La canción de Peronelle”. El poeta medieval francés, representante del *Ars Nova*, será puesto en un

¹⁰⁰ Buenfil Morales recuerda que Villon “intercala poemas de diversa índole, como la *Balada para rezar a nuestra Señora*, escrito dedicado a la Virgen, donde el poeta se lamenta de su miseria [...] cuestión que solo puede tomarse como una parodia de las composiciones trovadorescas en las que se exploran los males causados por Cupido (Buenfil Morales, 2018: 212)”. Arreola, en un evidente alarde de conectar el hipotexto del hipotexto citado, escribe en su *Epitafio* que el poeta “dijo con humildad las preces de la Virgen maría, por boca de su madre” (Arreola, 1972, 114).

primer plano a propósito de su controvertida relación con la joven Péronne d'Armentières.

Desde un claro huerto de manzanos, Peronelle de Armentières dirigió al maestro Guillermo su primer rondel amoroso. Puso los versos en una cesta de frutas olorosas, y el mensaje cayó como un sol de primavera en la vida oscurecida del poeta.

Machaut “mordió la carne dura y fragante de las manzanas” y esperó el momento del encuentro “con amor puro de anciano” para obtener ese beso final, probablemente imaginario, “en los labios marchitos del maestro”. El hipotexto referido es la obra epistolar de Machaut, reunida en su *Voir-Dit*, de 1364: esas cartas que “iban y venían, cada vez más inflamadas, colmando la espera”, mencionadas en el texto de Arreola. Según parece, nunca se llegaron a conocer, de ahí la relación epistolar a través de versos octosílabos. Como apunta Martínez Pérez, “si bien se puede cuestionar la pertenencia de los escritos a Péronne, es evidente que se trata de un artificio narrativo más de Machaut, que escribe toda la obra” (Martínez Pérez, 1999: 163). Lo interesante es que el poeta, concluye, “tendrá que componer un lay para saldar su deuda con ella” (164). Arreola cumplirá las demandas de la amada, pero en el siguiente relato, cuyo título será “El lay de Aristóteles”. Una vez más, la diferencia de edad y las barreras sociales solo podrán ser franqueadas a través de la poesía. Y el arranque será, de hecho, un octosílabo.

Sobre la hierba del prado danza la musa de Aristóteles. El viejo filósofo vuelve de vez en cuando la cabeza y contempla un momento el cuerpo juvenil y nacarado. Sus manos dejan caer hasta

el suelo el crujiente rollo del papiro, mientras la sangre corre veloz
y encendida a través de su cuerpo ruinoso.

Aristóteles comienza su escritura y “las palabras que escribe pierden la gravedad tranquila de la prosa dialéctica y se rompen en yambos sonoros”. El filósofo sale al jardín “abierto como una gran flor” y, ante la imposibilidad de escribir ese *lay*, decide “escribir un tratado que destruya la danza de Armonía, descomponiéndola en todas sus actitudes y en todos sus ritmos”. Así, “comienza a redactar su obra maestra, el tratado de Armonía, que ardió en la hoguera de Omar”. Obra ficticia que será citada al final del cuento a modo de poética personal del propio Arreola.

Mis versos son torpes y desgarrados como el paso del asno. Pero
sobre ellos cabalga la Armonía.

Aun así, el hipotexto referido no será el de Aristóteles, quien quedará transformado en un personaje ficticio (algo que ya hemos visto con Góngora o Cervantes, entre otros), sino *Le lai d'Aristote*, fechado entre 1220 y 1230, atribuido a un trovador de posible origen normando Henri d'Andeli, (Méndez, 2009: 683). Arreola, como sostiene Sigmund Méndez, en un estudio comparativo sobre ambas obras, transfigurará el poema medieval en este breve relato.

A diferencia de las históricas *Poética* y *Retórica*, al Aristóteles arreoliano se le impone la escritura de la ficticia *De armonía* en verso. Al final, el *equus eroticus* que aparece en el poema medieval es sustituido por el *asinus poeticus* (Méndez, 2009: 728).

Las dos obras, publicadas por Auieo Ediciones en 2011, con traducción de José Luis Rivas, se llegaron a publicar juntas, suponen una vez más la constatación de cómo la literatura puede construirse a través de sí misma. Por esa razón, cuando Arreola dice que Aristóteles “soñó que caminaba en la hierba a cuatro pies” no solo bromea sobre la postura sexual de innegable dominación *equina* sobre la mujer, sino que, en la línea de todo *Bestiario*, se consigue la transformación animal, cuya escena se describía en el primer párrafo. En este caso, Aristóteles (como caballo) termina por escribir “el último verso” y “el alma del filósofo reposó para siempre, libre del agudo aguijón de la belleza”. Arreola no está sino dándole la vuelta e ironizando el final de los versos del hipotexto del trovador normando (d’Andeli, 2011: 31):

Amor a manos llenas recompensa
a quien con lealtad consigue sostenerse
en medio de congojas y tormentos.
Es ésta la verdad y la proclamo:
Amor todo lo vence y lo seguirá haciendo
mientras dure este mundo.

Y, manteniendo la ironía, Arreola acudirá al poeta mexicano Enrique González Martínez, que será quien abra la cita del cuento “El condenado” con la noticia de su propia muerte. Él será el nuevo referente donde plasmará su imposibilidad de trascender poéticamente.

Durante varias semanas estuvieron llegando a mi casa revistas de provincia y diario de México en que aparecieron sendos y largos artículos sobre mi fallecimiento (118).

La cita que incluye Arreola es la siguiente: “El hombre del búho, XVI, 147-148”, en referencia a la primera edición de *El hombre del búho*, publicado en la editorial mexicana Cultura, en 1944. Como aclara Enrique González Rojo, “Enrique González Martínez era considerado, entonces, por los más renombrados críticos y poetas de la época no sólo como uno de los ‘dioses mayores’ de la poesía mexicana, sino como perteneciente al “escuadrón de los grandes poetas de Hispanoamérica” (González Martínez, 1985: 8). De ahí que Arreola parodie el suceso pasado y muestre, una vez más, su fracaso poético y, en otro giro de falsa paratextualidad, cite en cursiva en ficticio libro de González Martínez.

Al leer la noticia de su muerte fui presa de la inspiración. Concebí de golpe *El elegido de los dioses* y pude bosquejar las tres primeras octavas. La poesía se me ofreció como un amplio y despejado camino, abierto desde mi corazón al infinito.

Diez años después, continúa la voz narrativa del relato, “publicaron la noticia de mi muerte, piadosamente exacta” y dado que “el rival ignoró su verdadera estatura”, el poeta acaba recibiendo a los ángeles, ya anunciado en cuentos anteriores, para que “acepte su gloria”. El final del relato termina con su propia muerte con un notable tono irónico (“mi modesto ataúd está ya bastante deteriorado”) cerrando una interesante reflexión sobre la envidia entre poetas.

Como queda claro, en *Prosodia* las recreaciones intratextuales siguen enfocadas hacia un mismo objetivo: la búsqueda de una poética a través del pastiche. Y para ello, Arreola forzaré al máximo la diversidad discursiva. A diferencia de los anteriores, en *Prosodia* Arreola maneja aquí distintas técnicas y estilos para buscar ese estilo *propio*, a través de otros textos y formas que serán, como señala la profesora Linda Katz, “the catalyst of a new trend towards universal themes and technical

mastery in Mexican fiction” (1973: 69). De ahí que en “Flash” se burle del lenguaje periodístico rompiendo la famosa regla de las cinco uves dobles (quién, qué, cómo, cuándo y por qué, en inglés) utilizando, gracias el uso de la adjetivación hiperbólica, un lenguaje profundamente subjetivo:

Londres, 26 de noviembre (AP). -Un sabio demente, cuyo nombre no ha sido revelado, colocó anoche un Absorsor¹⁰¹ del tamaño de una ratonera a la salida de un túnel.

Arreola imita el formato de noticia periodístico, pero da la vuelta al estilo y lo lleva al campo literario, muy en la línea de lo que poco después a la publicación de *Prosodia* dará en llamarse *Nuevo Periodismo* en Estados Unidos. Sobre este aspecto, es interesante recordar que aquella corriente buscará un objetivo similar. Así lo ve el director adjunto de *El periódico*, Juancho Dumall, al sostener que “Wolfe y otros maestros como él (Gay Talese, Truman Capote, Norman Mailer) rompieron con la tiranía de las cinco uves dobles en inglés, fundamento de una noticia bien escrita, y abrieron el periodismo a la literatura”. El objetivo se basaba, como ya es sabido, en “contar historias con técnicas de novela (diálogos, descripciones, onomatopeyas, posición subjetiva del autor), de manera que el reportero adquiriría el relieve de los grandes narradores del siglo XIX. Era una invitación irresistible a hacer del oficio un arte y de la profesión una aventura” (Dumall, 2013). Algo parecido a lo que hará Arreola en “Interview”, en donde transcribirá una entrevista ficticia con él mismo. En este caso, volverá a retomar el epígrafe de Melville de *Cantos de mal dolor* y el hipotexto bíblico. “Es dávida del mismo poeta, esposo de la ballena”, se responde a

¹⁰¹ Según Benítez Barreto, un absorsor es “un instrumento en principio destinado a anular los efectos nocivos de las explosiones nucleares” (2017: 204).

sí mismo ante la pregunta de cómo nació la idea del libro. “Pero no solo se comió a Jonás. Es una especie de ballena total que lleva dentro de sí a todos los peces que se han ido comiendo uno a otro”.

En todos estos relatos, como bien indica la profesora argentina Laura Pollastri, Arreola “hace que juguemos su juego y lleguemos a conclusiones opuestas a las que nos indica nuestra sociedad occidental y cristiana” (Pollastri, 1987: 32). No solo la parodia, sino el humor estará en el final de la entrevista donde la sátira y la ironía se harán extensibles a todas las entrevistas a escritores que publicaban (y siguen publicando) los periódicos culturales del momento:

— ¡Bravo! No diga usted más; es perfecto, y muy dentro del estilo de nuestro periódico. Por último, ¿podría cedernos una fotografía suya? - No. Prefiero dar a usted una vista panorámica de la ballena. Allí estamos todos. Con un poco de cuidado me puede distinguir muy bien (no recuerdo exactamente dónde) envuelto en un pequeño resplandor.

Por supuesto, Arreola también usará el lenguaje publicitario (muy común en su obra anterior), llegando incluso a optar por el esquema del *flyer* o volante publicitario para anunciar, en tono apocalíptico, el final del mundo. Así lo vemos en “Alarma para el año 2000” que comienza con una exclamación retórica (“¡Cuidado! Cada hombre es una bomba a punto de estallar”) para rematar en el anuncio, con el sarcasmo bíblico esperado de Arreola, de que “no hay más remedio que amarnos apasionadamente los unos a los otros”).

En “El diamante”, en cambio, se decantará por la fórmula estilística del cuento infantil (“Había una vez un diamante en la molleja de una gallina de plumaje miserable”) y optará por la alusión adolescente con la esperada broma literaria: “El

diamante salió a la luz y se puso a brillar con todo el fuego de sus entrañas”. El hipotexto de Nabokov, con el que también comparte afición por el ajedrez (ahí está *La defensa*) tiene además un valor añadido y es el de que la obra de *Lolita* se publicó en 1955, poco antes de *Prosodia*¹⁰². Las famosas palabras de arranque de Lolita (“Lolita, luz de mi vida, fuego de mis entrañas”) adquieren acaso una mayor provocación si recordamos la época en la que Arreola publicó estos relatos. Una temática, por otro lado, que conecta con los relatos “El lay de Aristóteles” o “La canción de Peronelle”, donde la diferencia de edad será la tónica general, así como la imposibilidad de burlar la vigilancia *social*, como ocurre también en “El lay del ruiseñor” de la bretona María de Francia, que Arreola incluye en su antología de textos pensados para ser leídos *en voz alta* (Arreola, 1968: 37-39).

En *Prosodia*, donde también habrá espacio también para fórmulas como el diario (“Autri”) o las necrológicas (“Epitafio”) la transformación va más allá de lo burlesco y adopta todos los discursos posibles para cumplir esa cuita arreoliana de convertirlo todo en literatura. A fin de cuentas, en poesía. Y esta diversidad discursiva uno de los rasgos fundamentales del escritor abajeño, como bien recalca Judith Buenfil Morales en su tesis doctoral, *El juego de ausencia y disolución en los relatos breves de Juan José Arreola*:

Si los límites ficcionales de los relatos de Arreola son movedizos, no es únicamente en función de la hibridación de géneros o en función de las historias que se van entretejiendo en un mismo relato. Las fronteras también son quebradas por el juego intertextual, que

¹⁰² Nos referimos también a que en la afamada obra de Nabokov el protagonista, Alexander Luzhin, es (precisamente) un maestro de ajedrez.

obliga al lector a tomar parte activa en este movimiento de vaivén (Buenfil, 2001: 41).

Esa parte activa del lector será una de las claves para entender esta obra. Así, en “El soñado”, que Arreola ya publicó en su primer libro *Varia invención*, el jalisciense recibe las ideas románticas, al igual que lo hace en “El asesino” o en “Autri”, de claro influjo existencialista, para retomar una vez más el hipotexto bíblico. En el caso del “El soñado” la broma va más allá, ya que el narrador misterioso resulta ser un nonato y los personajes latentes de lo que hablaba (claras alusiones a Adán y Eva) son sus futuros padres.

Un día, cuando den por azar con mi forma definitiva, escaparé y podré soñarme a mí mismo, vibrante de realidad. Se apartarán el uno del otro. Y yo abandonaré a la mujer y perseguiré al hombre. Y guardaré la puerta de su alcoba, blandiendo una espada flamígera.

La transformación angelical es evidente y, ante la imposibilidad de alcanzar esa sabiduría que persigue, opta por la metamorfosis más difícil: nombrarse querubín en el simbólico jardín del Edén, protegiendo ese segundo árbol inmortal al que hombre no pudo acceder por el pecado original. Así se resuelve la escena en Génesis:

Después de haber sacado al hombre, puso al oriente del jardín unos seres alados y una espada ardiente que se revolvía hacia todas partes, para evitar que nadie llegara al árbol de la vida (Gn 3: 23)

Arreola habla de una espada “flamígera”, entendemos, por razones estilísticas y de coherencia con la temática del *Bestiario*. Es la espada propia de la Edad Media, símbolo de la masonería y estaba destinada a guardar el templo en manos del Venerable Maestro de la Logia. Tanto por su forma zigzagueante, que reproduce el movimiento del fuego, como su simbolismo esotérico se ha relacionado siempre con esa espada ardiente que se menciona en la Biblia. Y no sólo en Génesis. Ya que la simbólica espada será un motivo constante en las escrituras proféticas de Juan¹⁰³. Lo que está claro es que Arreola busca constantemente ese árbol bíblico en una incesante lucha por recuperar y salvaguardar la inteligencia de los hombres. Algo que, como bien ve Octavio Paz, configura el estilo característico de Arreola:

Apasionado de lo imprevisto, suele unir a la singularidad expresiva el afán de buscar el resplandor del misterio. Eminentemente poética, saturado de buen humor y aun de gracia, su prosa recorre una amplia gama de temas y situaciones y se desplaza del cuento propiamente dicho a la estampa sencilla que se enriquece con insinuantes observaciones. Ha logrado un estilo inconfundible, ornamentado siempre por el triunfo de la inteligencia (Paz, 1988: 209).

Así, en “El asesino” (aparentemente, el doble de Arreola) se asegura que “vestirá una túnica nueva y saldrá al paso del asesino que tiembla detrás de un árbol”. El árbol, que ya funciona, insistimos, como símbolo de la inteligencia perdida. En “Autri” se escribirá el ficticio diario cuyo desenlace nos conectará una vez más con

¹⁰³ Quizá la imagen más recurrente sea cuando esa espada aparezca saliendo de la boca del jinete Fiel y Verdadero en su lucha con el monstruo final, en el capítulo 19 del Apocalipsis (Ap 19:11-16). Por otro lado, aunque no sabemos hasta qué punto fue la intención del autor, la referencia de Arreola también puede conectarse, simbólicamente, con una referencia fálica, quizá homo-fálica. Tema que, en otras líneas de investigación, podría ser interesante abordar con más detalle. En nuestro caso, la importancia de esta imagen está, evidentemente, en la conexión bíblica, no sexual.

los textos apocalípticos, precisamente, en la hoja correspondiente al día de descanso y adoración cristiana donde la fusión con el otro será evidente:

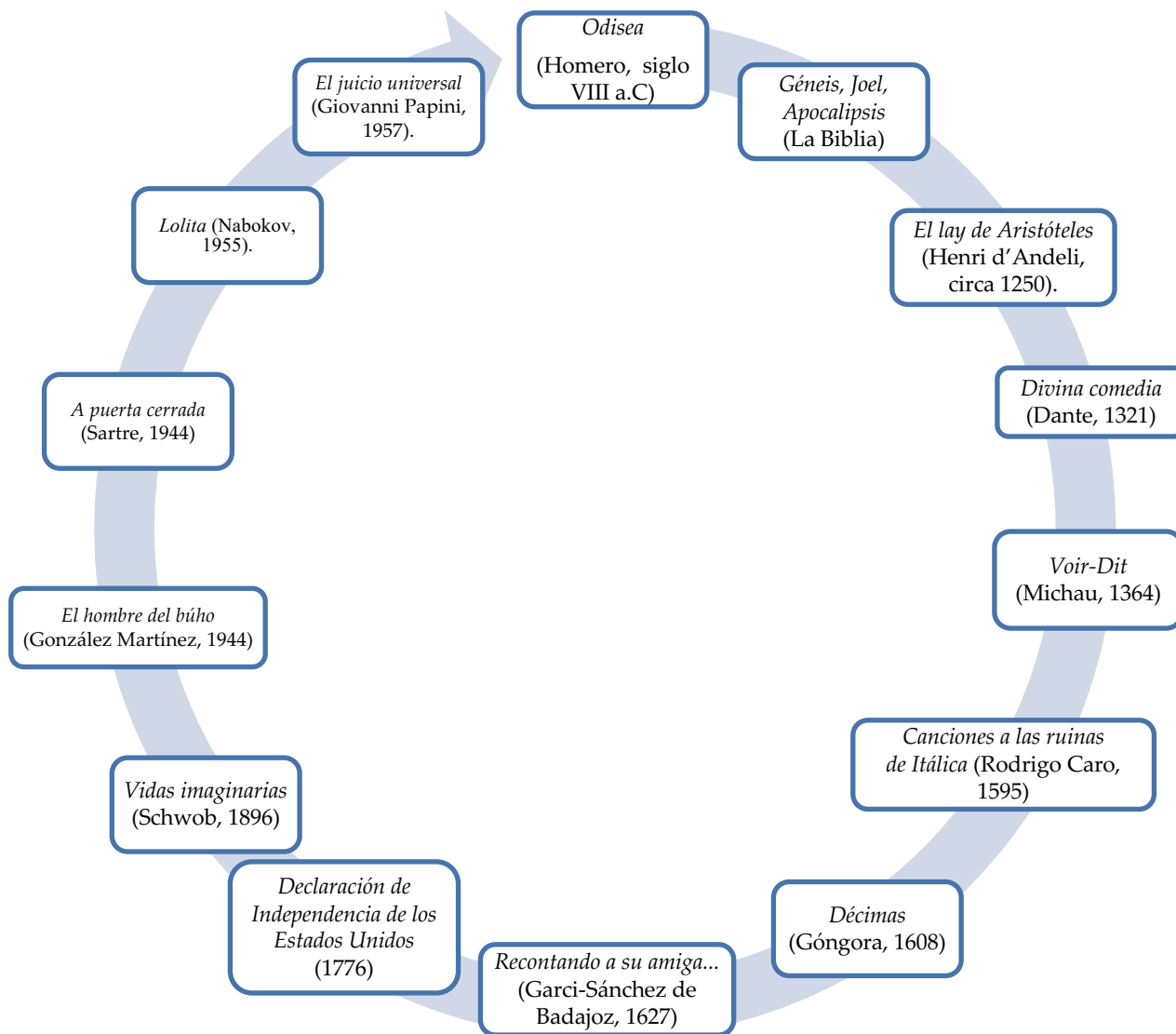
Domingo. Empotrado en mi celda, entro lentamente en descomposición. Segrego un líquido espeso, amarillento, en engañosos reflejos. A nadie aconsejo que me tome por miel... A nadie naturalmente, salvo al propio Autri.

