

Arreola y la mala lectura

FELIPE VÁZQUEZ | POETA, ENSAYISTA Y EDITOR

Resumen

La obra de Juan José Arreola y la crítica sobre ésta abunda en errores bibliográficos y de interpretación. Este ensayo investiga las fuentes bibliográficas que permiten subsanar los errores y señala los márgenes interpretativos de algunos textos de Arreola.

Abstract

The work of Juan José Arreola and the criticism about it abound in bibliographical and interpretation errors. This essay is a research about the bibliographical sources that correct those mistakes, and it points out the limits of interpretation in some texts written by Arreola.

Palabras clave: interpretación, bibliografía, lectura, hipertexto, hipotexto.

Key words: interpretation, bibliography, reading, hypertext, hypotext.

Para citar este artículo: Vázquez, Felipe, "Arreola y la mala lectura", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 51, semestre II de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 51-66.

Yurkievich

Al frecuentar textos de crítica literaria, he tenido a veces la impresión de que el crítico interpreta a partir de una lectura equivocada. Lo mismo me sucede cuando reviso algún pasaje de mis ensayos: me asalta la incertidumbre y me pregunto si he leído bien el texto que ha sido objeto de mi crítica. Entonces releo el texto que he analizado y casi siempre descubro que

mi interpretación es limitada pero, quiero suponer, no equivocada respecto del sentido del texto.

Cuando un gran crítico hace una lectura diferente de la mía, me conduce a suponer que soy un discípulo involuntario de la mala lectura. Así me ha sucedido al leer un pasaje del prólogo de Saúl Yurkievich a las *Obras* de Arreola. Sin embargo, al releer el poema de Arreola y el texto del crítico argentino he concluido que éste realiza una lectura más errónea que imaginativa. En un pasaje donde analiza el carácter ominoso de la mujer en algunos textos arreolinos, cita varios ejemplos del personaje femenino que –dentro de las relaciones del amor-pasión– aniquila de diversos modos al hombre y, hacia el final de esa escala descendente, escribe:

O se rebaja aún más al convertirse en eunuco blandengue y servil. En "Epitalamio" (*Bestiario*), la pesadilla de la castración se consume. La amazona asalta a los varones, los viola y luego les secciona el falo: "Como un leñador que [...] siega de un tajo el tallo de la joven palmera". Convertido en esclavo doméstico, el castrado asiste a los embates eróticos de su mujer con otros amantes. Ellos, los potentes, se pueden dar el lujo incluso de desdeñarla. Por las mañanas, el eunuco cornudo descubre las trazas de los excesos a los que se libra su amada, y le toca el peor papel, el más humillante: volver a poner en orden la alcoba, asear la escena de esos amoríos que le están definitivamente vedados.¹

¹ Saúl Yurkievich, "Juan José Arreola: los plurales poderes de la prosa", en Juan José Arreola, *Obras*, pp. 7-43.

Citaré ahora el poema en prosa "Epitalamio", publicado en el *Confabulario* de 1952², y establecido de manera definitiva en el *Bestiario* de 1972³:

La amada y el amado dejaron la habitación hecha un asco, toda llena de residuos amorosos. Adornos y pétalos marchitos, restos de vino y esencias derramadas. Sobre el lecho revuelto, encima de la profunda alteración de las almohadas, como una nube de moscas flotan palabras más densas y cargadas que el áloe y el incienso. El aire está lleno de te adoro y de paloma mía.

Mientras aseó y pongo en orden la alcoba, la brisa matinal orea con su lengua ligera pesadas masas de caramelo. Sin darme cuenta he puesto el pie sobre la rosa en botón que ella llevaba entre sus pechos. Doncella melindrosa, me parece que la oigo cómo pide mimos y caricias, desfalleciente de amor. Pero ya vendrán otros días en que se quedará sola en el nido, mientras su amado va a buscar la novedad de otros aleros.

Lo conozco. Me asaltó no hace mucho en el bosque, y sin hacer frases ni rodeos me arrojó al suelo y me hizo suya. Como un leñador divertido que pasa cantando una canción obscena y siega de un tajo el tallo de la joven palmera.⁴

Si he leído bien, el yo lírico es la mucama, la joven que asear las habitaciones; "la amada" es la patrona o la dueña de la casa; y "el amado" es el galán apasionado que, a su vez, violó a la mucama en el bosque. Advertimos en el relato de la joven doméstica cierto des-

² Juan José Arreola, *Confabulario*, p. 84.

