

Juan José Arreola



Confabulario definitivo

Edición de
Carmen de Mora

«Confabulario» es, sin lugar a dudas, el libro más representativo de Juan José Arreola (Zapotlán, 1918-Jalisco, 2001), autor al que se considera, junto a Rulfo, como uno de los puntales de la literatura mejicana. La aparición, en 1952, de «Confabulario», título que Arreola utilizó para sucesivas recopilaciones de relatos, significó la consagración de su autor. La presente edición recoge el estado final, definitivo, de una obra que es clara muestra del original estilo y talento del escritor.

Índice de contenido

Cubierta

Confabulario definitivo

Introducción

Itinerario del cuento mexicano

El universo confabulado de Arreola

Claves temáticas

Crítica social: la denuncia de un mundo deshumanizado

Nostalgia de la mujer y crítica del matrimonio

El arte y la enseñanza

La religión y la moral

Claves retóricas

La técnica del extrañamiento

Los recursos del extrañamiento

Esta edición

Abreviaturas empleadas

Bibliografía

Obras de Juan José Arreola

Estudios bibliográficos

Estudios sobre Arreola

Confabulario

Parturient montes

En verdad os digo

El rinoceronte

La migala

El guardagujas

El discípulo
Eva
Pueblerina
Sinesio de Rodas
Monólogo del insumiso
El prodigioso miligramo
Nabónides
El faro
In Memoriam
Baltasar Gérard
Baby H. P.
Anuncio
De balística
Una mujer amaestrada
Pablo
Parábola del trueque
Un pacto con el diablo
El converso
El silencio de Dios
Los alimentos terrestres
Una reputación
Corrido
Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos

Varia invención
Hizo el bien mientras vivió
El cuervero
La vida privada
El fraude

Autor

Notas

Introducción

El nombre de Arreola suele ir emparejado en México con el de Juan Rulfo, quien, sin embargo, cuenta con una mayor aprobación por parte de la crítica. El tándem Rulfo-Arreola tiene mucho que ver con la coincidencia entre su aparición y el auge literario de México, y con la circunstancia de que un grupo de amigos propicia el prestigio de su producción. Ambos se aproximan, además, por la voluntaria marginalidad con que han tratado de preservar su obra del mercado literario. Arreola no disimula la incomodidad ante el hecho de haberse beneficiado de la literatura, aun indirectamente, porque siente que se contamina un quehacer completamente auténtico y discreto, al hacerse público.

Nació en Zapotlán (hoy Ciudad Guzmán), tierra volcánica que dio nombres ilustres de la pintura y literatura: José Clemente Orozco, Mariano Azuela, Agustín Yáñez y Juan Rulfo, entre otros, el 21 de septiembre de 1918.

En los escasos y dispersos detalles que Arreola ha divulgado de su biografía se reconoce neurótico y autodidacta, condición que propició, ya en su niñez, la lectura de Baudelaire, Whitman y de los que considera maestros de su estilo, Papini y Marcel Schwob.

Publica los primeros cuentos en las revistas *Eos* y *Pan* de Guadalajara, donde colaboraban también Rulfo y Antonio Alatorre, y en los periódicos *El Occidental* y *El Vigía*. En este último apareció, en 1937, *El bardó*, considerado su primer cuento. A los quince años empieza las incursiones por territorio mexicano; en primer lugar, a Guadalajara, donde

permanece dos años, y luego a México. La salida física es asimismo una aventura espiritual. En los tres años de permanencia en México tuvo oportunidad de contactar con los dos grupos que renovaron la literatura mexicana y le dieron proyección universal: «Contemporáneos» y «Taller». Con Xavier Villaurrutia y Rodolfo Usigli estudió teatro, una vocación que le deparó grandes satisfacciones. «Metido en el teatro hasta el cuello» escribe tres breves farsas: *La sombra de la sombra*, *Rojo y negro*, de filiación stendhaliana, y *Tierra de Dios*.