La conexión la encontramos con el capítulo bíblico del Apocalipsis en el que el ángel le obliga al profeta a comerse su pequeño rollo (diario, en Arreola) que “en tu boca será dulce como la miel, pero en tu estómago se volverá amargo” (Ap 10:9). Asimismo, y como ya mencionamos, notamos una clara influencia de obra teatral existencialista de Sartre, *A puerta cerrada*. Obra en donde el encierro y la mirada del otro le harán escribir al francés la famosa sentencia apocalíptica de Garcin de «l'enfer, c'est les autres». De ahí que se llegue a afirmar en el último relato de Prosodia, “Apuntes de un rencoroso”, que “huyendo del espectáculo de su felicidad bochornosa, he caído de nuevo en la soledad”. La imagen de encierro voluntario se repite (“acorralado entre cuatro paredes, luché en vano contra la imagen repulsiva”), el narrador acabará “repitiendo las letanías del amor inútil [...] con la boca llena de palabras ciegas y envenenadas”. El texto está dedicado en su última página, y así finaliza la obra, a Antonio Alatorre. El novelista, crítico y traductor mexicano fue, junto con Arreola y Rulfo como ya vimos en el capítulo “Contexto cultural y personal de Arreola” de esta investigación, uno de los artífices en promover la literatura mexicana con la edición y coordinación de la revista Pan. De sus dos amigos, Rulfo y Alatorre, Arreola le dedica un capítulo entero en su biografía bajo el título de “Antonio Alatorre. Mi amigo, mi hermano”. Alatorre, cuya “inteligencia, talento y sensibilidad” le unieron desde un primer momento y le

hicieron compartir trabajo editorial (Fondo de Cultura Económica) y periodístico. Además de la amistad que, como el mismo Arreola explica, “llegó a una forma de ateísmo burlesco respecto a todos los ritos” que les causó algún problema entre ellos de “orden espiritual” (Arreola Sánchez, 1968: 197).

Así, y dando por concluido ya este capítulo, la lista de referencias y citas de *Prosodia* es numerosa y estaría formado por los siguientes hipotextos. De la Edad Antigua, la *Odisea* de Homero y los textos bíblicos de Génesis, Joel y Apocalipsis. La Edad Media tendrá ahora más presencia: *El lay de Aristóteles*, de Henri d’Andeli; una vez más la *Divina Comedia* de Dante y el *Voir-Dit* de Machaut. Del Renacimiento, el hipotexto seleccionado es el de *Las canciones a las ruinas de Itálica*, de Rodrigo Caro. En cuanto a las referencias barrocas tendremos a Góngora con sus *Décimas* y *Recontando a su amiga un sueño que soñó de Garci-Sánchez* de Badajoz. La época ilustrada estará presente con la *Declaración de Independencia de Norteamérica*. El siglo XIX, con Marcel Schwob y sus *Vidas imaginarias*. Y de la época moderna González Martínez (*El hombre del búho*), Sartre (*A puerta cerrada*) y los dos textos casi paralelos a la publicación de esta edición de *Bestiario: Lolita*, de Nabokov; y *El juicio universal*, de Papini.

6.3.1. Hipotextos literarios presentes en *Prosodia*



6.4. 'APROXIMACIONES': TRADUCCIÓN DE LAS INFLUENCIAS LITERARIAS

Las últimas páginas de *Bestiario* son traducciones libres de Juan José Arreola sobre temas, estilos y motivos que han ido apareciendo a lo largo de su obra. Los autores traducidos por el mexicano son Jules Renard (“Una familia de árboles” y “El sapo”), O. V [Oscar Vladislav] Lubicz Milosz (“Al fondo del país lituano”), Pierre Jean Jouve (“Declaración” y “La tristeza”), Henri Michaux (“Vida de la araña real” y “Entre los urdos”), Francis Thompson (“Corimbo del otoño”) y, sobre todo, Paul Claudel (“El puerco”, “Octubre”, “La derivación”, “Tristeza en el agua”, “Pensamiento en el mar”, “Libación para el día futuro” y “La tierra vista desde el mar”).

Sin un aparente orden, Arreola homenajea a los autores cuyos estilos ha adaptado a lo largo del libro (sobre todo, los franceses Jules Renard y Paul Claudel) y, en cierto sentido, retoma la figura del traductor, fundamental durante todo el Medievo. Siendo consciente de que, etimológicamente, «traducir» no deja de ser una «traición»¹⁰⁴, Arreola acierta de lleno al titular sus traducciones como «aproximaciones». No olvidemos que, como sostiene Rubio Tovar, “en la traducción medieval la *enarratio* asume un poder creativo: no es simple reproducción” (Rubio Tovar, 1997: 208). Y eso es precisamente lo que hace Arreola en este capítulo final donde demostrará que parte de su estilo lo toma de sus propias traducciones creativas. Una idea que resume muy bien la técnica de Arreola, ya que, como apunta Inmaculada de la Fuente, “muchos traductores [*traidores invisibles*] llevan dentro un narrador escondido” (De la Fuente, 1995: 14).

En el caso de Arreola es más que evidente.

¹⁰⁴ Nos referimos al célebre dicho italiano de *traduttore, traditore* (traductor, traidor) que hace referencia a la aparente imposibilidad de reflejar la riqueza léxica y, especialmente, respetar los sonidos de la lengua original. Un tema que, por otro lado, ha sido motivo de estudio y debate permanente en relación con la *traición* de los traductores franceses frente a la llamada hegemonía anglófona, dentro de los debates sobre la posmodernidad literaria (Derrida, 1996). Así lo señalan autoras como Caroline Desbiens y Susan Ruddick (2006) o los de estudios de la profesora Juliet Fall (2014) y, especialmente, las investigaciones de Claire Hancock (2016).

De los cinco autores seleccionados en *Aproximaciones* destaca, como puede notarse, la presencia de Paul Claudel, del que Arreola comenta en sus memorias que su obra es poco conocida, en parte, por temas extraliterarios.

Paul Claudel es ya poco leído en el mundo, sufrió ataques por su catolicismo cerrado, ortodoxo. Su lectura es difícil, sobre todo en un mundo como el de ahora (Arreola Sánchez, 1998: 260).

La labor traductora de Arreola, más allá de la evidente conexión religiosa, se convierte, por lo tanto, en una declaración de principios. Así como los textos de Jules Renard, cuyo estilo es de marcada influencia para el mexicano. Pero la conexión no termina ahí ya que, como bien señala Miguel Ángel Flores, “el realismo de Jules Renard, del que Claudel aprecia las *Historias naturales*, en 1869, sugiere la atención a las sensaciones, la búsqueda de la imagen exacta, las metáforas mecánicas, la rareza de la notación del color” (Flores, 2009: 41).

El caso de Lubicz Milosz, el escritor francolituano, también es similar: fue olvidado y criticado tanto por su misticismo esotérico, como por su defensa del sistema monárquico absoluto. Algo parecido a lo ocurrido con el poeta Jean Pierre Jouve, cuyos escauceos con el erotismo y el misticismo hicieron que su obra, compleja ya de por sí, no fuese bien comprendida. O el poeta y pintor Henri Michaux, cuya lírica siempre fue contraria al academicismo imperante de su época. Está claro que la selección de autores traducidos no es azarosa e incluso podríamos hablar de una declaración de intenciones. Así, Arreola copiará de sus propias traducciones el gusto por las oraciones cortas y el uso de adjetivos con claras intenciones poéticas.

Si nos atenemos a la estructura morfosintáctica de los comienzos de todos los cuentos de Arreola, notamos una serie de rasgos y estructuras determinadas. Por

ejemplo, los arranques *in medias res* mediante sintagmas nominales breves, que Arreola utilizará en sus propias creaciones. Otra variante que adopta Arreola en sus comienzos es el uso de sintagmas preposicionales, igualmente valgan los comienzos de “La canción de Peronelle” (“Desde su claro huerto de manzanos”) o el de “El lay de Aristóteles” (“Sobre la hierba del prado”). Recordemos el comienzo de, por ejemplo, “Gravitación” (“La cortesía no es mi fuerte”) o “Loco de amor” (“El desierto jardín de madrugada”). Así ocurre en las traducciones de Arreola de “Corimbo de otoño” (“La expresión del racimo”) o “Declaración” (“Espalda de la ventana abierta”). Asimismo, notamos un rasgo común: la tendencia a comenzar con verbos en presente, como ya vimos en “Autri” (“Sigue la persecución sistemática de ese desconocido”), “El sapo” (“Salta de vez en cuando”), “Elegía” (“Esas que allí se ven, vagas cicatrices entre los campos de labor, son las ruinas...”) o en “Insectiada” (“Pertenece a una triste especie de insectos”). En *Aproximaciones* ocurre algo similar en las traducciones de “Entre los urdos” (“En este país no utilizan mujeres”), “Pensamiento en el mar” (“El barco sigue su ruta entre las islas”) u “Octubre” (“En vano veo los árboles todavía verdes”).

Por otro lado, el uso de la adjetivación binaria, con evidentes fines poéticos, es común tanto en los autores elegidos como en los propios textos de Arreola. Así lo entiende también Benítez Barreto al afirmar que, en el caso de Arreola, “la fuerza de esta adjetivación es incuestionable, pues trenza, reúne, en una sola realidad semántico-discursiva dos acepciones del mundo generalmente distanciadas” (2017: 285). En *Bestiario*, efectivamente, leemos sintagmas tales como “lamentable crisálida” (“El sapo”), “las perchas nocturnas” (“Aves de rapiña”), “un lento devenir intestinal” (“El búho”), “las habitaciones feroces” (“El oso”), “la paciente fantasía” (“El elefante”), “una vulgaridad fastuosa” (“Aves acuáticas”) o “su dependencia invisible” (“Los monos”). Así como sinestesias tales como “el duro viento de las montañas” (“Camélidos”) que nos recuerda al texto de “Tristeza en el

agua” de Claudel donde leemos tropos similares (“coro líquido” o “soledad mojada”). Y también la presencia de elementos antitéticos: “el órgano profano” (“El avestruz”), “la veloz lentitud” (“Cérvidos”) o “su blandura musculosa” (“Las focas”) que conectan estilísticamente con los textos traducidos.

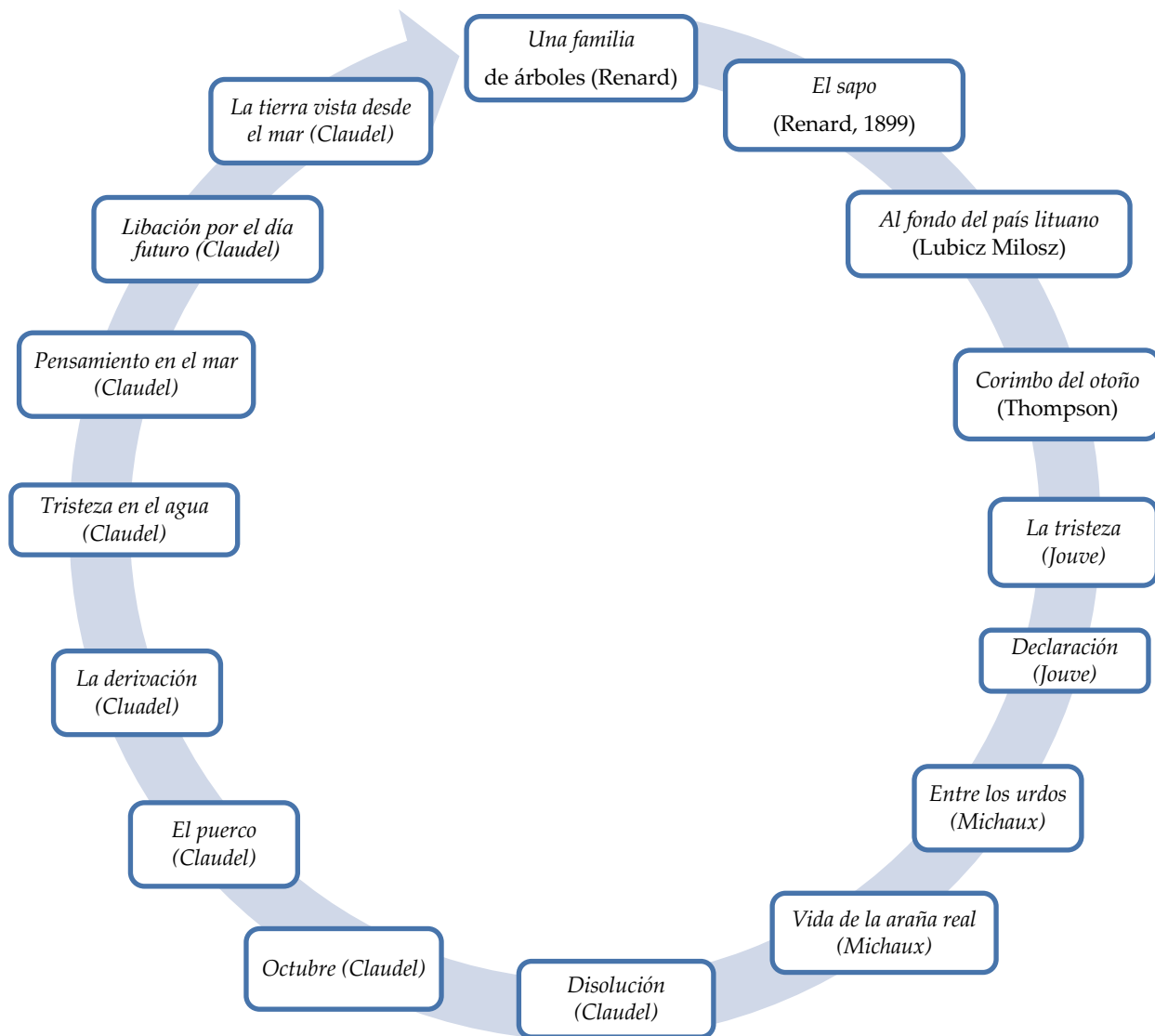
Los temas y motivos de *Aproximaciones*, muchos de ellos de recepción romántica (amor imposible, el uso de dobles, la búsqueda de trascendencia en lo natural, el esfuerzo por recuperar y transformar los mitos o el gusto por la noche), también son similares. Incluso, en algunos momentos, encontramos autorreferencias a los relatos de *Bestiario*. La traducción de “El puerco”, de Paul Claudel (“Pintaré aquí la imagen del puerco”) recuerda, por ejemplo, al de “La lengua de Cervantes”, de *Cantos de mal dolor* (“Tal vez la pinté demasiado Angelico”). Al igual que “Libación por el día futuro” está conectado con “Kalenda maya”. Lo mismo ocurre con la elección de los títulos (“Declaración”, de Jean Jouve, recuerda al de “Libertad”). E incluso, una vez leídas las traducciones de Paul Claudel, al volver a muchos de los fragmentos de *Bestiario* el tono y el estilo recuerdan al del francés. Así ocurre con “Apuntes de un rencoroso” de *Prosodia*.

Yo estoy aquí caído en la noche, como un ancla entre las rocas marinas,
sin nave ya que me sostenga. Y sobre mí acumula el mar amargo su
limo corrosivo, sus esponjas de sal verde, sus duros ramos de
vegetación rencorosa.

Arreola demuestra en sus *Aproximaciones* que el intertexto puede ser un vehículo idóneo tanto para retomar la tradición como para forjar un estilo personal. El juego paratextual obliga al lector a recolocar su horizonte de expectativas y participar en la construcción de una poética en continuo cambio y transformación. Como sostiene el teórico alemán Hans Robert Jauss, “el lector empieza a entender la obra nueva o

extranjera en la medida en la que, recibiendo las orientaciones previas [...] que acompañan al texto, construye el horizonte de expectativas intraliterario” (Jauss, 1987: 77). Y este será, como veremos a continuación en el capítulo final, uno de los rasgos más característicos de Arreola, amén del evidente (ya demostrado) uso de la paratextualidad y adjetivación con fines poéticos. Algo que, como hemos demostrado, queda evidente en los cuatro títulos que configuran la publicación que hemos propuesto para este análisis.

6.4.1. Hipotextos traducidos libremente en *Aproximaciones*



6.5. CONSIDERACIONES FINALES

Antes de redactar nuestras conclusiones, sí nos resulta conveniente, a partir de los resultados de nuestro análisis, recapitular el entramado de juegos intertextuales de los cuatro libros analizados y entender su importancia, a modo de recapitulación de este sexto capítulo.

En *Bestiario*, y así queda reflejado en las ruedas intertextuales que hemos añadido tras el análisis de los hipotextos de cada cuento, las referencias apuntan hacia un mismo lugar: el texto bíblico. Efectivamente, al tratarse de una reinención de un género propio de la Edad Media, se entiende que esa sea la fuente principal. Es más: no podía ser otra. En cierto modo, es la *primera* fuente de la civilización que Arreola decide postrar en su *tabla de disección*. El tono burlesco e irónico es, por otro lado, el que define tanto el estilo como su hibridación de tonos y registros del lenguaje de este libro. Arreola actualiza la fórmula del género de los bestiarios medievales con un estilo barroco y poético, de claras tendencias intelectuales, con un fin evidente: construir su parodia personal sobre el mundo que le ha tocado vivir. Los personajes de *Bestiario* le sirven así de pretexto al mexicano para orquestrar una crítica social hacia una humanidad que parece no encontrar su lugar en un mundo que confunde, desdibuja e incluso pierde sus propias referencias. Razón que justifica este uso premeditado de la intertextualidad, que ya apuntábamos en las primeras páginas.