³ Juan José Arreola, *Bestiario*, p. 77.

⁴ Juan José Arreola, *Obras*, p. 406.

precio por la doncella melindrosa y exigente en sus requerimientos amorosos, pues sabe que el amado la abandonará para ir en busca de otra mujer (“va a buscar la novedad de otros aleros”): conoce los hábitos sexuales de ese hombre que se comporta “como un leñador divertido que pasa cantando una canción obscena y siega de un tajo el tallo de la joven palmera”; es decir, el amado es un donjuán que asalta o seduce a las mujeres.

¿De dónde sacó Yurkievich al “eunuco blandengue” y a la “la amazona” que “asalta a los varones, los viola y luego les secciona el falo: *Como un leñador que [...] siega de un tajo el tallo de la joven palmera*”? ¿Dónde está “el eunuco cornudo” que “asiste a los embates eróticos de su mujer con otros amantes” y, humillado, pone “en orden la alcoba”? Creo que Yurkievich confunde a un donjuán con una amazona y a una mucama violada con un eunuco. El símil del leñador se refiere al amado que con violencia despoja de la virginidad a las mujeres jóvenes, y no a una amazona que asalta a los hombres para violarlos y cortarles el miembro viril.

Uno comprende el entusiasmo del crítico cuando habla de algo que le hubiera gustado leer en un texto. El entrañable y casi olvidado Luis Leal, por ejemplo, al comentar el cuento “De balística” y celebrar el conocimiento del autor “acerca de las antiguas máquinas de guerra”, agrega: “Sólo sentimos que Arreola no haya mencionado el famoso trabuco que Cortés mandó construir durante la Conquista, trabuco que disparaba en dirección opuesta a la que se apuntaba.”⁵

⁵ Juan José Arreola, *Confabulario*, p. 132.

Leal se refiere a la construcción de una de las últimas catapultas en la historia;⁶ por ello no desdeña que el profesor español del cuento arreolino, al explicar las absurdas y aparatosas máquinas de guerra latinas, comentara a modo de apostilla que los estrategas continuaron fabricando armas abstrusas, más aptas para la guerra de nervios que para la guerra efectiva, como el trabuco de Cortés —e incluso, contagiados por el entusiasmo de Luis Leal, podríamos agregar las máquinas ininteligibles que Da Vinci imaginó para el asedio o la defensa de una ciudad—. Este tipo de comentarios al margen son nítidos. En el caso de Yurkievich, sin embargo, tendemos a suponer que su entusiasmo hermenéutico merece menos una acotación filológica que una sesión psicoanalítica. En una entrevista, Arreola mostró impaciencia por el prólogo de Yurkievich, ¿habrá sido por la forma extraña en que el crítico argentino leyó los textos?

Rulfo y Willa Cather

Es difícil concebir que un autor haga una mala lectura que incluye un texto propio. Al menos así se deduce cuando uno lee un pasaje de *Apuntes de Arreola en Zapotlán*, de Preciado Zacarías, donde Arreola afirma:

⁶ El trabuco es una catapulta (fundíbulo) que los españoles levantaron en Tlatelolco para apedrear a los tenochcas atrincherados: “En seguida le dan vueltas, dan vueltas en espiral, y dejan enhiesto luego el maderamiento de aquella máquina de palo que tiene forma de honda. Pero no cayó la piedra sobre los naturales [mexicas] sino que pasó a caer tras ellos [los españoles].” Miguel León-Portilla, *Visión de los vencidos*, p. 118.

Willa Cather es una novelista americana que escribió un texto idéntico al "Pablo" de *Confabulario*. El personaje es también un empleado que se suicida por los mismos cuestionamientos teológicos. ¡Increíble! Rulfo me enseñó el cuento de Willa publicado en *Cuadernos Americanos* y me dijo: "¿Qué pasó, maestro?! ¿Te lo fusilaste?" No era verdad, mi "Pablo" es obra personal.⁷

Pareciera que Arreola se confabula, es intertextual y escribe un palimpsesto incluso cuando no lee una obra —no dice que no la hubiese leído pero se deduce por contexto—. Además no hay ninguna referencia adicional a ese supuesto plagio, ninguna aclaración sobre las semejanzas y diferencias entre ambos cuentos ni un matiz sobre la "acusación" de Juan Rulfo. He llegado a pensar que Arreola nunca dijo esas palabras y que, en realidad, fueron transcritas de manera equivocada, pues hay que tomar en cuenta que Preciado Zacarías anotaba a vuela pluma.