Años más tarde regresa a su pueblo y se gana la vida en la enseñanza; conoce a Louis Jouvet, a su paso por Guadalajara, quien lo llevó a París en 1945. Gracias a este apoyo pudo desarrollar toda la potencialidad creadora que hasta entonces apenas despuntaba en él: «Mi vida está dividida en antes del viaje y después del viaje» —confiesa. Cuando regresa a México, tras haber debutado en el escenario de la Comedia Francesa, ya era profeta en su tierra. A través de Antonio Alatorre se introduce en el Fondo de Cultura Económica como autor de solapas, y tuvo la inmensa fortuna de encontrar la protección de Alfonso Reyes: él le proporcionó una beca del Colegio de México con la que publicó su primer libro de cuentos, *Varia Invención*, en 1949. Este hombre, de estatura pequeña, ágil y nervioso, de mirada vivísima y cuerpo de bailarín, que desde 1930 había ejercido toda clase de oficios, desde vendedor ambulante hasta mozo de cuerda, cajero de banco y panadero, se define por fin en su única y verdadera vocación. *Varia Invención* es el primer libro de una serie más corta de lo que desearían sus lectores pero no insuficiente para aquilatar su talento. Él mismo ha dicho que su obra es escasa porque siempre la está podando: «prefiero los gérmenes a los desarrollos voluminosos». La publicación de *Confabulario* (1952) lo consagra definitivamente. Que es el libro más personal e íntimo del escritor se deduce de su propensión a dar ese mismo título a sucesivas recopilaciones de cuentos; así publica

el *Confabulario total* (1962), colección que reúne, además de los libros citados, el *Bestiario* (1958) y algunas piezas nuevas, y el nuevo *Confabulario* (1966) que incluye una sección nueva de textos breves titulados «Cantos de mal dolor (1965-1966).» En el prólogo a la edición definitiva de sus obras completas reconoce que *Varia Invención*, *Confabulario* y *Bestiario* se contaminaron entre sí, a partir de 1949. De ahí la decisión de devolverle a cada libro lo suyo en dicha edición de Joaquín Mortiz (1971).

En 1954 dirige la colección «Los Presentes» destinada a difundir las obras de los escritores jóvenes; en ella se dieron a conocer autores de la talla de Carlos Fuentes y José Emilio Pacheco.

Si Arreola ha sido considerado un escritor intelectualizado, de relatos preferentemente fantásticos, a despecho de otra vertiente más bien ligada a la vida rural, su primera y única novela, *La Feria* (1964), supone el intento de calar en la corriente indigenista tradicional en la novelística mexicana desde la Revolución. 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. Son los personajes los que hablan. Las voces se van contraponiendo unas a otras en forma de variaciones, y la colectividad indígena soporta una parte considerable de este edificio musical. El interés de la novela en el tratamiento del mundo indio resulta de su literaturización; cómo la voz popular se articula en la obra ya sea individualmente, a través de la figura patriarcal de Juan Tepano, o en un coro innominado de voces a semejanza de las tragedias griegas. El Arreola de *La Feria* no es exclusivamente el escritor que toma distancia mediante la alquimia verbal y la ironía para crear un clima de «confabulación» con el lector. Decir que la novela se refiere a su pueblo natal es tanto como afirmar su carácter autobiográfico dentro de la ficción. Sin contarnos su vida, quiere descubrirse a sí mismo, y en esa búsqueda la realidad de Zapotlán o de

Ciudad Guzmán lo tienta, porque —como ha dicho Paz— «el hombre nunca es él enteramente, siempre inacabado, sólo se completa cuando sale de sí mismo y se inventa».

A partir de *La Feria* y de *Palíndroma* Arreola ha pasado a engrosar las filas de los grandes escritores mexicanos del silencio, junto con Gorostiza y Rulfo. En la actualidad es asesor del Centro Mexicano de Escritores y de varios talleres literarios, y ocupa la cátedra de «Creación Literaria» en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Itinerario del cuento mexicano

En los orígenes del cuento mexicano está siempre la figura inaugural de Alfonso Reyes. El capitanea una de las dos vertientes narrativas cultivadas por los escritores que se agruparon en torno al Ateneo de la Juventud fundado en 1909, cuya labor se prolongaría en colonialistas y contemporáneos. Junto con *Ensayos y poemas* de Julio Torri, su libro *El plano oblicuo* (1920), escrito en México, corregido y publicado en España, representa la línea fantástica; en el otro extremo, la prosa realista de Martín Luis Guzmán y Vasconcelos, que se instala en el contexto histórico de la Revolución. Esto no quiere decir que aquéllos ignoraran el presente, pero su mirada apuntaba más lejos, su revolución era más espiritual que sujeta a necesidades materiales. En cualquier caso existe una especie de sincronía entre los cambios en las directrices políticas de los sucesivos gobiernos mexicanos y las preferencias temáticas de los escritores. Así, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940) que intentó llevar a cabo la reforma agraria surge una prosa preocupada indistintamente por los temas campesinos e indigenistas. Cuando el sucesor Avila Camacho (1940-1946) se propuso industrializar México, la literatura se desplazó a la ciudad. Los cuentos de *Dios en la tierra* (1944) de José