Gracias a la subversión del texto bíblico (al que más se refiere esta obra), Arreola convierte al ser humano, y en particular al hombre, en un ser ridículo, con todo el significado etimológico que esto conlleva: ser vehículo (*-culum*) de la risa (*ridere*). Ese *movimiento*, de ciertos tintes patéticos, arranca, según su propuesta *bestial*, tras el castigo de Génesis; el hombre, separado de la mujer, comienza su *andadura* convertido en todos esos animales que dan título a las narraciones, en una búsqueda *suicida* por volver a ese momento de separación edénica. Los personajes,

y funcionan así gracias a la estratégica colocación de los hipotextos, se plantean el funcionamiento de su mundo *cambiante* y de su propia existencia, abocados a una sospecha filosófica, propia del momento en el que fue escrito. En este sentido, Arreola parece acusar esa falta de trascendencia a una pérdida de valores de un mundo posmoderno fragmentado donde, no ya la propia historia se desdibuja, sino que la falta de rumbo parece encontrarla, justamente, en la laberíntica pérdida de referencias culturales, artísticas y también, religiosas. Las referencias kantianas de *Bestiario* ayudan, en ese sentido, a definir una actitud profundamente pesimista del ser humano, movido solo por una intuición que parece no funcionarle. De ahí que hayamos encontrado también referencias románticas que cuestionan un pasado, pero no para olvidarlo, sino para intentar recomponerlo. Bien es sabido que la ruptura romántica desechó los movimientos anteriores y enfocó su mirada tanto en el Medievo como en el Siglo de Oro, en un rescate de motivos literarios que encontraron salida, por ejemplo, en lo exótico o espiritual del orientalismo. Esas son las referencias que también encontramos en *Bestiario* dirigidas por un personaje crucial que funciona, a su vez, como símbolo del idealismo literario por antonomasia en nuestra cultura occidental: el Quijote. Asimismo, más allá de lo literario (pero sin moverse de esa especie de *mandala* intertextual, cuyo eje estaría fijado en la *Biblia*), Arreola amplía sus alusiones a dos disciplinas vitales para comprender nuestra cultura: la pictórica (ahí está el tapiz flamenco de *La dama y el unicornio*) y la musical (por eso se *escucha* en *Bestiario* la pasión oratórica de Bach).

Con un prosa poética de marcada influencia francesa (con Claudel y Renard como *faros* estilísticos), Arreola recorre la historia de la literatura y nos comparte sus referencias, en busca de una verdad que no encuentra, pero de la que hace copartícipe a la comunidad lectora. Y una advertencia que llama la atención; justo cuando llega al siglo XX, aupado por el guiño surrealista de Lugones, es cuando las alusiones a otros textos se *estampan* literalmente con los polémicos tratados

misóginos de Rostand y Nemilov. Este *choque* frontal, políticamente tan incorrecto (y más si atendemos a la recepción actual de su obra), quizá insinúe que el ser humano erró en su búsqueda; ya sea por falta de conocimiento o por tener demasiadas referencias (pero mal *conectadas*), quizá el hombre vuelva a convertirse, irremediabilmente, en un animal primitivo.

En el segundo libro, *Cantos de mal dolor*, las referencias siguen apuntado hacia Francia, en coherencia con las propias inquietudes de Arreola, y, también, en consonancia con su biografía, pero también hacia América, especialmente a través de sus poetas. Ahondando en la parodia, y con una intertextualidad metapoética, esta propuesta supone, en cierto modo, una vuelta de tuerca más a las ideas planteadas en *Bestiario*: el referente, avisado ya en el propio título, es Lautréamont, cuya cosmovisión, compleja y surrealista, y a caballo entre los dos continentes (biográfica y bibliográficamente) es profundamente misántropa. Este desprecio al ser humano, que en estos relatos toma una incómoda deriva misógina, es constante desde la propia cita del libro, y continuará articulando el *viaje* ficcional que ya se marcó en *Bestiario*: a través del juego lingüístico y el sarcasmo constante. Arreola continúa ese *movimiento*, pero ahora en dirección vertical y con sentido descendente. En este caso, la *huida* de los personajes (en este caso, hombres separados y *enfrentados* con las mujeres) se apoyará en dos referencias *subterráneas*: una clásica y otra moderna. La clásica será la alusión a los infiernos de Dante. La moderna, se fijará en la propuestas oníricas de la época finisecular del surrealismo de Lautréamont y las ideas psicoanalíticas de Freud. Ambas, como es bien sabido, de profundo carácter masculino.

En *Cantos de mal dolor*, como se ha comprobado en este capítulo, el uso de la intertextualidad es aún más extremo. Si en *Bestiario* los personajes referidos que guiaban sus cuentos eran Adán y Eva, ahora se añadirán otras parejas bíblicas para hablar del enfrentamiento familiar y, por extensión, intercultural (Caín y Abel), el

adulterio (David y Betsabé) y la comunicación extraterrenal o el controvertido tema de la gestación *subrogada* (la virgen María y su prima Isabel), vista, como toda la obra, desde un plano claramente satírico.

La referencia bíblica, pues, sigue siendo la más común, aunque esta vez el personaje que cobrará más protagonismo será David, el arquetipo de poeta bíblico, cuya historia, cantada en los Salmos y narrada en el libro de Samuel, recordemos, aglutina los grandes temas de este *canto* arreoliano: el adulterio, la culpa, la venganza... y hasta el asesinato. Como contrapeso, y dentro del tono derrotista y melancólico de esta obra, Arreola incorpora otro personaje bíblico más, que representa la carga de todas esas culpas y la actitud de aceptación y paciencia, representada por Job, que le sirve de pretexto para convocar en su texto a autores como Rilke (en busca de explicaciones espirituales) y, sobre todo, a Kafka, como símbolo literario unívoco de la incomprensión, el dolor y el cáliz absurdo de una injusta existencia. Algo que hace que, en este libro, con apenas intertextos femeninos (de ahí la importancia al panegírico de Remedios Varo, que es la excepción) la burla sea, no tanto polémica (que también), sino incómoda, ya que el punto de mira de esta parodia sobre el hombre-poeta que, aparentemente, *sufre* está en la mujer; tema que, a pesar del contexto social y cultural del momento de su publicación y del tono paródico, hace que su recepción, hoy en día, sea más compleja. Especialmente, por la decisión de incorporar textos tan disparatados como los de Bachofen o enfocar el objetivo de su parodia, como ya adelantamos en el capítulo 5, en la mujer.

Arreola, aun así, nos muestra a través de sus hipotextos a la mujer cosificada desde la Edad Media (Dante) y el Renacimiento (Ronsard) hasta el romanticismo (Neruda) y el surrealismo (Lautréamont), abnegada a ser o fuente de inspiración para los poetas o causa tanto de sus problemas conyugales y, sobre todo, de sus crisis artísticas y existenciales masculinas.

Como bien apunta Belén Caravaca, “la mujer [en Arreola] es lo innombrable, es la muerte, frente a la que el hombre encarna un constante canto de ausencia” (1997: 112). La imposibilidad de la pareja *tradicional* (representada aquí por la pareja del Quijote y Dulcinea) y la crítica hacia la ruptura de diálogo entre las partes son evidentes en Arreola. Así lo ve también la vicerrectora de la Universidad de Alcalá, Marisol Morales Ladrón:

Ante el binomio confabulador/confabulado se extiende toda una serie de atributos que presenta la grotesca realidad de Arreola donde las relaciones emocionales hombre-mujer resultan siempre problemáticas y manifiestas no solo la escritura de la diferencia, sino de la irreconciliación (Morales Ladrón, 1999: 207).

Ese *dolor*, que es el que *resuena* en el título de esta obra, se dirige claramente ante la imposibilidad de la pareja y la idealización del desapego de la mujer por parte del hombre. Como bien concluye la crítica literaria Angélica Aguilera, a raíz del cuento *Dama de mis pensamientos*, incluido en este libro:

Para Arreola, el drama de las relaciones comienza cuando el hombre y la mujer intentan sin conseguirlo ser de nuevo el todo original platónico, pero sólo logran componer, según Arreola, una criatura monstruosa que es la pareja. El escritor se aleja momentáneamente de la mujer no por temor a ella, y sí por el nerviosismo que le produce su posible dependencia amorosa (Aguilera, 2000: 215).

Ideas que coinciden con las reflexiones de Carmen de Mora en su artículo dedicado a la visión de la mujer y de la pareja en Arreola donde, más allá de la división de la crítica en relación con la misoginia de Arreola que subyace en esa constante

confrontación de sexos (y de la que él mismo fue consciente¹⁰⁵), coincidimos en la importancia de interpretar estos textos desde el tono y el estilo irónico con los que fueron escritos.

Con independencia del escepticismo de Arreola en lo tocante a las relaciones amorosas y a la pareja, sus narraciones poseen un carácter satírico y burlón que no siempre reflejan las propias ideas del escritor, más bien representan un trabajo literario con los tópicos que se han ido manejando a lo largo de la historia de las ideas y de la literatura. En este sentido, les corresponde a los lectores descubrir en las ficciones del escritor jalisciense las distintas referencias literarias, filosóficas, sociológicas, etc. que constituyen los hipotextos que le sirvieron de inspiración. Desvelar el manejo de esas fuentes, disfrutar con las sutilezas, la ironía y el humor de la escritura arreoliana son algunos de los placeres que nos regaló a los lectores este escritor genial (De Mora, 2018: 46).

El tercer libro de nuestro análisis, *Prosodia*, es quizá donde se pule y define el estilo tan singular de Arreola. La escritura, en este caso si cabe más lírica, busca su propio sonido en un despliegue de propuesta lúdico-poética, en busca de sus propias cláusulas métricas.

Los hipotextos de *Prosodia*, que colocan en un primer plano el nivel fónico de la escritura, vuelven a ser bíblicos y literarios. Y franceses: la importancia de Claudel y Schowb en el estilo de Arreola son indiscutibles. De ahí que

¹⁰⁵ Nos referimos, sobre todo, a las conversaciones de Juan José Arreola con Emmanuel Carballo donde afirma lo siguiente: “Llamo aquí la atención sobre el carácter blasfematorio que tienen, en el más religioso sentido de la palabra, mis alusiones procaces a la mujer, ya que en ella venero la fuente de la última sabiduría, la puerta de reingreso al paraíso perdido” (Carballo, 1965: 376).

encontremos, en este *viaje* conceptual del escritor jalisciense, referencias a Homero, a Virgilio y, una vez más, a Dante.

Por otro lado, esta propuesta articula una parodia de estilo barroco que esta vez se confronta con el estilo periodístico y, sobre todo, publicitario. Sin el lenguaje poético, parece querer decirnos también en *Prosodia*, la escritura se empobrece y el pensamiento se ve abocado a un final apocalíptico. De ahí que, en cuanto a las referencias bíblicas, si bien la presencia de Adán y Eva es constante en su obra, en este caso tendrá un mayor protagonismo el Apocalipsis o personajes como Joel, como arquetipos de un juicio final que, en el caso de Arreola, dejará en manos de autores como Papini.

La analogía ajedrecística, por otro lado, funciona tanto en el fondo como en la forma. Los autores e hipotextos mencionados, ya sin presencia femenina, se colocan esta vez en un tablero (también, ideológico) que parece funcionarle para expresar aún más este *eterno* enfrentamiento en espera del *jaque mate*. No es casual, pues, que los referentes que hemos encontrado vuelvan a ser medievales (ahí se sitúa, de hecho, el origen del juego que tan bien conocía Arreola), polémicos (Nabokov, Machaut, y Villon), se contrapongan ideológicamente (Sartre y Papini) y la búsqueda de los personajes arreolianos (y, por extensión, de los hombres) parezca detenerse. Como si en *Prosodia* quedaran convertidos en trebejos bicolores, atrapados en una confusa partida de ajedrez (quizá demasiado larga), donde los trovadores son los peones que se sacrifican y los *movimientos* parecen estar predeterminados desde el inicio en una *partida* literaria que funciona ya como alegoría de la vida. Un recurso, por otro lado, de larga tradición literaria¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Desde el famoso tratado de Alfonso X, que introdujo el juego en nuestra cultura en el siglo XII con su *Libro de los juegos*, la relación entre el ajedrez y la literatura ha sido constante. En la picaresca, notorio es el ejemplo del *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán. A Santa Teresa, por ejemplo, gran aficionada al juego, hasta se la nombró patrona de los ajedrecistas por la iglesia. En el Siglo de Oro el ajedrez, y su potencial simbólico en la poesía, también está presente en la narrativa y la dramaturgia de Cervantes y

Este conflicto bipolar, en este caso, va más allá de hombres y mujeres o antiguos y modernos, sino que incluye también la mezcla de culturas: de ahí que entren en juego referencias, no solo europeas sino una mexicana (Enrique González Martínez) e, indirectamente, un referente americano que aglutina ambas culturas que, siguiendo la analogía que proponemos, se convierte en el jugador *maestro* de esta partida laberíntica: Jorge Luis Borges.

Así, en *Aproximaciones*, el último título de esta última edición de *Bestiario*, Arreola resuelve, de algún modo, esa búsqueda de un lenguaje propio y la idea que subyace en todos los textos: el diálogo permanente de la literatura consigo misma en un red infinita de vasos comunicantes. ¿Qué mejor forma de dar voz a las otras veces que, directamente, traducirlas? ¿Y qué mejor término que el de la «aproximación» frente la «traducción»? Un acierto que, sin lugar a dudas, define además la intención fundamental del mexicano: celebrar la propia literatura y dejar claro, gracias al uso deliberado de la intertextualidad, de que todos los textos están conectados y la propia escritura no es sino la suma de todas las anteriores.

La importancia de Paul Claudel en la escritura de Juan José Arreola, por otro lado, queda patente una vez más en este último libro. El autor francés no solo acapara la mayor parte de los textos, sino que su presencia se hace obligada; el mexicano se *echa hacia un lado* y deja que *hablen* sus influencias, en una suerte de homenaje, como muestra del origen de su estilo y de aprecio y defensa de la tradición literaria. No parece casual, pues, que los textos que elija de Jules Renard,

Shakespeare. Asimismo, en el siglo XIX este juego ha sido clave para la escritura de obras tan reconocidas como *A través del Espejo*, de Lewis Carroll. El siglo XX también continúa esta relación literaria, como así sucede en títulos tan reconocidos como *La defensa* (Nabokov, 1930), *Novela de ajedrez* (Zweig, 1942), los relatos de *Gambito de caballo* (Faulkner, 1949) y, entre otros, la novela *Vidas y fugas de Fanto Fanitni della Gherardesca* (Cunqueiro, 1972). Arreola, recordemos, no solo hace referencias continuas al ajedrez en sus textos; fue además profesional del juego, llegó a ser presidente de la Federación Mexicana de Ajedrez e impulsó, en la línea de Borges, la idea de promover y construir una antología universal del ajedrez en la historia de la literatura (Helguera, 2019).

por ejemplo, sean los de *Las historias naturales*, obra que fue publicada en 1899 con veintidós litografías originales de Toulouse-Lautrec¹⁰⁷ y que sirven de inspiración para el *Bestiario* con el que arranca esta edición; su primera edición, recodamos, también estuvo ilustrada. En su caso, con otra técnica: la punta de plata. La analogía es innegable.

Arreola nos demuestra así que la confrontación de hipotextos en un mismo texto es la herramienta más adecuada para forjar, paradójicamente, su *propio* estilo y definir también su arte poética.

La literatura, desde la óptica arreoliana, nos pertenece a todos, porque todos *somos* parte de ella. Sin los hipotextos, los textos de Arreola no tendrían sentido. Son, pues, imprescindibles, ya que su propuesta literaria nace y se estructura, como ya hemos comprobado, a través de la intertextualidad.

¹⁰⁷ Véase anexo 9.

7. CONCLUSIONES

Tras haber analizado los textos e hipotextos que componen la última obra de Juan José Arreola, *Bestiario*, podemos afirmar que, en efecto, el uso de la intertextualidad es el rasgo más común en la obra del autor mexicano y que su narrativa, como bien apunta Mauricio Ostria, también puede emparentarse con la llamada posmodernidad literaria a la que, en cierto sentido, anticipa y, paradójicamente, supera.

Se ha considerado como rasgo posmoderno una cierta actitud corrosiva de la palabra solemne, consagrada, a través del cual se pone en evidencia un cierto escepticismo radical, a la vez que un antigregarismo, un desapego a las palabras de la tribu. Si así fuera, también Juan José Arreola erigiría su escritura posmoderna antes que todos los corifeos de ese nuevo relato que quiere construirse sobre las cenizas de todos los anteriores (Ostria, 1998: 893).

Arreola parece construir su poética a través de los juegos paratextuales para, en cierto modo, recuperar una tradición perdida, abrir un interrogante en el lector y sentar una estética erudita que podríamos englobar dentro de las corrientes del hermetismo, pero con ese estilo humorístico y esa conciencia y visión posmodernas. Como bien señala Carmen de Mora:

El tema central de su obra es la condición humana y el del drama de la existencia” y, lo que es más interesante, “para encauzarlo se sirve del símbolo y la alegoría, pero ya no se trata de la alegoría medieval de ‘significado unívoco’, sino de la alegoría moderna donde la traslación del

sentido permanece ambigua y antes que expresar un sentido específico transmite el absurdo del mundo contemporáneo (De Mora, 1995: 136-137).

Entendemos, pues, que Arreola haya sido emparentado y comparado, en muchas ocasiones, como continuador de la nueva alegoría moderna nacida con Kafka¹⁰⁸ (Heusinkveld, 1986: 45) y con Sartre, como ya vimos con detalle en el capítulo dedicado a su temática y, especialmente, en su incursión teatral (Lorca Arrau, 2008).

A través de la alusión, la imitación burlesca, los epígrafes, el pastiche y las dedicatorias, el universo arreoliano se configura a través de una sucesión de referencias meditadas. Estas abarcarían prácticamente toda la historia de la literatura con el fin de resignificar los originales, ponerlos frente a frente en una suerte de diálogo continuo entre ellos y que queda resignificado por la participación fundamental de la comunidad lectora que los actualiza y completa. Como el mismo Arreola declaró a la escritora chilena Eliana Albala:

En mi obra todo es ajeno; todo viene de fuentes literarias, históricas. Tengo que confesar que nada es realmente de uno; todo es referencia recibida, todo es óbolo de los demás [...] solo la redacción es propia. Y luego la redacción está llena de estilos ajenos, brota de estilos ajenos. Entonces, yo me siento tranquilo y contento porque “nada es mío”; yo he convertido en una propiedad personal la frase de Papini, que no es una frase sin un título” (Albala, 1989: 682).

¹⁰⁸ Una conexión que ha estudiado a fondo tanto Sara Poot Herrera, Seymour Menton, Ana Belén Caravaca o Paula R. Heusinkveld, aunque los primeros artículos que encontramos donde se menciona y analiza la analogía entre Kafka y Arreola los encontramos, curiosamente, en publicaciones internacionales (Tomanek, 1971 y Gilgen, 1980). No hay más que leer, además de “La trampa”, el arranque de cuentos como “Pueblerina” (la similitud del personaje don Fulgencio con Gregorio Samsa es evidente) para confirmar la enorme influencia del escritor checo en Arreola.