Arreola se refiere al cuento "Paul's Case" ("El caso de Paul") de la estadounidense Willa Cather, publicado en *The Troll Garden (El jardín del troll, 1905)* y luego, en una versión corregida, en *Youth and the Bright Medusa (Juventud y la radiante Medusa, 1920)*. Por otra parte, "Pablo" de Juan José fue publicado originalmente en *Cuadernos Americanos* en 1947⁸, con mínimas correcciones apareció en el libro *Varia invención* en 1949⁹, luego, con más de medio centenar

de correcciones de léxico y la borratura de algunas líneas reiterativas, se publicó en la edición conjunta de *Confabulario y Varia invención* en 1955¹⁰, y años más tarde quedó establecido en el *Confabulario* de 1971¹¹. La versión definitiva del cuento no afecta la estructura ni el sentido original, las correcciones se limitaron a pulir el texto: precisión de palabras y eliminación de frases redundantes.

He rastreado los índices de *Cuadernos Americanos* y no he hallado el cuento de Cather —espero no haber cometido alguna distracción—, esto me induce a pensar que Preciado Zacarías transcribió erróneamente las palabras de Arreola. Supongo entonces que, cuando se publicó "Pablo" en *Cuadernos Americanos*, Rulfo le dijo que se había "fusilado" el cuento de Cather, pues era fama que el autor de *Pedro Páramo* leía mucha literatura norteamericana y sin duda la obra de Cather le era conocida. El supuesto juicio de Rulfo se explica sólo si consideramos que era dado a hacer bromas a sus amigos y a sus críticos, a quienes daba versiones muy diferentes de lo que sucedía en la realidad.¹²

Sin embargo, quiero resaltar dos expresiones que me parecen inverosímiles en boca del notable lector que era Arreola: "un texto

⁷ Vicente Preciado Zacarías, *Apuntes de Arreola en Zapotlán*, pp. 359-360.

⁸ Juan José Arreola, *Cuadernos Americanos*, pp. 239-248.

⁹ Juan José Arreola, *Varia invención*, pp. 80-95.

¹⁰ Juan José Arreola, *Confabulario y Varia invención*, pp. 183-195.

¹¹ Juan José Arreola, *Confabulario*, pp. 105-116.

¹² Antonio Alatorre escribe: "Juan tuvo siempre el hábito de la mentira. Empleo la palabra *mentira* sin ninguna carga moral, en el sentido desnudamente objetivo de 'falta de verdad'. Juan rodeó su persona y su obra de toda clase de mentiras, o digamos ocultaciones, ficciones, inventos, medias verdades, silencio. Más aún: de ese modo *hizo* su persona." "La persona de Juan Rulfo", pp. 231 y 232.

idéntico” y “cuestionamientos teológicos”. Quien haya leído “El caso de Paul” verá que no es idéntico al “Pablo” de Arreola, y que en el cuento de Cather¹³ no se aborda ningún “cuestionamiento teológico”. Las semejanzas son las siguientes:

- a) el nombre del protagonista es el mismo, además aparece en el título;
- b) son empleados: Paul es ayudante contable en una empresa y Pablo es el cajero principal del Banco Central;
- c) son huérfanos de madre;
- d) se suicidan: Paul se arroja al paso del tren cuando se le agota el dinero que ha robado a la empresa y se entera de que su padre ha ido a buscarlo; y Pablo muere en su cuarto “de modo cualquiera, como un ínfimo suicida” para evitar “la desintegración universal”¹⁴, y
- e) los protagonistas de ambos cuentos pueden ser analizados como casos clínicos —en el cuento de Cather es evidente desde el título—, sin embargo, todos los protagonistas y antagonistas de la literatura pueden ser analizados de esta manera.

En rigor sólo dos cosas son idénticas: el nombre del protagonista y el hecho de que son huérfanos de madre. Las diferencias son mayores:

- a) “Pablo” se desarrolla a partir de ideas teológicas, es pura teoficción: el protagonista es la encarnación de una teofanía; en

“El caso de Paul” no hay ninguna referencia a la teología, se escenifican, por un lado, los ideales estéticos y de refinamiento social de un joven de clase media baja estadounidense y, por otro, su desencuentro con una realidad pobre, áspera y marchita: la realización de su ideal le conduce a una irrealidad que lo lleva a decidirse por el suicidio.