Revueltas, «con su hondo fatalismo en la concepción del destino humano» —al decir de Fuentes—, cierran una etapa e inauguran otra. Es el Ecuador del cuento mexicano contemporáneo, por lo tanto significan para la narración breve lo que representó *Al filo del agua* de Agustín Yáñez para la novela mexicana. Libro convergente y confluyente como lo fue el régimen de Miguel Alemán (1946-1952), quien pretendió unir la proclividad nacionalista de Cárdenas con el fervor industrial de Ávila Camacho. Precisamente durante su mandato se publicaron los dos primeros libros de Juan José Arreola: *Varia Invención* (1949) y *Confabulario* (1952). Con ellos penetraba en la literatura mexicana una veta humorística prácticamente ausente hasta entonces. «En los cuentos de Arreola —afirma E. Carballo— el humor y la alegría se imponen en apariencia a la irritación y los dolores metafísicos... en él los lastres que venía padeciendo nuestra prosa (el costumbrismo, la adoctrinación, la actitud anacrónica con que se juzga la historia, escrita en otros lugares) han desaparecido sin dejar huella^[1]». Sin embargo, cuando trata temas de la vida provinciana adopta un estilo realista notoriamente distinto al de sus cuentos fantásticos.

Lo que en Arreola es alternancia en Rulfo es síntesis: una atmósfera mágica circunda en *El llano en llamas* las tierras desoladas, la miseria y el fatalismo de la comunidad mexicana rural, fruto del fracaso revolucionario.

Tras Rulfo, Carlos Fuentes culmina esta etapa de madurez del cuento mexicano con *Los días enmascarados* (1954) y sobre todo en *Cantar de ciegos*.

Las promociones más recientes buscan su identidad en la oposición a los falsos valores de la sociedad mexicana moderna —progreso industrial, educación e ideal revolucionario— que sustituyen por otros como el amor, la amistad o la belleza.

Si en un principio distinguíamos dos tendencias en la narrativa mexicana, una más imaginativa y otra más realista, distinción muy común a la mayor parte de las literaturas,

actualmente esta dicotomía se resuelve —siguiendo a Marco Glantz^[2]— en los términos onda y escritura o, como diría Paz, crítica social y creación verbal. La necesidad psicológica de los jóvenes de ser y sentirse diferentes crea el lenguaje continuamente renovador de la onda. Más que una invención es:

El advenimiento de un tipo de realismo en el que el lenguaje popular de la ciudad de México, ese lenguaje soez del albur tantas veces mencionado, al que los jóvenes tienen acceso en las escuelas, a través de los *sketches* cómicos de carpas, y hasta de la televisión, ingresa en la literatura directamente. El humor que del diálogo se desgaja suele encubrir en muchas ocasiones —Orlando Ortiz, Sainz, Agustín, Avilés, Páramo, García Saldaña, Monjarrez— el miedo siempre presente de enfrentarse a la muerte, al envejecimiento prematuro, a la adultez, a la descomposición del amor^[3].

Del otro lado, la escritura, con la preocupación por el lenguaje y el tejido narrativo. Sin ser excluyentes, onda y escritura carecen de principios comunes. La narrativa de la onda se sirve del lenguaje para explorar el mundo, antepone el contenido a la forma. A los narradores de la «escritura» les preocupa el lenguaje y la experimentación formal en un intento de liquidar las formas narrativas tradicionales. Vicente Leñero, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Carlos Fuentes y José Emilio Pacheco militan en sus filas. Muchos de los escritores más jóvenes proceden del taller literario fundado por Arreola, *Mester*, junto con la revista del mismo nombre.