De la antigüedad, hemos podido comprobar que el hipotexto más presente en Arreola es, como ya adelantábamos, el bíblico. Especialmente, el capítulo de Génesis (“Tú yo”, “Cláusulas”, “Eva” o “Casus conscientiae”), Samuel (“La noticia”), Judith (*Doxografías*), Cantar de los Cantares (“Anuncio”), Jonás (“De un viajero) y los evangelistas (“En verdad os digo”). Como ya comentamos, al tratarse de un bestiario, la referencia bíblica era obligada y, en particular, el primer libro, lo que permite a Arreola ironizar sobre el propio género didáctico y moralizante a través de la visión del reino animal, pero desde una óptica posmoderna y crítica ante los avances científicos y los subsiguientes retrocesos humanísticos, desde su visión de la sociedad contemporánea, en cierta sintonía con las reivindicaciones líricas de Nicolás Guillén con su *Gran zoo*, pero desde un tono mucho más pesimista y autocrítico.

También encontramos a Horacio (“Partuient montes”) y Esopo (“El diamante”), entre los referentes clásicos (y *obligados*) de los hipotextos de Arreola. Los textos de Cervantes, por otro lado, serán utilizados por el jalisciense para muchos de sus cuentos (“Teoría de Dulcinea” o “Felinos”, por ejemplo), los de San Juan de la Cruz (“Cérvidos”, “Starring all people”), los de Quevedo (*Varia invención*), los de Góngora (“Los alimentos terrestres”, “Flor de retórica antigua”), los de Rubén Darío (“Homenaje a Johan Jacobi Bachofen”), junto a otros, como los hipotextos de Leopoldo Lugones (“Los monos”), Fernando Calderón (“Vida privada”), Manuel Acuña (“Monólogo del insumiso”), Enrique González Martínez (“El condenado”) y, especialmente, Carlos Pellicer (“El prodigioso miligramo” y “La noticia”).

La influencia de los textos barrocos en Arreola es, pues, evidente y, en línea con las teorías del cubano Severo Sarduy, se podría encajar en muchos de sus textos

con las tendencias de la posmodernidad neobarroca¹⁰⁹. De hecho, el elemento que lo hace posible es, precisamente, la parodia: un recurso que “descodifica el sistema barroco y neobarroco en un nivel macroestructural que consiste, a su vez, en la intertextualidad y la intratextualidad” (Sarduy, 1978: 178). En efecto, se trata de un recurso típico del neobarroco hispanoamericano, junto a la reminiscencia, como apunta Fernández Moreno, “sin aflorar a la superficie del texto, siempre latente, determinado el tono arcaico del texto visible (1982: 172). Aun así, no sería preciso *etiquetar* a Arreola dentro de estas corrientes, pese a que parte de su literatura coincide con dichas técnicas, ya que su obra, como hemos ido demostrando a lo largo de esta investigación, es un mezcla dispar y de difícil catalogación que, por definición, va *más allá* de las etiquetas y estilos. Sus referencias, además, no son siempre barrocas. Ni su estilo, por otro lado.

En otros idiomas, siempre con una clara preferencia hacia el hipotexto francés, Arreola opta por resignificar los textos de Dante (“Infierno V”, “La miaga”), Shakespeare (“Kalenda Maya”), Gérard de Nerval y Charles d’Orléans (“El rey negro”), Herman Melville (*Cantos de mal dolor*), Kierkegaard (“La disyuntiva”), Wolfgang Köhler (“Los monos”) o Kafka (“La trampa”, “Pueblerina”) y, sobre todo, de Giovanni Papini (“Tres días y un cenicero” o “El último deseo”) y Paul Claudel (“De cetrería”), entre tantas y tantas referencias de las que hemos ido dando nota a lo largo de esta investigación.

¹⁰⁹ Si bien el origen del neobarroco en Hispanoamérica (Aristide, 1978; Rodríguez Monegal, 1978; y Calabrese, 1989, entre otros) parece encontrarse en la obra *A obra de arte aberta*, del brasileño Haroldo de Campos (1955), fue en Cuba donde se definió la tendencia y el país que dio a los dos grandes escritores neobarrocos del continente: Lezama Lima y Alejo Carpentier. Aun así, como bien aclara Valentín Díaz, “el Neobarroco, tal como Sarduy lo imagina [de ahí nuestra referencia al escritor cubano vinculado con la *Tel Quel parisina*], se sostiene así en la paradoja del vacío. En tanto método permite releer los sentidos y los tiempos de la modernidad y profundizar la potencia de su excentricidad, a partir de un paradigma barroco. Pero la detección de la ausencia de cualquier centro depende, irremediadamente, de la asunción de lo latinoamericano como punto de vista siempre des-orbitado. Si hay una especificidad del Neobarroco, ésta depende de la singularidad de una experiencia (la experiencia Severo Sarduy) que, aun hoy, sigue ofreciendo una salida” (Díaz, 2010: 57).

Así, el binomio lectura/relectura y escritura/rescritura nos permite definir claramente una *dispositio* fragmentaria de la obra que hemos propuesto para esta investigación. La razón, a nuestro parecer, estriba no en las tendencias o movimientos a los que se puede adscribir su obra, sino en la propuesta del mexicano de basar la *inventio* (siguiendo con la terminología retórica¹¹⁰) no tanto en la búsqueda de originalidad, sino en la mezcla y transformación creativa de los estilos y textos elegidos y una condición *no* escrita: el lector en Arreola no solo enriquece, sino que completa la lectura, a la manera de las teorías de Jauss dentro de las corrientes de la Estética de la Recepción, de “una hermenéutica de pregunta y respuesta” (Jauss 1982: 15). En este sentido, en el análisis de Arreola, el nivel pragmático (y, si se quiere, *posmoderno*) adquiere en su literatura un protagonismo crucial. El texto, apoyado siempre en los hipotextos, *sale* de sí mismo, y es la comunidad lectora la que debe completarlo y, siguiendo los planteamientos de Iser, dotarlo de significado, ya que “el sentido pragmático sitúa al lector en una determinada relación de reacción ante la supuesta *realidad* del texto con el fin de entregarlo a su reelaboración” (Iser, 2015: 142). Una narrativa, pues, hipertextual que se basa no en el centro o la linealidad, sino en otros conceptos, muy comunes en la prosa poética de Arreola, tales como “la multilinealidad, los nodos, los nexos y redes” (Landow, 1992: 14). En este sentido, es doblemente interesante la propuesta

¹¹⁰ Sobre esta relación teórica es interesante también recordar, como indica el retórico alemán Heinrich Lausberg, que la *dispositio* «es el orden de las ideas y pensamientos que hemos encontrado gracias a la *inventio* (1975: 443). Manuales como los de Antonio García Berrio y Tomás Albadalejo (1983) o estudios como los de Francisco Chico Rico (1988) confirman esta idea de conexión entre un elemento retórico que estructura el contenido y otro, donde se organiza sintáctica y semánticamente. En el caso de Juan José Arreola vemos necesario mencionar este proceso retórico, ya que sostenemos la idea de que el trabajo intertextual de sus textos atiende a una reflexión profunda y a una intención retórica que hemos intentado demostrar en esta investigación: construir una literatura que hable (y reivindique) a la propia literatura. De ahí que (sospechamos), en un nivel pragmático, que la intención del autor mexicano no está tanto en la originalidad, sino el para recreación intertextual para crear un diálogo textos, en cierto manera, *infinito*, que hable de sí mismo.

del jalisciense, ya que anticipa muchas de las propuestas posmodernas, a través de un recurso, por otro lado, muy presente en la literatura mexicana: la intertextualidad¹¹¹. Y no solo la literatura de México, sino la base de la cultura de este país norteamericano¹¹².

En cierto sentido, Arreola parece escribir una declaración de principios estilísticos: todo está inventado/dicho, parece decirnos: la invitación arreoliana es saber combinar y mezclar aquellas ideas/textos ya escritos/leídos para transmutar una realidad, la moderna, cambiante y falta de sentido. Y para ello, como ocurre en Génesis, una de las referencias más comunes en *Bestiario*, hay que volver al verdadero origen de la creación universal: la palabra. De ahí que, efectivamente, el gran tema de Arreola sea, en efecto, la propia literatura como vehículo posible de comprensión del mundo.

La invitación a la reflexión sobre lo que se está leyendo es, como hemos podido comprobar, constante. Entramos, pues, en una serie de relatos metaficticios donde el autor, como apunta Hadatty Mora, abre “una senda nueva a base de trasvasar a la novela sus vacilaciones y desvelos profesionales, volviéndola autorreflexiva y narcisista” (2003: 50). Unas referencias que están no solo en las escrituras bíblicas (con especial hincapié también en el Apocalipsis), sino en un amplio catálogo de obras literarias que recupera, transforma y cuestiona. Desde textos medievales, al siglo de Oro, obras románticas, simbolistas, vanguardistas e incluso contemporáneas, en el momento de su escritura. Una estética literaria que,

¹¹¹ En este punto coincidimos con el modelo de análisis socio-narrativo de la literatura mexicana de Gabriela Coronado que nos recuerda que “cada texto sintetiza una historia que proviene de los procesos de su producción, es un producto que unifica las voces de mucha gente de diferentes épocas y de diferentes culturas y como tal recrea una historia que es posible explorar en sí y en su intertextualidad (Coronado, 2003: 18).

¹¹² Así lo ven, entre otros, Coronado y Hodge: “Concebimos la cultura mexicana como un proceso complejo de significación que ha sido generado por múltiples diálogos interculturales y recíprocos, que están en constante transformación” (2004: 66).

siguiendo los planteamientos de Luis Beltrán, podemos entender desde el punto de vista del hermetismo estético, pero con la salvedad de que, mezclada con el humor y gracias a la parodia y la ironía, abre y hace penetrable esa aparente barrera, que no lo es, ya que se cuestiona a sí misma en una suerte de burla intelectual, pero con una intención de crítica social. En el caso de Arreola, hacia el mundo moderno, regido por la prisa, la soledad y los *avances* científicos que, paradójicamente, pueden estar haciendo *retroceder* al ser humano.

Los autores de los que habla Beltrán, por otro lado, entre los que se incluye Arreola, son autores de obligada referencia en este *Bestiario*. Los autores herméticos citados por el profesor Beltrán (2002: 180-181) incluyen tanto a Arreola, como a San Juan de la Cruz, Shakespeare, Schwob, T.S. Eliot o Cortázar. Una lista que podríamos añadir con autores como Lautréamont, de tanta presencia en los textos que hemos analizado en el caso práctico de esta investigación. Todos, con respeto y admiración, pero con la intención burlesca que comentábamos *ut supra* y, al igual que nos ocurre con las tendencias neobarrocas, tampoco podría adscribirse del todo a Arreola en el estilo hermético, aunque sí encontramos más puntos en común. Aun así, nos enfrentamos ante una “dimensión literaria del mundo de los saberes ocultos y estetizados” que retoman las ideas de Juan de Patmos de recurrir a “la lucha entre la Luz y las Tinieblas” (Beltrán, 2002: 183), que Arreola transforma en la disputa entre el hombre solitario y falto de sentido y la mujer idealizada que, como explica Ana Belén Caravaca, se convierte en “la materialización de la exclusión” ocupando un lugar paradójico, no exento de ironía, ya que “son excluidas, pero ocupan todo el discurso masculino” (Caravaca, 1998: 102).

Sobre la visión de la mujer en Arreola, que ya comentamos en el capítulo dedicado a los temas recurrentes en su obra y en las conclusiones del capítulo anterior, la autora concluye con que “de esos continuos desencuentros del hombre con la mujer no puede nacer nada más que una oscura misoginia, que no es sino el

espacio donde el hombre exorciza sus propias frustraciones” (1998: 103). Y para ello la alegoría es el tropo que mejor representa ese “espíritu hermético”. La clave, por lo tanto, está en la selección de textos y prescindir de todo marco narrativo, ya que “en la medida en que han creído haber llegado al agotamiento del lirismo y el dramatismo y han desechado cualquier posibilidad de recuperación, el hermetismo aparece como la última oportunidad de la creación, la última estética” (1998: 186). En el caso de Arreola se propone incluso una nueva posibilidad hermética por la presencia y cuestionamiento de un fuerte individualismo que queda representado tanto en la voz narrativa como en la selección de prácticamente todos los personajes, en su mayor parte, también narradores. De ahí que el profesor Beltrán asegure que “el individualismo ha hecho desaparecer la dimensión organizadora del hermetismo clásico, pero a cambio ha reforzado su dimensión estética” (Beltrán, 2000: 187).

Por otro lado, también hemos podido notar un gusto por el didactismo, pero no desde los *exempla* clásicos, sino desde una visión moderna del cuento y la minificción, con finalidades más recreativas, como género independiente, de prosa poética y efectos interpretativos múltiples tan comunes, por otro lado, en la tendencia hispanoamericana del realismo mágico y, en el caso de Arreola, profundamente ligadas a los planteamientos y estilos de, especialmente, Julio Torri. Aun así, y si bien en algunos momentos, sí podríamos establecer dichas conexiones, la invitación arreoliana, como decíamos en las primeras páginas de este trabajo, parece dar un paso más allá, de ahí que la propuesta de análisis de su obra a través de los elementos paratextuales nos parezca, en su caso, la más acertada. En cierto modo, podríamos afirmar que leer a Arreola no es sólo leer a un autor en particular, ni un estilo en concreto, sino una invitación a una lectura de la literatura universal, al modo en el que lo planteaba décadas atrás Torri. Un concepto, por otro lado, muy próximo a las cuitas de la intelectualidad mexicana, dispersa y de compleja

catalogación,¹¹³ cuyo objetivo ha consistido en “elevar a un rango de universalidad la realidad mexicana”, en una suerte de “nacionalismo filosófico ligado a lo universal” (Suárez-Iñiguez, 1980: 29). Eso sí: en el caso de Arreola con una cosmovisión muy concreta y una postura crítica y pesimista ante la sociedad contemporánea. Como señala con acierto Seymour Menton, en el que fuera primer estudio sobre el autor de *Bestiario*, “en su concepto del mundo, Arreola oscila entre la angustia desesperada del existencialismo y la postura estética inherente al realismo mágico, que es una mezcla de placidez y actitud escéptica ante la vida” (Menton, 1963: 8).

La lectura de Arreola, por lo tanto, hace necesario el análisis desde el punto de vista intertextual ya que, como subraya el argentino Pablo Brescia, “sus textos funcionan como una red de vasos comunicantes y la ficción se relaciona (y a veces se vuelve) realidad y la realidad transforma (y se convierte en) ficción, en una historia increíble pero cierta” (Brescia, 2008: 10). La intertextualidad, que de por sí está en cualquier texto, en Arreola se busca, se piensa, se conecta y es a través de ella desde la que el autor genera su discurso.

Pretendiendo resolver las preguntas que nos planteábamos en el objetivo inicial de este trabajo, sí podemos concluir con que, más allá haber descubierto cuáles son las influencias de Arreola y cuáles son los hipotextos literarios elegidos para su última obra publicada (algunos más evidentes; otros, más rebuscados, todo sea dicho), la propuesta arreoliana va más allá de la mera defensa de la ya comprobada estabilidad textual de esta obra, *Bestiario*, y propone un desafío mayor (de ahí la complejidad de su catalogación que mencionamos en la tesis inicial): mediante el diálogo abierto entre la propia literatura, Arreola consigue compartir su visión crítica del mundo y celebrar, y reivindicar, el placer y la importancia de la

¹¹³ Como bien apunta el profesor mexicano Enrique Suárez-Iñiguez, “hay una especie de pudor, de escrúpulo, para usar la palabra y, por ende, para identificarse con su significado” (1980: 3).

permanencia de la palabra escrita como única herramienta para vencer esa angustia existencial e hiperindividualista de la era posmoderna. Asunto que sería interesante profundizar en futuras investigaciones, no solo con Arreola, sino con la narrativa breve del siglo XX, especialmente, hispanoamericana. Así lo ve Felipe Vázquez:

La obra arreolina es un hipertexto de alta tensión. Hizo literatura a partir de las literaturas, pero, a diferencia de los seguidores del arte por el arte, realizó esta operación creadora desde su espíritu agónico, desde su visión trágica del mundo, desde la conciencia de su conciencia desgarrada. Su literatura nos da, al mismo tiempo, la experiencia de la belleza y del desasosiego (Vázquez, 2018: 15).

Arreola, pues, en una estética que podríamos definir quizá de *hermetismo existencial posmoderno* es capaz de construir una cosmovisión propia sobre el mundo a través del juego paratextual, estrechamente vinculado al estilo y al llamado “efecto retórico”, sobre el que teorizó el semiólogo ruso de la *Culturología*, Iuri Lotman¹¹⁴.

El uso múltiple del travestimiento burlesco, la imitación satírica y el pastiche consigue aunar, por otro lado, en un mismo texto los géneros hipertextuales de transformación e imitación planteados por Genette. Sobre este aspecto, Poot Herrera insiste en que “la obra de Arreola establece un diálogo con la creación literaria que le antecede”, dado que, “repite, imita, transforma y juega con otros textos [...] reliteraturiza, crea, recrea y actualiza en la ficción los textos que elige” (Poot Herrera, 1992: 224).

¹¹⁴ El efecto retórico, como explica Lotman, “surge cuando se produce una colisión de signos pertenecientes a diferentes registros [...] con su tendencia a considerar cualquier elemento estructural como poseedor de una alternativa y ‘parte de un juego’ [*igróvoi*] es posible una actitud retórica hacia la estilística [...], un espacio semiótico aparte, dentro de cuyos límites resulta posible la libertad de elegir el registro estilístico” (Lotman, 1996: 128).

La invitación del autor jalisciense es mucho más amplia y reveladora de lo que podía parecernos en un principio. Compartimos, en este sentido, las palabras de Eduardo Lizalde cuando asegura, en el epílogo de su *Confabulario ilustrado*, que “Juan José Arreola es una de las rarezas que la literatura de lengua española expondrá siempre entre sus mayores orgullos” (Arreola, 1985: 153). Esa *rareza* magistral la encontramos en la intertextualidad; la obra de Arreola se *construye* a través de ella, pero no la que ya de por sí posee un texto literario por el hecho de serlo, insistimos, sino que en su caso la intertextualidad se convierte en un potente recurso literario que activa una infinita red de vasos comunicantes donde se establece un juego de diálogo permanente con (y hacia) la literatura.

Más aún: quizá el efecto tan sorprendente que tengan sus textos, no sean los *malabares* intertextuales de Juan José Arreola, sino la participación de la comunidad lectora, como ya comentamos, que será quien complete y conecte el complejo (y lúdico) entramado de referencias y así, acaso, podamos superar uno de los, a juicio de Arreola, *males* de esta última etapa nacida de la posmodernidad y de que el propio autor acaba siendo víctima: la individualidad fragmentada. El texto literario, entendemos a través de la propuesta del jalisciense, lo hará posible, si continúa su diálogo abierto con la propia escritura y deja que la comunidad lectora, más allá de las épocas, las tendencias o los estilos, sea quien la complete, dé significado y, sobre todo, la disfrute.

La literatura es (y debe seguir siendo) un placer compartido. Y así ocurre, como hemos intentado demostrar a lo largo de esta investigación, con Juan José Arreola, cuya literatura es, en su esencia, una celebración de sí misma.