- b) Antes de ser empleado y ladrón, Paul es un joven estudiante caracterizado por su desorden y su desprecio por los demás; Pablo es un hombre maduro, metódico y con grandes responsabilidades en un banco.
- c) Los motivos del suicidio son moralmente opuestos y opuesto es el carácter de los personajes. Paul es sensualista, mendaz (“acostumbraba a mentir: le parecía indispensable para superar las contrariedades”¹⁵), desafía la moral normativa que rige a la sociedad que le ha tocado vivir y es quizá un psicópata social (“era propio de él no sentir remordimientos”¹⁶). Pablo es místico, siente la condición sagrada de todos los seres del universo y se sacrifica para salvarlos. Paul es fatuo, desprecia a todos y detesta su mundo (“en el mundo de Paul, lo natural casi siempre adoptaba el disfraz de lo feo; tal vez por eso, a él le parecía necesario que la belleza tuviera cierta dosis de artificiosidad”¹⁷). Pablo percibe la belleza infinita del universo y experimenta un amor compasivo por todos los seres porque se siente habitado por la divinidad.

¹³ Willa Cather, “El caso de Paul”, en *Los libros de cuentos*, pp. 231-256.

¹⁴ Juan José Arreola, *Confabulario*, p. 116.

¹⁵ Willa Cather, “El caso Paul”, p. 231.

¹⁶ *Ibid.*, p. 252.

¹⁷ *Ibid.*, p. 242.

- d) El prototipo de Paul es el de un joven que se rebela contra una sociedad y sucumbe ante la realidad feroz de un sistema sin escapatoria; el prototipo de Pablo es el santo o mártir que —a partir de una revelación como la de Saulo de Tarso en el camino de Damasco en la tradición crística— intenta salvar a la humanidad.
- e) Aunque se analicen como casos clínicos, ambos son también muy diferentes. Paul padece, según algunos críticos, un trastorno narcisista de la personalidad, otros incluso han querido ver un autorretrato indirecto de la homosexualidad de la autora. Por su parte, Pablo podría padecer el síndrome de Jerusalén, pues se siente el hombre elegido por su dios para recuperarse a sí mismo como dios; sin embargo sería más justo derivar el cuento de las ideas de Plotino y de la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos; y aún más: Pablo es una forma de Aleph según la formulación de Borges¹⁸, pero un Aleph encarnado y consciente de sí, baste citar el siguiente pasaje: “Vivió su vida día por día y minuto a minuto. Llegó a la infancia y a la puericia. Siguió adelante, más allá de su nacimiento, y conoció la vida de sus padres y la de sus antepasados, hasta la última raíz de su genealogía, donde volvió a encontrar su espíritu señoreado por la unidad. [...] Podría recordar el detalle más insignificante de la vida de cada hombre, encerrar el universo en una frase, ver con sus propios ojos las cosas más distantes en el

tiempo y en el espacio”¹⁹. A Pablo se le impone encarnar en Aleph pero se aniquila como Aleph cuando descubre que su realización implica la desaparición de los hombres y del mundo. Seguidor de la literatura de Borges desde principios de 1940, Arreola cuenta que había leído “El Aleph” en la revista *Sur*, publicado en el número de septiembre de 1945.²⁰

Por otro lado, la coincidencia de nombres en el título no es indicio de plagio, pues Arreola puso en práctica una irónica estrategia de ocultamiento consistente en emplear el título del hipotexto para su hipertexto; lo hizo en “Un pacto con el diablo” (film de William Dieterle), en “El lay de Aristóteles” (atribuido a Henri d’Andeli y últimamente a Henri d’Valenciennes), en “El himen en México” (Francisco A. Flores), en *La hora de todos* (Francisco de Quevedo) y en “Calenda maya”, primer verso del poema “Kalenda maia / ni fueills de faia / ni chans d’auzell ni flors de glaia” del poeta provenzal Raimbaut de Vaqueiras²¹, por ejemplo. Con esto quiero decir que Arreola nunca ocultó las fuentes que dieron origen a sus textos y siempre refirió el nombre de las obras y los autores que lo habían inspirado; por lo tanto, cabe creer que no había leído el cuento de Willa Cather antes de que escribiera “Pablo” y que

¹⁹ Juan José Arreola, *Confabulario total*, pp. 112 y 113.

²⁰ Arreola cuenta que leyó “El Aleph” de Borges “hace unos cuarenta y dos años en la revista *Sur*. Se publicó primero ahí y luego uno o dos años después aparece en libro”. Claudia Gómez Haro, *Arreola y su mundo*, p. 53.