El universo confabulado de Arreola

Una de las posibles razones que justifican el vacío crítico en torno a la obra de Arreola es la propia actitud del escritor. A diferencia de otros autores contemporáneos, dista de ser un «crítico practicante» en el sentido que le daba T. S. Eliot: ningún ensayo que muestre con claridad las filiaciones literarias, los gustos y preferencias. Sí existen declaraciones, casi siempre improvisadas, en las numerosas charlas y conferencias pronunciadas en diversas universidades; fue en la Universidad de Texas (Austin) donde confesó: «No he podido entender de dónde me vino la vocación literaria, que ha sido real, pero que se ha desperdigado, destruido...». Palabras testimoniales tanto de la ausencia de un espacio intelectual que ilumine al lector y al mismo creador sobre los secretos de la obra, como de la indolencia creadora que tantos reproches le ha merecido. No es menos cierto que algunas razones justifican esta actitud. Su horror ante una literatura de recetario y a ese «negocio de embutidos» que es el negocio editorial le ha dejado «en la quebrada del que escribe poco». A falta de ese espacio incita al lector a confabularse con él y crearlo a través de la lectura.

La lectura de los cuentos de Arreola revela en su totalidad un interés cardinal por la urgencia de crear un nuevo humanismo, en convergencia con escritores como Cortázar y Paz. Aquella consigna del poeta mexicano y de «Taller» —«cambiar al hombre» y «cambiar la sociedad»—, la literatura como vía para la reconciliación del hombre consigo mismo y camino de salvación de la barbarie técnica, la búsqueda cortazariana del hombre nuevo y auténtico son también la consigna y la búsqueda de Arreola. Varían los modos de aproximación.

Al progreso técnico contraponen el progreso ético:

La gente ahora se enriquece a costa de su pobreza espiritual en medio del apogeo de ciencias y técnicas. Ella es la prueba evidente del fracaso de nuestra civilización, que siempre ha ido contra la vida. (*LPE*, pág. 12).

Ante la pérdida del estímulo religioso y con él la promesa de una vida trascendente y eterna «nos queda la posibilidad de pensar en una nueva ética y una nueva mística, de un nuevo humanismo en que seamos obreros calificados de acciones humanas». (*LPE*, pág. 27). Su idea del verdadero progreso no consiste en grandes realizaciones técnicas ni hallazgos científicos deslumbrantes sino en la mayor realización del ser humano como persona. No es extraño que profese un sagrado horror a la inteligencia y a la razón —aunque lógicamente haga uso de ellas— y se declare irracionalista por ser una forma más profunda o más alta de lo racional: «De mí todo ha salido del reino de las intuiciones. Lo único que vale en la vida es lo que brota de esa zona secreta...».

Estas dos coordenadas, humanismo e irracionalismo, sitúan a Arreola en la línea del antropocentrismo fantástico inaugurada por Kafka. Una tendencia surgida del desastre de la guerra que conmocionó todas las bases del aparentemente sólido edificio del mundo occidental. Al deterioro de los valores religiosos y éticos se sumó el derrumbamiento del orden económico. Ni siquiera el muro de las certezas euclidianas pudo resistir los embates. Sartre ha reconocido que, en lo literario, después de la gran fiesta metafísica de la posguerra, que terminó con un rotundo fracaso, surgió una nueva generación de artistas y escritores que por orgullo, humildad y seriedad llevó a cabo un retorno a lo humano. Lo fantástico no es, para el hombre contemporáneo, sino una manera entre cien de devolverse su propia imagen. En este orden lo fantástico actual ha franqueado los límites de lo fantástico tradicional irrumpiendo a la sombra del progreso científico en un nuevo rango antropocentrista. El dominio de la naturaleza por el hombre ha desvanecido los viejos temas alimentados en gran parte por la superstición, la credulidad y el temor a lo desconocido para dar paso a otros temas derivados del nuevo humanismo. Otra diferencia hiperbólica de la nueva escritura es que lo fantásti-

co se enseñorea del relato con toda naturalidad, y el hombre —no sólo los acontecimientos— se convierte él mismo en objeto fantástico.

Arreola encuentra en la conjunción de humanismo e irracionalismo dos soluciones posibles al gran problema existencial que se debate en su obra: el drama del ser, la complejidad del ser y estar en el mundo. A partir de esta preocupación ética los cuentos del escritor mexicano son un intento de fijar en una forma viva su percepción del mundo externo, de los otros y de sí mismo. En ellos se cumple aquella metáfora que Cortázar solía aplicar al cuento perdurable: *temblor de agua dentro de un cristal*. Las vivencias son de dos órdenes. Las que toma de sí mismo, consideradas estaciones individuales y las que capta del mundo que lo rodea: «En lo que he escrito encuentro esas dos instancias: lo que procede de mi percepción de lo general y lo que constituye lo mío y que trato de fijar de una manera que se vuelve cada vez más espiritual^[4]».