BIBLIOGRAFÍA

Obra analizada

ARREOLA, Juan José. (1972). *Bestiario*. Joaquín Mortiz, México.

Bibliografía consultada

ACKER, Bertie (1984). *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes*. Playor, Madrid.

AGUILAR ÁLVAREZ, Tatiana (2002). "Juan José Arreola: reencuentro con lo sentimental", en *Boletín Editorial. El Colegio de México*, núm. 7 (mayo-junio). pp. 3-8.

AGUSTÍN, José (1998). "Prólogo", en *Antología de Juan José Arreola*. Joaquín Mortiz, México.

ALARCÓN MUÑOZ, Alejandro Ismael (2005). *Juan José Arreola y su visión de la posmodernidad: la pugna entre el pasado y el presente*. Tesis doctoral, dirigida por Manuel Jofré Berríos. Universidad de Chile, Santiago de Chile.

ALATORRE, Antonio (1974). *La lengua de México*. Universidad Autónoma de Guadalajara, México.

— (1990). "Un momento en la vida de Alfonso Reyes (y una poesía suya inédita)" en Díaz Arciniega (comp.), *Voces para un retrato*, UAM-Azcapotzalco, México.

— (1999). "Juan José Arreola", en *Letras Libres*, núm. 10, p. 85.

ALBALA, Eliana (1989). "Juan José Arreola: Fragmentos para el rompecabezas del mundo", en *Revista Iberoamericana*, vol. 60, núm. 148-149, pp. 675-683.

— (2002). "Rompecabezas de un mundo", en *Arreola en voz Alta. Compilación y presentación de Efrén Rodríguez*. Sello Bermejo, México, pp. 236-246.

ALEMANY BAY, Carmen (2018). "Tres tonos para narra la fiesta: Agustín Yáñez, Juan Rulfo y Juan José Arreola", en *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, Universidad de Alicante, núm. 47, pp. 189-204.

- AMORÓS, Andrés (1973). *Introducción a la novela hispanoamericana actual*. Anaya, Salamanca.
- ANDERSON, Perry (1998). *Los orígenes de la posmodernidad*. Anagrama, Barcelona.
- ANDERSON CÓRDOVA, Blanca (1990). *Julio Cortázar: la imposibilidad de narrar*. Pliegos, Madrid.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (2007). *Teoría y técnica del cuento*. Ariel, Barcelona.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (2010). *El microrrelato español: una estética de la elipsis*. Menoscuarto, Palencia.
- APARICIO, Héctor (2021). "La fenomenología en México según Leopoldo Zea", en *Devenires*, año XII, núm. 43, pp. 245-261.
- ARAÚJO, Helena (1977). "Arreola: machista y feminista", en *Ideología y sociedad*, Bogotá, núm. 21, pp. 41-46.
- ARCILA BUENDÍA, Luz Betty (2016). *Lo fantástico europeo y lo fantástica latinoamericano*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.
- ARÍSTIDE, Natella (1978). "Reflexiones sobre el neobarroco en la ficción hispanoamericana", en *Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, Madrid.
- ARREOLA, Juan José (1949). *Varia invención*. Tezontle, México.
- (1952). *Confabulario*. Joaquín Mortiz, México.
 - (1954). *La hora de todos: juguete cómico en un acto*. Los Presentes, México.
 - (1958). *Punta de plata*. Joaquín Mortiz, México.
 - (1962). *Confabulario total (1941-1961)*. Fondo de Cultura Económica, México.
 - (1968). *Lectura en voz alta*. Porrúa, México.
 - (1969). *Cuentos*. Casa de las Américas, Cuba.
 - (1971). "Memoria y olvido de Proust", en *La Cultura en México*, núm. 492, 14 de julio, pp. 139-145.
 - (1972). *Mujeres, animales y fantasías mecánicas*. Tusquets, Barcelona.

- (1976). *Palíndroma*. Joaquín Mortiz, México.
 - (1978). *La feria*. Joaquín Mortiz, México.
 - (1979). “Pablo Neruda: residente en esta tierra”, en *Gaceta UNAM (1970-1979)*, núm. 1522, p. 25.
 - (1980). *Confabulario personal*. Bruguera, Barcelona.
 - (1983). *Luz azul (palíndromas)*. Práctica de Vuelo, México.
 - (1984). *Confabulario*. Joaquín Mortiz, México.
 - (1984b). *Imagen y obra escogida*. UNAM, México.
 - (1985). *Confabulario, con dibujos de José Luis Cuevas*, Fondo de Cultura Económica, México.
 - (1988). *Ramón Pérez Velarde: una lectura parcial*. Fondo Cultural Bancen, México.
 - (1996). *Confabulario*. Alfaguara, México.
 - (1996b). *Antiguas primicias*. Secretaria de Cultura de Jalisco, Guadalajara, México.
 - (1997). *Ramón López Velarde: el poeta, el revolucionario*. Alfaguara, México.
 - (2002). *Confabulario: edición conmemorativa*. Fondo de Cultura Económica, México.
 - (2003). *Prosa dispersa*. Conaculta, México.
 - (2005). *Gunther Stapenhorst*, facsímil con viñetas de Isidoro Campo. Universidad Nacional Autónoma de México, Colección Lunes, México.
 - (2006). *Confabulario definitivo*. Cátedra, Madrid.
 - (2011). *Sara más amarás. Cartas a Sara*. Fondo de Cultura Económica, México.
 - (2018). *Perdido voy en busca de mí mismo (poemas y acuarelas)*. Fondo de Cultura Económica, México.
- ARREOLA SÁNCHEZ, Orso (1998). *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*. Diana, México.
- (2018). “Juan José Arreola: vida y obra”, en *Inundación Castálida*, vol. 3, núm. 7, pp. 10-31.
- BAEHR, Rudolf (1973). *Manual de versificación española*. Gredos, Madrid.

- BAJTÍN, Mijaíl (1982). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, Ciudad de México.
- (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. El contexto de François Rabelais. Alianza, Madrid.
- (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus, Madrid.
- BAÑUELOS, Raúl (2002). "La poesía en la prosa de Arreola", en *Metapolítica*, mar-abr, vol. 6, núm. 22, pp. 14-17.
- BAQUERO GOYANES, M. (1972). *Temas, formas y tonos literarios*. Prensa Española, Madrid.
- BARRAL, Carlos (1972). "Puntualización de motivos: enfrentamientos novelísticos de continente a continente", en *Triunfo*, núm. 522. 30 de septiembre, pp. 36-37.
- BARRERA, Trinidad, coord. (2008). *Poesía mexicana desde los años treinta. Historia de la literatura Hispanoamericana. Siglo XX*, Cátedra, Madrid.
- BARTHES, Roland (1994). "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, pp. 65-71.
- BATY, Gastón (1951). *El arte teatral*. Traducción de Juan José Arreola. Fondo de Cultura Económica, México.
- BAUDRILLAD, Jean (1978). *A la sombra de las mayorías silenciosas*. Kairos, Barcelona.
- BAZAUD, Maryze (2000). *Bible de Paul Claudel*. Presses Universitaires Franco-Comtoises, París.
- BELLINI, Giuseppe (1985). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Castalia, Madrid.
- BELTRÁN, Luis (2002). *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Montesinos, Madrid.
- BENEYTO, María (1996). *Del humor a la ironía en la obra de Juan José Arreola*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona.
- (1998). "Paseo por Granada. Reflexiones de Juan José Arreola" en *Quimera*, núm. 174, pp. 6-12.

- BENÍTEZ, Gabriel (1974). "Juan José Arreola: las experiencias del paciente", en *Revista Mundo Médico*, abril, vol. 1, núm. 7. pp. 27-37.
- BENÍTEZ BARRETO, Jorge (2017). *Juan José Arreola: trayectoria estético-semántico-discursiva de su narrativa*. Boricuo-Sicilianas, Puerto Rico.
- BENÍTEZ VILLALBA, Jesús (1985). *La obra de Juan José Arreola*. Tesis doctoral. Departamento de Literatura Hispanoamericana. Universidad Complutense, Madrid.
- BENTE, Thomas O. (1972). "El guardagujas de Juan José Arreola: ¿sátira política o indagación metafísica?", en *Cuadernos Americanos*, núm. 6. pp. 205-212.
- BERISTAIN, Helena (1996). *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- BERMEJO, Diego (2005). *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad*. Anthropos, Barcelona.
- BIERWISCH, Manfred (1971). *El estructuralismo. Historia, problemas, métodos*. Tusquets, Barcelona.
- BLANCO MOHENO, Roberto (1969). *Tlatelolco, historia de una infamia*. Diana, México.
- BOHÓRQUEZ, Douglas (2008). "El Cuento venezolano de Vanguardia. En Torno a Barrabás y otros relatos". *Ágora*, Trujillo, Venezuela. Año 11, núm. 21, enero-junio, pp. 241-249.
- BORGES, Jorge Luis (1998). *Nueve ensayos dantescos*. Espasa, Madrid.
- BORSÒ, Vittoria (2008). "La escritura como teoría: Jorge Luis Borges y el cine: Juan José Arreola y la tecnología", en *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*. Universitätsund Stadtsbibliothek Köln, Colonia, pp. 197-216.
- (2018). "Juan José Arreola o el arte de la ironía como polémica: género(s) y tecnologías", en *Revista Surco Sur*, vol. 8, núm. 11, pp. 47-51.
- BOUSOÑO, Carlos (1970). *Teoría de la expresión poética*. Gredos, Madrid.

- BRAVO, Víctor (1998). *Magias y Maravillas en el continente literario. Para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso*. Ediciones La Casa de Bello, Caracas.
- BRAVO VILLARROEL, Roberto (1978). *Jalisco en sus novelistas*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- BRESCIA, Pablo (2008). "Juan José Arreola: ¿profeta o provocador?", en *World Languages Faculty Publications*. University of South Florida.
- (2011). *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano. Arreola, Borges, Cortázar*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main.
- (2016). "Cortázar, lector de lo(s) mexicano(s)", en *Romance Notes*, vol. 56, núm. 1, pp. 81-93.
- BRESCIA, Pablo y ROMANO, Evelia. (2006). *El ojo en el caleidoscopio*. Textos de difusión cultural de la UNAM. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- BRIEDE, Juan Carlos (2013). "Registro gráfico de Concepción: bocetos y dibujos a la punta de plata", en *Revista 180*, núm. 32, pp. 36-39.
- BRUNEL, Pierre y CHEVREL, Yves (1989). *Compendio de Literatura Comparada*. Siglo XXI Editores, Madrid.
- BUENFIL MORALES, Judith (2001). *Cantos de mal dolor: el juego de ausencia y disolución en los relatos breves de Juan José Arreola*. Universidad Veracruzana, Xalapa.
- (2014). "El concepto de utopía en la obra de Juan José Arreola", en *Hesperia*. Anuario de filología hispánica Vol. XVII (1), pp. 23-41.
- (2018). "La poética humanística de Juan José Arreola", en *Deslindes paranovelísticos*, Institución Fernando el Católico, pp. 117-131.
- BURGOS, Fernando (1997). *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*. Castalia, Madrid.
- BURT, John R. (1988). "This is No Way to Run a Railroad: Arreola's Allegorical Railroad and a Possible Source", en *Hispania*, núm. 71-4, pp. 806-811.

- CAJERO, Antonio (2002). "Juan José Arreola, el artesano". *Boletín Editorial de El Colegio de México*, núm. 7 (mayo-junio). pp. 9-12.
- CALABRESE, Ornar (1989). *La era neobarroca*. Cátedra, Madrid.
- CAMPOS, Edgar (2010). "El aplazamiento de la voz: dialogismo y simultaneidad en *La feria* de Juan José Arreola", en *Literatura Mexicana*, v. 21, núm. 2, pp. 235-261.
- CAMPOS, Marco Antonio (2001). "Poesía y poetas en la obra de Juan José Arreola", en *Revista Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 5, pp. 73-97.
- CAMPUZANO, Luisa (1998). "La revista *Casa de las Américas* en la década de los sesenta", en *América: Cahiers du Criccal*, núm. 10, pp. 55-63.
- CARAVACA, Ana Belén (1997). *Juan José Arreola: fragmentos de una escritura trucada*. Tirant lo Blanch, Valencia.
- (1998). "Estrategias del cuento en el *Confabulario definitivo* de Juan José Arreola", en *Revista Arrabal*, núm. 1, pp. 227-234.
- CARBALLO, Emmanuel (1956). *Cuentistas mexicanos modernos*, Libro-Mex, México.
- (1965). *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana*. Empresa Editoriales S.A, México.
- (2005). *Protagonistas de la literatura mexicana*. Alfaguara, México.
- CARAEGA, Gabriel (1974). *Los intelectuales y la política en México*. Extemporáneos, México.
- CARILLA, Emilio (1951). *Cervantes y América*. Imprenta de la Universidad, Buenos Aires.
- CASTAÑÓN, Adolfo (1993). *Arbitrario de literatura mexicana*. Lectorum, México.
- CASTAÑÓN, Adolfo y PALAFOX, Nelly (2008). *Para leer a Juan José Arreola*. Tercer Milenio, México.
- CASTAÑÓN, Lourdes (2018). "Cuentistas mexicanos modernos, entre tópicos, cánones y creación crítica", en *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad Autónoma Metropolitana, vol. 8, núm. 1., pp. 1-24.

- COBO BORDA, Juan Gustav (1997). "Juan José Arreola o la risa lúdica", en *Cuadernos del Lazarillo*, Salamanca, núm. 13, pp.39-41.
- COLCHERO GARRIDO, María Teresa (2006). *La cultura en movimiento*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.
- CONTRERAS CATAÑEDA, Carlos David (2010). *Dos bestiarios hispanoamericanos del siglo XX: Borges y Arreola*. Trabajo de grado dirigido por Luis Carlos Henao de Brigard. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- CORONADO, Gabriela y HODGE, Bob (2004). *El hipertexto multicultural en México posmoderno. Paradojas e incertidumbres*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social, México.
- CORONADO SUZÁN, Gabriela (2003). *Las voces silenciadas de la cultura mexicana. Identidad, resistencia y creatividad en el diálogo interétnico*. CIESAS, México.
- CORTÁZAR, Julio (1966). "Axolotl", en *Final del juego*. Buenos Aires, Sudamericana. pp. 161-168.
- (1972). *Ceremonias*. Incluye *Final de juego* y *Las armas secretas*. Seix Barral, Barcelona.
- (1995). *Rayuela*. Alianza, Madrid.
- (2004). "Carta a Juan José Arreola", en *Revista de la Universidad de México*, núm. 1, pp. 6-8.
- CHICO RICO, Francisco (1988). *Pragmática y construcción literaria: discurso retórico y discurso narrativo*. Universidad de Alicante, Alicante.
- CHRIST, Roland (1969). *The Narrow Act. Borges' Art of Allusion*. New York University Presse, Nueva York.
- D'ANDELI, Henri (2011). *El lay de Aristóteles*. Aueio, México.
- DANTE ALIGHIERI (1999). *Divina comedia*. Unidad Editorial, Madrid.
- DARÍO, Rubén (1998). *Azul y Cantos de vida y esperanza*. Cátedra, Madrid.
- (1950). *Obras completas*. Afrodisio Aguado, Madrid.

- (2012). *Los raros*. Losada, Buenos Aires.
- DE LA FUENTE, Inmaculada (1995). "El 'traidor' invisible", en *El País*, domingo 30 de abril, p. 14.
- DE LA SELVA, Mauricio (2002). *Autovivisección de Juan José Arreola*. Conaculta, México.
- DE MORA VALCÁRCEL, Carmen (1990). "La feria o 'un apocalipsis de bolsillo'", en *Revista Iberoamericana*, núm. 150, enero-marzo, pp. 99-105, México.
- (1995). "Las confabulaciones de Juan José Arreola", en *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano*, Universidad de Sevilla, pp. 135-151.
- (2018). "El arquetipo, la mujer y la pareja en Arreola", en *Revisa Surco Sur*, vol. 8, pp. 43-46.
- DE TORO, Alfonso (1991). "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)", en *Revista Iberoamericana*, núm. 155-156, pp. 441-67.
- (2008). *Borges Infinito*. Borgesvirtual. Georg Olms, Hildesheim.
- DEL PASO, Fernando (2003). *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947)*. Fondo de Cultura Económica, México.
- DEL RÍO REYES, Marcela (2018). "Juan José Arreola: alquimista de la palabra", en *Temas y Variaciones de Literatura*, núm. 51, pp. 141-147.
- DERRIDA, Jacques (1996). *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*, Galilée, París.
- DESBIENS, Caroline y RUDDICK, Sue (2006). "Speaking of geography: language, power, and the spaces of Anglo-Saxon 'hegemony'", en *Environment and Planning D. Society and Space*, núm. 24. vol. 1. Pp. 1-8.
- DÍEZ DE URDANIVIA, Fernando (1971). "En busca del Arreola perdido", en *El Gallo Ilustrado*, 7 de noviembre, pp. 2-8.
- DOLEŽEL, Lubomír (2002). "Semiótica de la comunicación literaria", en Maestro, Jesús (ed.), *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Arco Libros, Madrid, pp.173-218.

- DONOSO, José (1972). *Historia personal del boom*. Alfaguara, Madrid.
- DOÑÁN, Juan José (1999). “Borges, escritor imposible”, en *Vuelta*, núm. 241, pp.
- DUMALL, Juancho (2013). “Tom Wolfe y el final del periodismo”, en *La clave*. 12 de diciembre. Recuperado de <http://www.elperiodico.com/es/noticias/opinion/tom-wolfe-final-del-periodismo-2916975>
- ECO, Umberto (1979). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen, Barcelona.
- ECHEVARRÍA, Evelio (1974). “El guardagujas: ideario vital y existencial de Juan José Arreola”, en *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, vol. IV, pp. 221-226.
- (1992). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge University Press. Nueva York.
- ESCURDIA Y VÉRTIZ, Manuel (1994). “Juan José Arreola”, en *Setenta años de la Facultad de Filosofía y Letras*, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, p. 288.
- ESCARPIT, Roberto (1957). *Contracorrientes mexicanas*. Antigua Librería Robledo, México.
- ESOPO (2000). *Fábulas*. MJ Ediciones, Madrid.
- ESPEJO, Beatriz (2018). “Semblanza de Juan José Arreola”, en *Invndación Castálida*, Revista la Universidad del Claustro de Sor Juana, vol. 3, núm. 7, pp. 48-52.
- ESTRELLA GONZÁLEZ, Alejandro (2010). “La filosofía mexicana durante el régimen liberal: redes intelectuales y equilibrios políticos”, en *Signos filosóficos*, vol. 12, núm. 23, pp. 141-181.
- ESTRIPEAUT-BOURJAC, Marie (1999). “Los Nuevos como vanguardia: Lenguaje generacional, historia e imaginario” en *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*. Tomo 54. vol. 1. núm. 3, pp. 729-773.
- EUDAVE, Cecilia (2015). *Diferencias, alteridades e identidad (Narrativa mexicana de la primera mitad del siglo xx)*. Universidad de Alicante, Alicante.

- EVANGELISTA ÁVILA, Iram Isaí (2016). "El cuento de Juan José Arreola entre el arte y el horror", en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 25, pp. 543-554.
- (2018). *Universo arreolino: la hermenéutica de la autoficción: A 100 años del natalicio de Juan José Arreola*. Etal, México.
- (2021). "El guardagujas de Juan José Arreola, visto a través del principio de incertidumbre", en *Álabe*, Revista de la Red de Universidades Lectoras, núm. 23.
- FALL, Juliet (2008). "On the Limits of dialogue between Francophone and Anglophone political geography", en *Political Geography*, núm. 27, pp. 713-716.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (2018). "Juan José Arreola o de la otra literatura mexicana", en *Turia. Revista Cultural*, núm. 128, pp. 33-42.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (1972). *América latina en su literatura*. Siglo Veintiuno, México.
- FERNÁNDEZ PÉREZ, José Luis (2010). "El microrrelato en Hispanoamérica: dos hitos para una historiografía/nuevas prácticas de escritura y de lectura", en *Literatura y lingüística*, vol. 21, pp. 45-54.
- FLORES, Ángel (1975). *Bibliografía de escritores hispanoamericanos*. Gordian Press, Nueva York.
- FLORES, Miguel Ángel (2009). "Paul Claudel. Por el sendero de China", en *Casa del Tiempo*. México. núm. 4 (agosto-septiembre), pp. 38-41.
- FONSECA, Blanca (2015). "El microrrelato hispanoamericano y su origen poético", en *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, núm. 3, pp. 279-301.
- (2017). *El poema en prosa y los orígenes del microrrelato en Hispanoamérica*. Tesis doctoral dirigida por Ángel Estévez Molinero. Universidad de Córdoba.
- FORNET, Jorge (2009). "Casa de las Américas: por la cultura de Occidente", en *World Tensions- Tensões Mundiais*, enero, vol. 5, núm. 8, pp. 169-176.

- FOSTER, William David (1973). "Borges and Structuralism: Toward and Implied Poetics", en *Modern Fiction Studies*. Vol. XIX, núm. 3 (otoño), pp. 341-352.
- FOUCAULT, Michel (1970). *Arqueología del saber*. Siglo XXI, Madrid.
- (1978). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, Madrid.
- FREUD, Sigmund (1973). *El yo y el ello*. Alianza, Madrid.
- FRIEDMAN, Susan (1993). *Joyce, the Return of the Repressed*. Cornell University Press, Londres.
- FUENTES, Carlos (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. Joaquín Mortiz, México.
- (1993). "Mi patria es el idioma español", en *Tres discursos para dos aldeas*. Fondo de Cultura Económica, pp. 29-46.
- GADAMER, Hans-George (1996). *Verdad y método*. Salamanca, Sígueme.
- (1998). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona, Paidós.
- GÁLVEZ, Marina (1990). *La novela hispanoamericana contemporánea*. Taurus, Madrid.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1978). *Lingüística del texto y crítica literaria*. Comunicación, Madrid.
- GARCÍA BERRIO, Antonio Y ALBADALEJO, Tomás (1983). "Estructura composicional: 'macroestructuras'", en *Estudios de lingüística*, núm. 1, pp. 127-180.
- GARCÍA BONILLA, Roberto (2018). "Arreola, el editor y la yunta de Jalisco", en *Quimera. Revista de Literatura*, núm. 417, pp. 14-19.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México.
- GARCÍA DELGADO, Daniel (1991). "Modernidad y posmodernidad en América Latina: una perspectiva desde la ciencia política", en *Modernidad y posmodernidad en América Latina*. ICALA, Lagrave, pp. 43-62.
- GARCÍA DUSSÁN, Eder (2008). "La manifestación irónica del feminismo en un relato de Juan José Arreola", en Universidad Complutense: Departamento de Filología Española III. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=2585389>.

- GARCÍA-GALIANO, Javier (2002). *Juan José Arreola. Brevario alfabético*. Joaquín Mortiz, México.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1979). *Televisión educativa para América Latina*. Porrúa, México.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, Francisco Javier (2006). "La recepción del existencialismo en Juan José Arreola", en *Interlitteraria*, núm. 11, pp. 361-377.
- GARCÍA MEZA, Norma Esther (2018). "Resonancias de Arreola en Arreola: una sucesión de sentidos", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 51, vol. II, UAM-Azcapotzalco, pp. 35-50.
- GARCÍA MEZA, Norma Esther y DOMÍNGUEZ CUENCA, Daniel (2019). "Tres miradas sobre Zapotlán: Yáñez, Rulfo y Arreola", en *Lingüística y Literatura*, núm. 76, pp. 125-139.
- (2020). "Palabras, trazos y sentidos al vuelo: dos propuestas estéticas en Punta de plata. Bestiario", en *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, núm. 21, pp. 167-190.
- GLANTZ, Margo (1994). "Juan José Arreola y los bestiarios", en *Esguince de cintura*. México, pp. 86-95.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Éditions du Seuil, París.
- (1989). *Palimpsestes. La literatura en segundo grado*. Alfaguara, Madrid.
- GIACOMAN, Henry F. Ed (1972). *Homenaje a Gabriel García Márquez. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Las Américas Publishing, Nueva York.
- GIL, Mauricio (2006). "La ironía de la inteligencia. Sátira, parodia y autoironía en Juan José Arreola", en *Yachay*, núm. 43, pp. 99-134.
- GILGEN, Read Grant (1980). "Absurdist Techniques in the Short Stories of Juan Jose Arreola", en *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, vol. 8, núm. 1-2, pp. 67-77.

- GOMES, Miguel (2000). "Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericanos", en *Revista de Filología Hispánica*, núm. 16, pp. 557-583.
- GÓMEZ HARO, Claudia (2008). *Arreola y su mundo*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- GÓMEZ VÁZQUEZ, Jorge (2008). "En torno al estudio hispánico de la microficción contemporánea: objeciones a la consideración de microrrelato como texto narrativo", en *Revista Signa*, UNED, núm. 27, pp. 493-522.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1969). *Sonetos completos*. Castalia, Madrid.
- GONZÁLEZ ARCE, Teresa (2010). "Reflejos de Schwob en Arreola: Vidas imaginarias en 'Nabónides' y 'Epitafio'", en *Revista de Filología y Lingüística*, Universidad de Costa Rica. vol. 36, núm. 2, pp. 87-99.
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos (2009). "Del 68 a la generación existente", en *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Iberoamericana, Madrid.
- GONZÁLEZ COSÍO, Arturo (1984). *El pequeño bestiario ilustrado*. Papeles Privados, México.
- GONZÁLEZ LEVET, Sergio *et al* (1976). "La feria: México sagrado y profano", en *Texto Crítico*, Xalapa, núm. 5 (septiembre-diciembre), pp. 23-52.
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos (1963). *Historia de la literatura mexicana*. Porrúa, México.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique (1985). *El hombre del búho*. Eosa, México.
- GONZÁLEZ ROJO, Enrique (1953). *Dimensión imaginaria. (Ensayo poeticista)*. Cuadernos Americanos, México.
- (2007). *Reflexiones sobre la poesía*. El Aduanero, México.
- GRAMUSSET, François (2015). "En el arca de Arreola, carne y palabra se buscan (sobre su *Bestiario* de 1958)", en *Revista La Palabra*, núm. 26, enero-junio, pp. 87-97
- GRAU, Olga (2012). "Las implicancias de la figura andrógina para pensar la diferencia sexual", en *Revista Nomadías*, núm. 16, noviembre, pp. 187-196.

- GUADARRAMA RICO, Luis Alfonso (1999). "Géneros Televisivos en México. Un paseo por la geografía de cuatro décadas", en *Convergencia*, mayo-agosto, año 6, núm. 19, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, pp. 179-205.
- GÜELL, Monique (2005). *La creatividad de las rimas en las décimas y letrillas de Góngora*. Royaume-Uni, Cambridge.
- GUERRERO, Gustavo (1998). "La narrativa completa de Arreola", en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 582, pp.124-126.
- GUILLÉN, Claudio (1989). *Múltiples moradas: Ensayo de literatura comparada*. Tusquets, Barcelona.
- (2005). *Entro lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Tusquets, Barcelona.
- GUILLÉN, Nicolás (1984). *El gran zoo*. Ángel Augier, Caracas.
- GULIELMI, Nilda (2003): *El fisiólogo: bestiario medieval*. Eneida, Madrid.
- GUTIÉRREZ, León Guillermo (2007). *Fervor desde el trópico. Poesía religiosa de Carlos Pellicer*. Fondo de Cultura Económica, México.
- GUYARD, Marius-François (1957). *La literatura comparada*. Vergara, Barcelona.
- GUZMÁN ANGUIANO, Francisco Joel (2019). "Vínculos y estrategias para el desarrollo editorial: las revistas literarias jaliscienses Eos y Pan (1943-1946)", en *Letras históricas*, núm. 20, pp. 169-202.
- HADATY MORA, Yanna (2003). *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935*. Iberoamericana, Madrid.
- HANCOCK, Claire (2016). "Traduttore traditore: The Translator as Traitor", en *ACME: An International E-journal for Critical Geographies*, núm. 15, pp. 15-35.
- HASSAN, Ihab (1985). *The Dismemberment of Orpheus. Towards a Postmodern Literature*. Madison, The University of Wisconsin Press, Wisconsin.
- (1987). *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus. Ohio State University Press, Ohio.

- HELGUERA, Luis Ignacio, ed. (1993). *Antología del poema en prosa en México*. Fondo de Cultura Económica, México.
- (2009). *Peón aislado: ensayos sobre ajedrez*. Universidad Nacional Autónoma, México.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1954). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. Fondo de Cultura Económica, México.
- HERLINGHAUS, Herman y WALKER, Monika (1994). “¿‘Modernidad periférica’ versus ‘proyecto de la modernidad’? Experiencias epistemológicas para una reformulación de los ‘pos’modernos desde América Latina”, en *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Langer Verlag, Berlín, pp. 11-47.
- HERNÁNDEZ LOREDO, Adriana (2012). “Una versión científica, ancestral y de la condición humana, a través del juego analógico de Juan José Arreola, en *Bestiario*”, en *Mitologías Hoy. Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos*, Barcelona, núm. 5, pp. 107-118.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Luis (2012). “Acteal: impunidad y memoria”, en *Cotidiano, Revista de la Realidad Mexicana*, núm. 172, pp. 990-115.
- HERNÁNDEZ QUEZADA, Francisco Javier (2020). (2012). “De risas y bestiarios”, en *Escritos*. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje. Puebla, México, núm. 45 (enero-junio), pp. 123-139.
- (2020) “El sacrificio en la literatura mexicana: cuatro ejemplos”, en *Literatura Mexicana*, Vol. 31, núm. 2, pp. 139-165.
- HERZ, Theda Mary (1979). *Satire in Juan José Arreola’s Confabulario*. Tesis University of Illinois at Urbana-Champaign, Chicago.
- (1981). “Las fuentes cultas de la sátira del *Confabulario*”, en *Hispanófila*, University of North Carolina, núm. 72, mayo, pp. 31-49.

- HEUSINKVELD, Paula R. (1986). "La nueva alegoría de Juan José Arreola", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 12, núm. 23, pp. 45-52.
- HUTCHEON, Linda (1998). *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, Nueva York.
- INGARDEN, Roman (1998). *La obra de arte literaria*. Universidad Iberoamericana de México, Taurus, México.
- ISER, Wolfgang (1987) *El actor de leer. Teoría del efecto estético*. Taurus, Madrid.
- (2015). "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico", en Mayoral (ed.), *Estética de la recepción. Compilación de textos y bibliografía*, Madrid. Arco-Libros, pp. 215-243.
- IZQUIERDO ARROLLO, Juan Manuel (1980). "Sobre la transducción (Meditaciones semiológicas), I. Transmisión y De-sustanciación", en *Boletín Millares Carlo*, UNED, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 2, pp. 323-406.
- JAKOBSON, Roman (1971). "The dominant", en Ladislav Matejka y Krystyna Pomorska (eds), *Readings in. Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Cambridge y Londres, MIT Press, pp. 105–110.
- JAMESON, Frederic (1989). *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, Carolina del Norte.
- (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Imago Mundi, Buenos Aires.
- JARAMILLO, Luz Ofelia (2018). "El diablillo de la intertextualidad", en *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Colombia. v. 52, núm. 95, pp. 136-137.
- JAUSS, Hans Robert (1987). *Estética de la recepción*. Arco Libros, Madrid.
- (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus, Madrid.
- JILL LEVINE, Suzanne (1970). "Cien años de soledad y la tradición de la biografía imaginaria", en *Revista Hispanoamericana*, México.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1992). *Platero y yo*. Alianza, Madrid.

- JURADO, Fabio (2000). "Representación de la mujer en la narrativa de Juan José Arreola". *Tema y Variaciones de Literatura*, vol. 15, pp. 21-44.
- (2008). "Los aportes de la semiótica en los estudios sobre la formación del lector crítico", en *Acta poética*, v. 29, n.2, pp. 329-360.
- (2016). "Los hitos de la literatura mexicana", en *Literatura: teoría, historia, crítica*. Universidad Nacional de Colombia, vol. 18, núm. 2, pp. 17-52.
- KAFKA, Franz (2003). *Narraciones y otros escritos*. Obras completas, vol. III. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona.
- KATZ, Linda (1973). *Thematic Constants and Narrative Technique in the Works of J.J. Arreola*. Tesis doctoral, University of Miami.
- KAYSER, Wolfgang (1992). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos, Madrid.
- KOCH, Dolores M. (1981). "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila", en *Hispanamérica*, año 10, núm. 30, diciembre, pp. 123-130.
- (1986): *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*". The City University of New York. Tesis doctoral, Nueva York.
- KÖHLER, Wolfgang (1989). *Experimentos sobre la inteligencia de los chimpancés*. Debate, Barcelona.
- KLEVELAND, Anne Karine (2002). "Augusto Monterroso y la fabula en la literatura contemporánea", en *América Latina Hoy*, núm. 30, abril, 2002, pp. 119-155.
- KRISTEVA, Julia (1978). "La palabra, el diálogo y la novela", en *Semiótica*. Fundamentos, Caracas, pp. 187-225.
- (1974a). *El texto de la novela*. Lumen, Barcelona.
- (1974b). *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Éditions du Seuil, París.
- LAGMANOVICH, David (1977). "Estructura y efecto en *La migala* de Juan José Arreola", en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 320-321, pp. 419-427.
- (2006). *El microrrelato. Teoría e historia*. Menoscuarto, Palencia.

- (2013). *Abismos de la brevedad: seis estudios sobre el microrrelato*. Universidad Veracruzana, México.
- LAMOSO, Adriana (2018). "Juan José Arreola y su paso por Cuba: una mirada en perspectiva", en *Cuadernos Americanos: nueva época*, vol. 4, núm. 166, pp. 117-131.
- LANDOW, George P. (1992). *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Paidós, Barcelona.
- LAUSBERG, Heinrich (1975). *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Gredos, Madrid.
- LAUTRÉAMONT, Isidore Ducasse (2001). *Les chants de Madloror et autres textes*. Hachette, París.
- (2012). *Cantos de Maldoror*. Cátedra, Madrid.
- LARIN, Nicolás (1968). *La rebelión de los cristeros, 1926–1929*. Editorial Era, México.
- LARSON, Ross (1979). "La visión realista de J. J. Arreola", en *Cuadernos Americanos*, núm. 171, julio-agosto, pp. 226-232.
- LEAL, Luis (1971). *Historia del cuento hispanoamericano*. De Andrea, México.
- (1991). "El cuento mexicano: del posmodernismo a la posmodernidad", en *Te lo cuento otra vez (La ficción en México)*. Universidad Autónoma de Tlaxcala, México.
- LEÑERO, Vicente (1988). *¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola?: entrevista en un acto*, Universidad de Guadalajara, Jalisco.
- LIZALDE, Eduardo (1981): *Autobiografía de un fracaso: el poeticismo*. Martín Casillas, México.
- LODGE, David (2017). "La intertextualidad", en *El arte de la ficción*. Austral, Madrid.
- LOPE BLANCH, Juan (1972). *Estudios sobre el español de México*. Centro de Lingüística Hispánica / UNAM, México.
- LOPE DE VEGA, Félix (2014). *El esclavo de Roma*. Red ediciones, Barcelona.

- LÓPEZ PARADA, Esperanza (1993). *Bestiarios americanos: la tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Tesis doctoral, dirigida por Juana Martínez Gómez. Universidad Complutense, Madrid.
- LORCA ARRAU, Carolina (2008). *La hora de todos de Juan José Arreola: La reformulación del Existencialismo trágico de Sartre ante una visión cómica e hispanoamericana de la existencia*. Tesis doctoral. Universidad de Chile.
- LORENZ, Gunter (1973). *Diálogo con América Latina*. Ediciones Universitarias, Valparaíso.
- LOTMAN, Iuri (1996). *La semiosfera. Semiótica de la cultura y el texto*. Cátedra, Madrid.
- LYON, Thomas Edgar (1984). "The serious Laughter of Jorge Luis Borges and Juan José Arreola", en *Discurso literario*, Stillwater, Oklahoma, Vol. 2, núm. 1, pp.193-201.
- LYOTARD, Jean François (1987). *La condición postmoderna*. Cátedra, Madrid.
- LLOVET, Jordi (2012). *Teoría literaria y literatura comparada*. Ariel, Barcelona.
- MACEDO RODRÍGUEZ, Ángel Alfonso (2002). "'Tres días y un cenicero', de Juan José Arreola: entre la creación, el plagio y el homenaje", en *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, año 23, núm. 52, pp. 80-106.
- MAGALY QUIÑONES, Marta (1981). *Concepción y representación del arte y el artista en Retrato del artista adolescente de James Joyce y algunas narraciones de Franz Kafka*. Disertación doctoral. Universidad de Puerto Rico. Río Piedras, Puerto Rico.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (1996). "Sobre el Bestiario", en *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, pp. 197-258.
- MÂLE, Émile (1966). *El arte religioso: del siglo XII al siglo XVIII*. Traducción de Juan José Arreola. Fondo de Cultura Económica, México.
- MANCISIDOR, Jorge (1946). *Cuentos mexicanos contemporáneos*. Nueva España, México.

- MARACARA MARTÍNEZ, Carmen Isabel (2001). *Intertextualidad, subalternidad e ironía: la obra de Carlos Monsiváis*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- MARCO, Joaquín y GRACIA, Jordi (2004). *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*. Edhasa, Barcelona.
- MARTÍNEZ, José Luis (2002). "Recuento de Juan José Arreola", en *Literatura mexicana (Revista Semestral del Centro de Estudios Literarios)*, vol. 13, núm. 2, pp. 169-184.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria*. Cátedra, Madrid.
- MARTÍNEZ PALACIOS, Javier (1972). "La maestría de J. J. Arreola", en *Revista de la Universidad de Guadalajara*, enero, núm. 1, pp. 21-24.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia (1999). "La estructura epistolar en la interrelación narrativa-lirismo de *Le voir dit* de Machaut", en *Estudios románicos*. Universidad de Murcia. v. 11, pp. 161-178.
- MARTÍN-RODRÍGUEZ, Manuel (1989). "El fondo angustiado de los 'nocturnos' de Xavier Villaurrutia", en *Revista Iberoamericana*, vol. LV, núm. 148-149, julio-diciembre, pp. 1.119-1.128.
- MATA, Óscar (2002). "Los Presentes, del maestro editor Juan José Arreola", en *Literatura Mexicana*, núm. 13, pp. 187-214.
- (2005a). "Mester, 1964-1967: revista del taller literario de Juan José Arreola", en *Tema y Variaciones*, núm. 25, pp. 201-220.
- (2005b). "El teatro sigue siendo mi mejor tónico y mi único espejismo: un hombre de teatro llamado Juan José Arreola", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 23, pp. 263-272.
- MATEO GAMBARTE, Eduardo (2017). "Los hipanomexicanos: de refugiados españoles a escritores mexicanos", en *Fuentes humanísticas*, julio-diciembre, núm. 55, pp. 29-61.