El mérito de Arreola es haber sabido tomar la distancia necesaria para que ambas instancias se fundan en una.

Claves temáticas

Crítica social: la denuncia de un mundo deshumanizado

En este grupo se encuentran algunos de los mejores cuentos del escritor mexicano: «En verdad os digo», «El guardagujas», «El prodigioso miligramo», «Baby H. P.», «Anuncio» y «El cuervero».

«En verdad os digo» parte de la famosa sentencia de Jesucristo: «... es más fácil que un camello entre por el ojo de una aguja que un rico en el Reino de los Cielos». Un sa-

bio, Arpad Niklaus, propone un plan científico para desintegrar un camello y hacerlo que pase en chorro de electrones por el ojo de una aguja de coser para un fin «caritativo y radicalmente humanitario: salvar a los ricos». Basta con invertir su capital en el proyecto para que los poderosos puedan ganar la vida eterna. Si el proyecto tiene éxito «convertirá a los empresarios de tan mística experiencia en accionistas de una fabulosa compañía de transportes». Si fracasa, los ricos, «empobrecidos en serie por las agotadoras inversiones entrarán fácilmente al reino de los cielos por la puerta estrecha (el ojo de la aguja), aunque el camello no pase». La crítica de Arreola dispara en varios frentes. En el campo de los experimentos científicos, tanto por su utilización posterior («sabios mortíferos de esos que manipulan el uranio, el cobalto y el hidrógeno»), como por el dislate del objetivo («también ha podido evaluar (...) la energía cuántica que dispara una pezuña de camello»). Ataca el protagonismo de los norteamericanos en su avidez coleccionista («Nueva York no ha vacilado en exponer su famosísimo dromedario blanco»); a los impostores que sorprenden a los incautos con el fraude; a las sociedades filantrópicas que enmascaran los fines lucrativos con pretextos humanitarios, y, en general, a todo el aparato burocrático sistemáticamente organizado para perpetuar este tipo de fundaciones.

Como un nuevo Mesías, Arreola profetiza en este relato sobre el futuro de una Humanidad que en aras de la ciencia y del progreso tecnológico camina a pasos agigantados hacia su desintegración.

No es desmesurado afirmar que una buena parte de los restringidos estudios sobre la narrativa de Arreola se deben a la fascinación de «El guardagujas». Ningún relato de *Confabulario* —y los hay más oscuros— ha suscitado tantas interpretaciones^[5].

El comienzo recuerda «The signalman» de Dickens. Los asemeja la presencia de los dos personajes —guardavías y visitante— y la luz roja —linterna que sostiene el guardavías de Arreola y luz a la entrada del túnel en el cuento de Dickens.

Al principio, el forastero está dominado por la certeza de lo que quiere y de cómo conseguirlo: «¿Está usted loco? Yo debo llegar a T. mañana mismo», le dice al guardagujas. Éste, a su vez, dueño de la situación, le comenta, más adelante, con una desmedida ironía: «Me gusta que no abandone usted su proyecto. Se ve que es usted un hombre de convicciones» (C pág. 80). Progresivamente los argumentos del viejo ferroviario lo introducen en el desorden de la compañía, hasta culminar en el último segmento textual. Cuando al final le pregunta su nombre, el viajero responde: «—¡X!». Respuesta que simboliza la despersonalización, la pérdida de identidad para quien ha entrado en el reino de las apariencias y las irrealidades. También el viejecillo «se disolvió en la clara mañana». Coincido con Evelio Echevarría en considerar al guardagujas el personaje clave, aunque discrepo en las funciones que le atribuye^[6]. Según el Diccionario de la R. A. E., guardaguja es «el empleado que en los cambios de vía de los ferrocarriles tiene a su cargo el manejo de las agujas, para que cada tren marche por la vía que le corresponde». En el cuento, «cambia la vía» del viajero para introducirlo en «el mundo al revés», donde no existen fines ni metas porque todos los caminos hacia el porvenir se han borrado. En esta rebelión de los medios contra los fines sitúa Sartre la esencia de lo neofantástico. También el guardagujas es un personaje-medio, un intermediario que introduce al forastero en la sociedad sin fines. Sin embargo, a poco que nos adentremos en la urdimbre narrativa nos sorprende el hallazgo de otras funciones subterráneas. El hecho de que se utilice el estilo directo como modo narrativo le confiere el estatuto de narrador. La intervención de un narrador innominado en tercera persona