- MASON, Margaret y WASHBURN, Yulan (1974), "The Bestiary in Contemporary Spanish-American Literature", en *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 8, pp. 189-209.
- MATUS, Macario (1973). "J. J. Arreola: solo me reconozco como un escritores de frases", en *Revista Mexicana de Cultura*, núm. 249, noviembre, pp. 1-2.
- MAYORAL, José Antonio (2015). *Estética de la recepción (compilación de textos y bibliografía)*. Madrid. Arco-Libros.
- McHALE, Brian (1987). *Postmodernist Fiction*. Londres, Methuen.
- McMURRAY, George R. (1977). "Albert Camus' Concept of the Absurd and Juan José Arreola's *The Switchman*", en *Latin American Literary Review*, vol. 6, núm. 11 pp. 30-35.
- MELGOZA PARALIZÁBAL, Arturo (1989). *El crepúsculo de los últimos gigantes. (Tamayo, Chávez, Usigli, Borges, Fuentes y Arreola)*. Plaza y Valdés, México.
- MÉNDEZ, Sigmund (2008). "Notas histórico-filológicas a un cuento de Juan José Arreola", en *Literatura Mexicana*, vol. 19, núm. 2, pp. 93-121.
- (2009). "La transfiguración de un relato medieval: 'El lay de Aristóteles', de Juan José Arreola. En *Nueva Revista de Filología Hispánica*. México. v. 57, Número 2, pp. 679-745.
- MENDOZA NEGRETE, Jesús Erbey (2018). *Juan José Arreola en lengua inglesa: de la recepción a la traducción*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Nuevo León, México.
- MENDOZA NEGRETE, Jesús Erbey y EVANGELISTA ÁVILA, Iram Isaí (2017). "La manipulación de la fama literaria en el extranjero. Arreola, a humorist", en *Revista Letral*, núm. 19, Universidad de Chihuahua, México, pp. 98-100.
- MENTON, Seymour (1959). "Juan José Arreola and the Twentieth Century Short Story", en *Hispania*, vol. 42, núm. 3, septiembre, pp. 259-308.

- (1963). *Juan José Arreola*. Cuadernos de la Casa de las Américas. Editorial nacional de Cuba, La Habana.
- (1980). *Spanish American Short Story. A Critical Anthology*. University of California Press, California.
- METDIZIAKIS, Stamos (1994). "From Poetic to Prosaic Animal Portraits: Arreola's 'El Elefante'. (Mexican Writer Juan José Arreola)", en *The Romanic Review*, vol. 85, núm. 3, pp. 473-482.
- MOLINA FUENTES, Mariana Guadalupe (2014). "El conflicto cristero en México: el otro lado de la Revolución", en *Itinerantes: Revista de Historia y Religión*, vol. 4, Universidad del Norte de Santo Tomás de Aquino, pp. 163-168.
- MONSIVÁIS, Carlos (1981). "Notas sobre la cultura en el siglo XX", en *Historia general de México*, tomo 2, El Colegio de México, México, pp. 1375-1548.
- MONTAÑA, José Andrés (2003). *Laberinto del exilio en el Confabulario de Juan José Arreola*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- MONTERROSO, Augusto (1969). *La oveja negra y demás fábulas*. Joaquín Mortiz, México.
- MORALES LADRÓN, Marisol (1999). "La mujer: ¿confabuladora o confabulada? Aproximación hacia un estudio de la narrativa breve de Juan José Arreola", en *Cambiando el conocimiento: universidad, sociedad y feminismo de Carrera Suárez, Isabel et al*, KRK, Oviedo.
- MOREIRA PAIS, Rafael Dias (2016). "Os debates na revista *Casa de las Américas* (1960-1965): entre a autonomía e o compromisso intelectual". *Anais da XI Jornada de Estudos Históricos Professor Manuel Salgado*, Río de Janeiro, vol. 2, pp. 1-22.
- MORENO, Gendrik (2007). "Ensayo crítico sobre la noción del lazo social en la obra 'La condición postmoderna de Jean-François Lyotard'", en *Revista de Ciencias Sociales*, 2007, v. 13, núm. 2, mayo-agosto, pp. 321-345.

- MORENO ESPINOSA, Marcela (2011). "El fracaso de la revolución mexicana en *La feria* de Juan José Arreola", en *Sincronía*, Universidad de Guadalajara, México, núm. 59, p. 2.
- MORET, Xavier (2002). *Tiempo de editores. La historia de la edición en España (1939-1975)*, Destino, Barcelona.
- MUNGUÍA, Martha (2011). *La risa en la literatura mexicana*. Bonilla Artigas, México.
- NABOKOV, Vladimir (1991). *Lolita*. Anagrama, Barcelona.
- NAUPERT, Cristina (2001). *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*. Arco, Madrid.
- NAVARRO, Desiderio (1997). *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Casa de las Américas, La Habana.
- NEUMAN, Andrés (2001). "Callar a tiempo: el microcuento y sus problemas", en *Revista de Critica Literaria Latinoamericana*. vol. 27, núm. 53, pp. 143-152.
- NOGALES BAENA, José Luis (2017). *La intertextualidad en la narrativa breve de Sergio Pitól*. Tesis doctoral dirigida por Carmen de Mora Valcárcel. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (1992). "Sobre el micro-relato latinoamericano: cuando la realidad noquea", en *Lucanor*, núm. 8, pp.117-133.
- (1993). "La amada enemiga: misógina en la narrativa de Juan José Arreola", en *Anuario del Mediodía*. Sevilla, año II, núm. 2, pp. 18-22.
- (2012). "Borges y Arreola: bestiario, biblioteca y vida", en *Variaciones Borges*, núm. 33, pp. 127-148.
- NÉLIDA, Salvador (1997). "Fragmentación del espacio textual en *La feria* de Juan José Arreola", en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, v. 62. Núm. 243-244, enero-junio, pp. 41-59.
- NERUDA, Pablo (1983). *Antología poética*. Alianza, Madrid.

- NEWGORD, Jerry (1978). "Dos cuentos de Juan José Arreola", en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 336, pp. 527-533.
- OJEDA, Jorge Arturo (1969). "La lucha con el ángel", en *Antología de Juan José Arreola*. Oasis, México, pp. 9-128.
- OLEA, Héctor (2004). "Prefacio", en De Andrade, Mario: *Manuaníma, el héroe sin ningún carácter*. Ocataedro, Barcelona, pp. 17-42.
- OLEA FRANCO, Rafael (1999). *Un diálogo posible: Borges y Arreola (desesperaciones aparentes y consuelos secretos)*. El Colegio de México, México.
- OVIEDO, Rocío (2017). "Don Quijote en Hispanoamérica: utopía, metaliteratura o parodia. Aproximaciones", en *Actas del LI Congreso Cervantes y la universalización de la lengua y la cultura españolas de la AEPE*. Agilice, Palencia, pp. 46-77.
- OVIEDO, José Miguel, ed. (1992). *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980)*. 1. *Fundadores e innovadores*. Alianza, Madrid.
- (2012). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Alianza, Madrid.
- OSTRIA, Mauricio (1970). "Valor estructural del fragmento en *La feria* de Juan José Arreola", en *EFil*, vol. 6, pp. 177-225.
- (1998). "Función de la intertextualidad en la obra de Juan José Arreola", en *Boletín de Filología*. v. 37, núm. 2. Universidad de Chile, pp. 887-897.
- PACHECO, José Emilio (1998). "Amanuense de Arreola. Historia de *Bestiario, Tierra Adentro*", núm. 93, pp. 4-7
- (2007). *Álbum de zoología*. Era, México.
- PAPINI, Giovanni (1970). *Gog*. Plaza & Janés, Barcelona.
- PARAÍSO DE LEAL, Isabel (1976). *Teoría del ritmo en la prosa*. Planeta, Barcelona.
- PASUREE, Luesakul (2008). "Los animales prodigiosos: Último eslabón de La evolución del bestiario medieval", en *Taller de Letras*, Número 42, pp. 143-158.

- PAUNERO, Pedro (2018). "El hombre de libro: la varia intervención de Juan José Arreola en el cine", en *Inundación Castálida*, Revista la Universidad del Claustro de Sor Juana, vol. 3, núm. 7, pp. 74-79.
- PAVÓN, Alfredo, ed. (1991). *Te lo Cuento otra vez (La ficción en México)*. Universidad Autónoma de Tlaxcala, México.
- PAZ, Octavio (1979). *In/mediaciones*. Seix Barral, Barcelona.
- (1988). *Poesía en movimiento*. México 1916-1966. Siglo XXI, México.
- (1994). *Obras completas: tomo 4*. Fondo de Cultura Mexicana, México.
- PELLICER, Carlos (1979). *Práctica de vuelo*. Letras Mexicanas, México.
- PELLICER, Rosa (1992). "La con-fabulación de Juan José Arreola", en *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, núm. 159, pp. 544-546.
- PEREIRA, Armando (1998). *La generación del Medio Siglo*. un momento de transición de la cultura mexicana. UNAM, México.
- PÉREZ-AMEZCUA, Luis Alberto y DORANTES, Alejandra Ángeles (2016). "Un pacto con el diablo", de Juan José Arreola: autoficción y representaciones discursivas", en *Ensayos sobre literatura mexicana*, vol. 6, pp. 51-62.
- PÉREZ ESAÍN, Crisanto (2008). "Espejos, prismas y otras formas de ver el mundo", en *Julio en el Rosedal: memoria de una escritura*. Crisanto Pérez Esaían y Víctor Hugo Palacios (eds.). Cuadernos de Humanidades, v. 15, Universidad de Piura, Perú. pp. 43-60.
- PERUCHO, Javier (2009). *Dinosaurios de papel*. El cuento brevísimo en México. Ficticia, México.
- PLACENCIA, Alfredo R. (2011). *Poesía completa*. Fondo de Cultura Económica-Conaculta, México.

- PLANELLS, Antonio (1976). "Comunicación por metamorfosis: "Axolotl", de Julio Cortázar" en *Anales de literatura hispanoamericana*. Madrid, Universidad Complutense. núm. 5, pp. 291-301.
- POE LANG, Karen (2006). "Jorge Luis Borges y la otredad inquietante", en *Filología y Lingüística*, vol. XXXII, pp. 75-86.
- POLLASTRI, Laura (1987): "Las piezas oxidadas de Occidente: un aspecto de la parodia en Juan José Arreola", en *Revista de Lengua y Literatura*, vol. 1, núm. 1, pp. 29-33.
- (1996). "El insidioso espacio de la letra: Juan José Arreola y el relato breve en Hispanoamérica", en *Revista Interamericana de Bibliografía*, núm. 1-4, pp. 147-169.
- POSTMAN, Neil (1991). *Divertirse hasta morir: el discurso público en la era del show business*. Ediciones de la Tempestad, Barcelona.
- POOT HERRERA, Sara (1992). *Un giro espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*. Universidad de Guadalajara, México.
- (2006). "Giovanni Papini en Juan José Arreola", en *Casa del tiempo*. Universidad Autónoma Metropolitana de México. Número 90-91 (julio-agosto), pp. 105-108.
- (2013). *De las ferias, la de Arreola es más hermosa*. Secretaría de Cultura, Jalisco.
- (2018a). "Juan José Arreola: corazón irreductible de pueblerino", en *Revista Surco Sur*, vol. 8, pp. 38-42.
- (2018b). "De *Punta de plata* de Juan José Arreola y Héctor Xavier al Bestiario de Arreola", en *Luvina*, núm. 92. pp. 63-77.
- POUND, Ezra (1981). *Personae*. Posfacio de Juan José Arreola. Domes, México.
- POZUELO VIVANCOS, José María (1988). *Teoría del lenguaje literario*. Gredos, Madrid.
- PRECIADO ZACARÍAS, Vicente (2012). "Lo sacro en la obra de Juan José Arreola", en *Hispanamérica*, año 41, núm. 122, agosto, pp. 19-25.
- (2004). *Apuntes de Arreola en Zapotlán*. Universidad de Guadalajara, Jalisco.

- PUJANTE CASCALES, Basilio (2013). *El microrrelato hispánicos (1988-2008). Teoría y análisis*. Tesis doctoral, Universidad de Murcia.
- PUPO-WALKER, Enrique (1995). *El cuento hispanoamericano*. Castalia, Madrid.
- QUEZADA-PACHECO, Homero (2018). “El *Bestiario* de Arreola: representación literaria y renovación de un nuevo modelo medieval”, en *La Colmena*, núm. 100, Universidad Nacional Autónoma de México, octubre-diciembre, pp. 23-34.
- QUINTANA DOCIO, Francisco (1992). «El signo intertextual ante el lector real (jugando con fuego)», en *Investigaciones semióticas*, vol. IV, núm. I, pp. 205-214.
- QUINN, Paul Patrick (1995). *La metaficción en México y en Estados Unidos*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- RALL, Dietrich (1987). *En busca del texto. Teoría de la Recepción literaria*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- RAMA, Ángel (1974). “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”, en *Revista de Literatura Hispanoamericana*. vol. 5. pp. 9-38.
- (1983). “José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, tomo 32, vol.,1, pp. 96-135.
- (1985). *El boom en perspectiva: la crítica de la cultura en América Latina*. Ayacuho, Caracas.
- RAMÍREZ, Arthur y RAMÍREZ, Fern (1979). “Hacia una bibliografía de y sobre Juan José Arreola”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 108-109, pp. 651-667.
- RAMSEY, James (2013). “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”, en *Literatura: teoría, historia, crítica*. vol. 15, nº 2, julio-diciembre. Universidad de Colombia, Bogotá. pp. 69-95.
- REMÓN-RAILLARD, Margarita (2020). “Entre extrapolación y analogía: *veinte de robots* de Alberto Chimal y la ciencia ficción mexicana del siglo XXI”, en *Mitologías*

- Hoy, *Revista de pensamiento crítico y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 12, pp. 297-316.
- RENARD, Jules (1899). *Histoires naturelles*. Édition ornée de vingt-deux lithographies originales de Toulouse-Lautrec. H. Floury, París.
- (2011). “Historias naturales”, en *La linterna sorda*. Baile del Sol, Madrid, pp. 83-111.
- RICCA, Mario (2018). “Ironic Animals: Bestiaries, Moral Harmonies, and the ‘Ridiculous’ Source of Natural Rights”, en *International Journal for the Semiotics of Law-Revue Internationale de Semiotique Juridique*, vol. 31, núm. 3, pp. 595-620.
- RICHARD, Nelly (1994). “Latinoamérica y la posmodernidad”, en *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Hermann Herlinghaus y Mónica Walter (comp.). Langer Verlag, Berlín. pp. 210-222.
- RICOEUR, Paul (1983). *Temps et récit: La configuration dans le récit de fiction*. Seuil, París.
- (1987). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Ediciones Cristiandad, Madrid.
- (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona, Paidós.
- RIVERA CALDERÓN, Fernando (2018). *Arreolario: instrucciones para leer a Juan José Arreola*. Secretaría de Cultura de México, Ciudad de México.
- ROAS, David (2008). “El microrrelato y la teoría de los géneros”, en *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Ed. de Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. Menoscuarto, Palencia.
- (2016). *Poética del microrrelato*. Arco Libros, Madrid.
- RODILLA, María José (2018). “El bestiario de Arreola: poesía y desencanto”, en *Inundación Castálida*, *Revista la Universidad del Claustro de Sor Juana*, vol. 3, núm. 7, pp. 105-109.
- RODRÍGUEZ, Adriana Azucena (2020). “Minificción e intertextualidad: recursos y límites”, en *Ogigia. Revista de estudios hispánicos*, núm. 27, pp. 53-74.

- RODRÍGUEZ CASTAÑEDA, Rafael (2018). "Arreola, personaje y mito", en *Temas y variaciones de Literatura*, núm. 51, semestre II, UAM-Zapotalco, pp.167-172.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1972). *El boom de la novela latinoamericana*. Tiempo Nuevo, Caracas.
- (1972b). "Notas sobre (hacia) el boom: I", en *Plural*, vol. 4, enero, pp. 29-32.
- (1978). "Tradición y renovación", en César Fernández Moreno, ed., *América Latina en su literatura*, Siglo Veintiuno, México.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Alejandro Jaime (2009). "Asedio a las narrativas contemporáneas. Mapa de posibles investigaciones", en *Cuadernos de Literatura*, Bogotá, Colombia, v. 14, Núm. 26, pp. 14-51.
- ROJAS CONTRERAS, Sergio (2006). *Escritura y temporalidad: una aproximación al concepto de escritura neobarroca*. Tesis doctoral. Universidad de Chile.
- ROJO, Violeta (1998). *Breve manual para reconocer minicuentos*. UAM-Azcapotzalco, México.
- (2016). "La minificción ya no es lo que era: una aproximación a la literatura brevísima". *Cuadernos de Literatura*, v. XX, n. 39, enero-junio, pp. 374-386.
- ROSADO, Juan Antonio (2005). *Juego y revolución. La literatura mexicana de los años sesenta*. Edamex, México.
- RUBIO TOVAR, Joaquín (1997). "Algunas características de las traducciones medievales", en *Revista de literatura medieval*. Universidad de Alcalá de Henares. Núm. 9, pp. 197-243.
- RUEDA, Ana (2017). *Minificción y nanofilología: latitudes de la hiperbrevedad*. Iberoamericana/ Vervuert, Madrid-Fráncfort.
- RUIZ ABREU, Álvaro (2018). "Semblanza de Juan José Arreola", en *Invndación Castálida*, Revista la Universidad del Claustro de Sor Juana, vol. 3, núm. 7, pp. 53-59.

- SADOUL, Georges (1950). *El cine: su historia y su técnica*. Traducción de Juan José Arreola. Fondo de Cultura Económica, México.
- SADURNÍ D'ACRI, Teresa Inés (2003). *Teoría del relato breve: el ejemplo mexicano*. Tesis doctoral dirigida por Antonio Garrido, Universidad Complutense de Madrid.
- SAID, Edward W. (1996). *Representaciones del intelectual*. Paidós Ibérica, Barcelona.
- SÁINZ DE MEDRANO, Luis (1989). *Historia de la literatura hispanoamericana (desde el Modernismo)*. Taurus, Madrid.
- SAMANIEGO, Félix María (2009). *El jardín de Venus*. Linkgua Ediciones, Barcelona.
- SAMPERIO, Guillermo (2004). "Animales en la obra de Juan José Arreola", en *Universitas Humanística*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, vol. 55, núm. 55, pp. 91-97.
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Garci (1979). *Cancionero*. Editora Nacional, Madrid.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. (2002). "Juan José Arreola (1918-2001): La magia ha muerto un poco", en *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, núm. 198, pp. 197-198.
- (2009). *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*. Purdue University Press, West Lafayette, Indiana.
- SARDUY, Severo (1978). "El barroco y el neobarroco" en César Fernández Moreno, ed., *América Latina en su literatura*, Siglo Veintiuno, México, pp. 169-174.
- SARTRE, Jean Paul (1974). *A puerta cerrada*. Losada, Buenos Aires.
- SEBRELLI, Juan José (2011). *El olvido de la razón*. Sudamericana, Buenos Aires.
- SERRANO, Vicente (2011). *La herida de Spinoza. Felicidad y política en la vida posmoderna*. Anagrama, Barcelona.
- SEVILLA ESPEJEL, Imelda Estefanía (2018). "La mirada como espejo en la producción artística de Juan José Arreola: hacia una lectura etiológica de la misantropía", en *Temas y Variaciones de Literatura*, núm. 51, pp. 123-136.

- SCHAW, Georges Bernard (2011). *Androcles and The Lion*. The Floating Press, Auckland, Nueva Zelanda.
- SCHMELING, Manfred (1984). *Teoría y praxis de la Literatura comparada*. Alfa, Barcelona.
- SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo (2018). "Alcanzar el unicornio, recuerdos de un amigo de Juan José Arreola", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 51, semestre II de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 149-156.
- SCHNEIDER, Luis Mario (1967). *La literatura mexicana*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- SCHOLZ, LÁSZLÓ (2002). *Los avatares de la flecha: Cuestionamiento del principio de linealidad en el cuento moderno hispanoamericano*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.
- SCHWARTZ, Jorge (1991). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Cátedra, Madrid.
- SCHWOB, Marcel (1973). *El libro de Monelle*. Alfaguara, Madrid.
- (1977). *El rey de la máscara de oro*. Alfaguara, Madrid.
 - (1994). *Vies imaginaries*. Gallimard, París.
 - (2010). *Vidas imaginarias*. KRK, Oviedo.
- SILES, Guillermo (2007). *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*. Corregidor, Buenos Aires.
- SUÁREZ-IÑIGUEZ, Enrique (1980). *Los intelectuales en México*. El caballito, México.
- TASSO, Pablo (2016). "Días de narrar: la prosa oficial de 1968", en *Historia Mexicana*, vol. 66, núm. 2, pp. 853-903.
- TOLA DE HABICH, Fernando y GRIEVE, Patricia (1971). *Los españoles y el boom*. Tiempo Nuevo, Caracas.
- TOMACHEVSKI, Boris (1982). *Teoría de la Literatura*. Akal, Madrid.

- TOMANEK, Thomas J (1971). "The Estranged Man: Kafka's Influence on Arreola", en *Revue des Langues Vivantes*, Bruselas, núm. 37, pp. 305-308.
- TORRES, Vicente Francisco (2000). *Arreola por él mismo*. Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, Ciudad de México.
- TORRI, Julio (1964). *Tres libros: Ensayos y poemas, De fusilamientos, Prosas dispersas*. Fondo de Cultura Económica, México.
- TREJO FUENTES, Ignacio (2000). "La feria de Juan José Arreola", en *Tema y variaciones de literatura*, núm. 15, pp. 99-107.
- TREJO VILLAFUERTE, Arturo (2000). "Las enseñanzas de don Juan José Arreola", en *Tema y variaciones*, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, vol. 2, núm. 15, México, pp. 189-196).
- TROUSSON, Rayamonf (1965). *Une probléme de littérature comparée: les études de thé nes. Essai de méthodologie*. Lettres Modernes, París.
- UGALDE, Sergio (2002). "La feria del Lenguaje", en *Boletín Editorial de El Colegio de México*, núm. 7 (mayo-junio). pp. 13-18.
- USLAR PIETRI, Arturo (1978). *Barrabás y otros relatos*. Monte Ávila, Caracas.
- VALDÉS, Carlos (1960). "Los actuales cuentistas mexicanos", en *Artis*, Guatemala, vol. 1, julio, núm. 1, pp. 85-94.
- VALLEJO, Arturo (2018). "Bordar en el vacío: Arreola y la pantalla", en *Entorno arreolino: siete voces alrededor de Juan José Arreola*, Etal, México, pp. 15-20.
- VALERIO-HOLGUÍN, Fernando (2019). "La mexicanidad del xóltl/axóltl: maravilla de la literatura y la gastronomía", en *Mitologías hoy: revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 19, jun. pp.147-159.
- VALLS, Fernando (2008). *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Páginas de Espuma, Madrid.
- VARELA JÁCOME, Benito. *El cuento hispanoamericano contemporáneo*. Ediciones Tarraco, Tarragona.

- VATTIMO, Gianni (1991). *Ética de la interpretación*. Paidós, Barcelona.
- VÁZQUEZ, Felipe (2003). *Juan José Arreola. La tragedia de lo imposible*. CONACULTA/INBA/Verdehalago, México.
- (2006). “Juan José Arreola y el género varia invención”, en *Espéculo*, núm. 32, recuperado de <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero32/arreola.html>
- (2010). *Rulfo y Arreola: desde los márgenes del texto*. UAM. México.
- (2018). “La poesía en verso de Arreola”, prólogo de *Perdido voy en busca de mí mismo*, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 9-19.
- VEGA, María José (2003). *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*. Crítica, Barcelona.
- VEGA, María José y CARBONELL, Neus (1998). *La literatura comparada: principios y métodos*, Gredos, Madrid.
- VELA, Arqueles (1966). *Fundamentos de la literatura mexicana*. Patria, México.
- VILLANUEVA, Darío (1994). *Curso de teoría de la literatura*. Taurus, Madrid.
- VILLAUERRUTIA, Xavier (1999). *Nostalgia de la muerte*, Huerga y Fierro, Madrid.
- VOGT, Wolfgang y CELINA VÁZQUEZ, Lourdes (2006). *La recepción de la cultura europea en el pensamiento de Juan José Arreola*. Universidad de Guadalajara, México.
- VV. AA (1960). *La Santa Biblia*. Versión Reina-Valera. Sociedades Bíblicas, Madrid.
- (1972). *Cuentistas hispanoamericanos del siglo veinte*. Mondadori, Nueva York.
- (2011). *Premio nacional de cuento Juan José Arreola: una década (antología)*. Editorial Universitaria, Universidad de Guadalajara, Jalisco.
- (2016). *Héctor Xavier: El trazo de la línea y los silencios*. Universidad Veracruzana, México.
- WASHBURN, Yulan M (1983). *Juan José Arreola*. Twayne Publishers, Boston.
- WEBER, Herwig (2018). “Arreola y Rilke: la representación literaria de lo absoluto y su desafío”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 51, semestre II, UAM-Azcapotzalco, pp. 109-121.

- WEINIGER, Otto (1952). *Sexo y carácter*. Losada, Buenos Aires.
- WEISSTEIN, Ulrich (1975). *Introducción a la literatura comparada*. Planeta, Barcelona.
- WELLEK, René y WARREN, Austin (1974). *Teoría literaria*. Gredos, Madrid.
- YEPES, Enrique (1996). "El microcuento hispanoamericano ante el próximo milenio", en *Revista Interamericana de Bibliografía*. Tomo XLVI, vol. 46. Núm.1-4. pp. 95-108.
- YURKIEVICH, Saúl (1995). "Juan José Arreola: los plurales poderes de la prosa", en *Obras completas*, Juan José Arreola. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 7-43.
- (1997). "Humana animalidad en Juan José Arreola", en *América. Cahiers du Criccal*, París, pp. 195-201.
- ZAVALA, Lauro (2001). "Diez aproximaciones didácticas al *Bestiario* de Juan José Arreola", en *Casa del Tiempo*, v. III, número 28, México, pp. 18-22.
- (2004). "Para analizar la minificción", en *Folios*, segunda época, núm. 20, Bogotá, pp. 55-60.
- (2005). *Cartografías del cuento y la minificción*. Renacimiento, Sevilla.
- (2006a). *La minificción bajo el microscopio*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- (2006b). *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca.
- (2007). *De la teoría literaria a la minificción posmoderna*. Ciências Sociais Unisinos. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil. pp. 86-96.
- ZÄITZEFF, Serge, ed. (1989). *Julio Torri y la crítica en los años ochenta*. Universidad de Guadalajara, México.
- ZEA, Leopoldo (1976). *El pensamiento latinoamericano*. Ariel, Barcelona.



ANEXOS

Anexo 1. Diferencias entre modernismo y posmodernismo (Hassan, 1987: 123-124).

MODERNISM	POSTMODERNISM
Romanticism / Symbolism	Pataphysics/Dadaism
Form (conjunctive, closed)	Antiform (disjunctive, open)
Purpose	Play
Design	Chance
Hierarchy	Anarchy
Mastery / Logos	Exhaustion/Silence
Art Object/Finished Work	Process/Performance/Happening
Distance	Participation
Creation/Totalization	Decreation/Deconstruction
Synthesis	Antithesis
Presence	Absence
Centering	Dispersal
Genre/Boundary	Text/Intertext
Semantics	Rhetoric
Paradigm	Syntagm
Hypotaxis	Parataxis
Metaphor	Metonymy
Selection	Combination
Root/Depth	Rhizome/Surface
Interpretation/Reading	Against Interpretation/Misreading
Signified	Signifier
Lisible (Readerly)	Scriptible (Writerly)
Narrative/Grande Histoire	Anti-narrative/Petite Histoire
Master Code	Idiolect
Symptom	Desire
Type	Mutant



Genital/Phallic	Polymorphous/Androgynous
Paranoia	Schizophrenia
Origin/Cause	Difference-Differance/Trace
God the Father	The Holy Ghost
Metaphysics	Irony
Determinancy	Indeterminancy
Transcendence	Immanence

Anexo 2. Textos compilados por Arreola en *Lectura en voz alta* (Porrúa, 1968)

a) Originales:

España

Alfonso el Sabio (43)
Azorín (34)
Bernardo Morales de San Martín (94)
Don Juan Manuel (104)
Federico García Lorca (87, 89)
Florián del Campo (106)
Francisco de Quevedo (112)
Fray Luis de Granada (107)
José Ortega y Gasset (148)
Juan Ramón Jiménez (85)
Miguel de Cervantes (108)
Miguel Hernández (174)
Pío Baroja (58)
Ramón Gómez de la Serna (176)
Rodrigo Jiménez de Rada (42)
Santiago Ruisiñol (56)

México

Amado Nervo (86)
Antonio Médez Bolio (79, 80, 165)
Carlos Pellicer (178)
Francisco Monterde (81)
José Vasconcelos (157)
Julio Torri (82)
Manuel Gutiérrez Nájera (189)
Martín Luis Guzmán (60)
Xavier Sorondo (84)

Chile

Pablo Neruda (184)

Uruguay

José Enrique Rodó (56)

b) Traducciones

Francés

Anatole France (48, 62)
Charles Louis Philippe (141)
Chateaubriand (116)
Enrique Federico Amiel (166)

Francis Jammes (68, 186)

Gustave Flaubert (120)

Jean Lorrain (64)

Jean Richepin (122)

Jules Renard (73)

Marcel Proust (153)



Marcel Schwob (48, 50, 76)

Oscar Milosz (82)

Paul Claudel (73)

Paul Saint-Victor (169)

Pierre Toret (187)

Romain Rolland (167, 168, 171)

Turolde (37)

Inglés

H. G. Wells (131)

James Joyce (154)

Lindley Hubbell (66)

Oscar Wilde (83, 124)

Tomás Carlyle (115)

William Earnst Henely (71)

Alemán

Franz Kafka (130)

Jakob van Uexküll (179)

Novalis (117)

Rainer Maria Rilke (90, 145)

Ruso

Leónidas Andreiev (71)

Máximo Gorki (52)

Yuri Olesha (159)

Noruego

Henrik Wergeland (129)

Ibsen (84)

Johan Welhaven (149)

Knut Hamsun (78)

Italiano

Ada Negri (70, 164)

Alessandro Manzoni (118)

Gabriel D'Annunzio (57, 94)

Giovanni Papini (86)

Sueco

Gönnar Ekelof (80)

Selma Lagerlöf (150)

Griego antiguo

Homero (22)

Paladio de Bitinia (36)

San Lucas (27)

San Mateo (27)

San Pablo (28)

Chino

Tsao-Hsue-Kin (33)

Anónimo (29)

Hebreo

Salomón (20)

Latín

Cicerón (24)

Horacio

*Finlandés*

Anónimo (42)

Sánscrito

Vyasa (22)

Farsi

Hafez de Shiraz (36)

Persa

Kalidasa (31)

Anglo-normando

María de Francia (39)

Copto

Anónimo (18)

Árabe

Anónimo (34)

Anónimo de Mari (15)

Bengalí

Tagore (67, 68)

Acadio

Hammurabi (16)

Anónimo (17)

Tamil

Tiruvalluvar (32)

Hindi

Valmiki (23, 24)

Anónimo (113)

Anexo 3. Listado de minificciones mexicanas más representativas del siglo XX (Zavala, 2005)

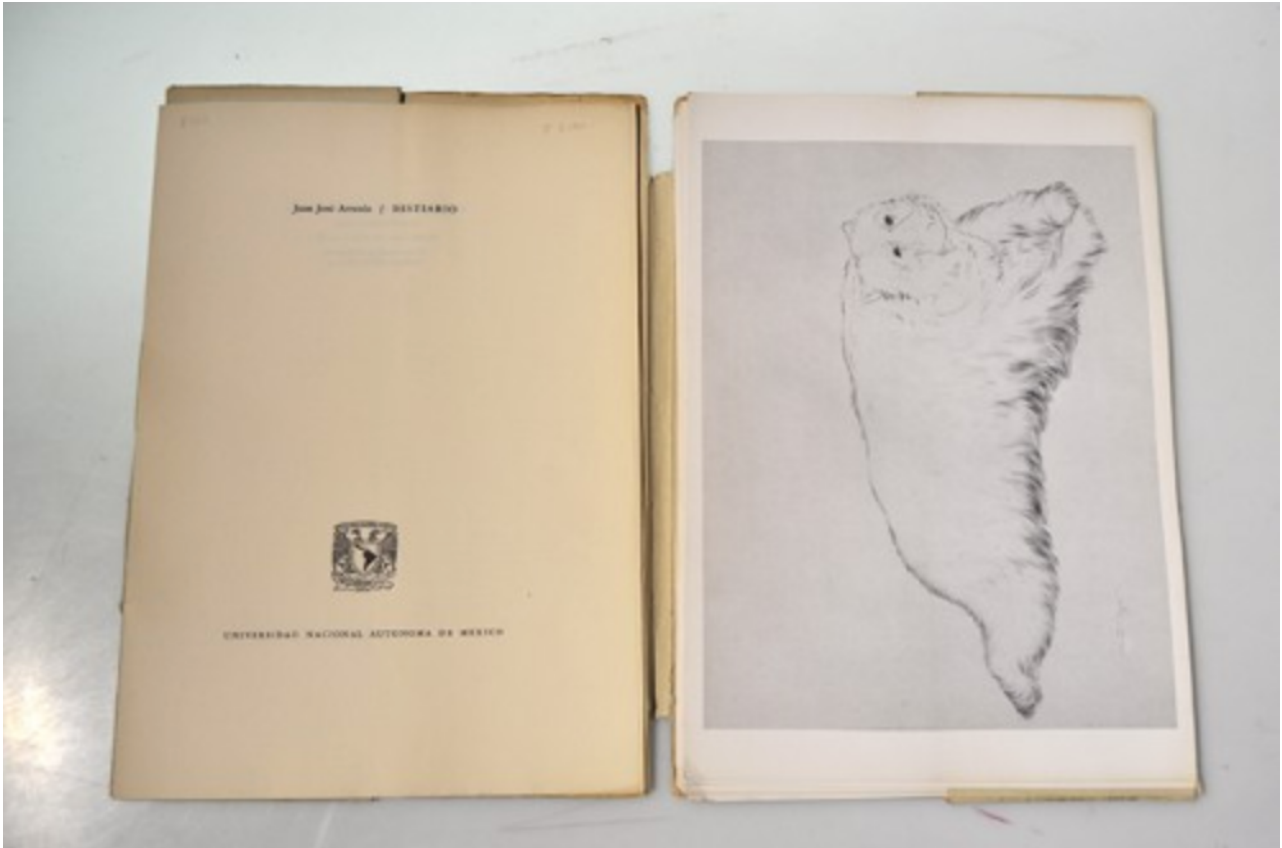
- 1917: *Ensayos y poemas* (Julio Torri, México)
- 1917: *Las vísperas* (Alfonso Reyes)
- 1923: *Letras minúsculas* (Genaro Estrada)
- 1925: *El componedor de cuentos* (Mariano Silva y Aceves)
- 1929: *Los hombres que dispersó la danza* (Andrés Henestrosa)
- 1931: *Cartucho* (Nellie Campobello, México)
- 1951: *¿Águila o sol?* (Octavio Paz)
- 1959: *Bestiario* (Juan José Arreola)
- 1959: *El dinosaurio* (Augusto Monterroso)
- 1962: *La feria* (Juan José Arreola)
- 1969: *La oveja negra* (Augusto Monterroso)
- 1969: *Infundios ejemplares* (Sergio Golwarz)
- 1972: *El grafógrafo* (Salvador Elizondo)
- 1979: *Sastrerías* (Samuel Walter Medina)
- 1988: *Gente de la ciudad* (Guillermo Samperio)
- 1988: *Los oficios perdidos* (René Avilés Fabila)
- 1992: *La Musa y el Garabato* (Felipe Garrido)
- 1992: *Leérere* (Dante Medina)
- 1994: *La señora Rodríguez y otros mundos* (Martha Cerda)
- 1995: *Relámpagos* (Ethel Krauze)
- 1996: *Retazos* (Mónica Lavín)
- 1998: *No volverán los trenes* (Andrés Acosta)
- 1998: *Gente del mundo* (Alberto Chimal)
- 1998: *Los silencios de Homero* (Raúl Renán)
- 1998: *Tren de historias* (José de la Colina)
- 1999: *Cuando el tacto toma la palabra* (Guillermo Samperio)
- 2001: *Discutibles fantasmas* (Hugo Hiriart)

Anexo 4. Acuarela de Juan José Arreola en *Perdido voy en busca de mí* (2018)



Unicornio y mujer (1970)

Anexo 5. Ilustración original de *Punta de plata* (Joaquín Mortiz, 1958)



Anexo 6. La dama y el unicornio: *À mon seul désir* (Museo de Cluny, París)



Anexo 7. Remedios Varo. *Presencia inquietante*. Óleo/tela, 1959



Anexo 8. Jacques-Luis David. *La mort de Marat*, 1793



Anexo 9. Litografías originales de Toulouse-Lautrec en *Histoires naturelles* (Renard, 1899)