²¹ Martín de Riquer, *Los trovadores: historia literaria y textos*, p. 836.

¹⁸ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, pp. 617-627.

los precarios puntos de coincidencia entre ambos cuentos son obra sólo del azar.

Debido a las coincidencias tangenciales entre ambos cuentos, no resulta extraño que Rulfo hiciera la broma de que Arreola hubiera plagiado el cuento de Cather, porque la amistad entre los escritores no está reñida con la malicia, pero resulta anómalo que Arreola hubiera sostenido que los cuentos eran idénticos.

Carlos Pellicer

El epígrafe de *Confabulario* ha llevado al equívoco bibliográfico a muchos críticos de Arreola. Me limitaré a dar seguimiento a la historia del texto, pues sería fatigoso citar esas no pocas distracciones. Como he abordado en varios ensayos este tema, en las líneas que siguen reuniré los varios datos y haré la síntesis de una historia que participa de la varia invención.

El epígrafe dice a la letra: "...mudo espío, / mientras alguien voraz a mí me observa. / Carlos Pellicer". Esta cita sugiere una poética: cada trama de los textos arreolinos—donde está incluido el lector— es un juego de relaciones donde los protagonistas interactúan de modo desapacible, a veces hasta el límite del aniquilamiento. Es raro que un autor descubra un epígrafe preciso para señalar un aspecto central de su propuesta literaria, y menos un epígrafe que potencie las posibilidades interpretativas. Debido a esto algunos escritores inventan un epígrafe y a un autor para sugerir una dimensión no evidente en su propio texto. Arreola adoptó una vía intermedia: parafraseó dos versos de Pellicer.

En *El último juglar*—la biografía que escribe su hijo Orso—, Arreola afirma que un día después de haber conocido a Pellicer, hacia mediados de 1950, éste lo citó para pedirle lo que luego sería un trabajo de edición:

me puso en las manos un montón de versos escritos en cuadernos y libretas escolares. Sin más ni más me entregó todos los manuscritos de su libro *Práctica de vuelo*, para que, según él, yo los ordenara y los pusiera en limpio. [...] Al día siguiente, me puse a ordenarlos y a pasarlos a máquina, con tanta habilidad y pulcritud que quedó un original precioso de su libro *Práctica de vuelo*.²²

El poemario de Pellicer se publicará hasta 1956 pero la tarea de mecanografiar seis o siete docenas de sonetos fue decisiva no como influencia sino como dadora de motivos literarios. Baste decir que, además del epígrafe para *Confabulario*, en *Práctica de vuelo* se hallan los versos que dieron origen a la fábula "El prodigioso miligramo", título que proviene del primero de los "Sonetos fraternales": "y las hormigas de tu luz raseras / moverán prodigiosos miligramos"²³; asimismo, su poema en prosa "La noticia" ostenta un epígrafe que proviene del primero de los "Sonetos dolorosos": "Yo acariciaba las estatuas rotas..."²⁴. El gesto de simpatía inmediata que tuvo Pellicer con Arreola ha sido una de las fortunas de la literatura mexicana.²⁵

²² Juan José Arreola, *Práctica de vuelo*, p. 304.

²³ *Ibid*, p.67.

²⁴ *Ibid*, p.107.

²⁵ Respecto de los textos de Arreola, "El prodigioso miligramo" apareció en *Confabulario* de 1952; y "La

Ese mismo año, el entusiasta Arreola inaugura —en compañía de Ernesto Mejía Sánchez, Enrique González Casanova y Jorge Hernández Campos— la editorial Los Presentes e invita al poeta tabasqueño a integrarse a su catálogo. Hacia los últimos días de noviembre de 1950 se publica la *plaque* titulada *Sonetos*, conjunto de ocho poemas que pertenecerán a *Práctica de vuelo*.²⁶

Regresemos a la historia del epígrafe. El poema “Nocturno” se compone de once sonetos numerados y fue publicado por vez primera en *México en la Cultura*, a fines de septiembre de 1950. Citaré el tercer soneto —del que Arreola tomó los versos— en cuyo primer cuarteto se lee:

Entre la selva enorme de la hierba
la hormiga y una gota de rocío
—todo el cielo y la tierra— mudo espío
y alguien inmóvil y voraz me observa).²⁷

El tercer soneto del “Nocturno” pasó a *Práctica de vuelo* casi idéntico: Pellicer modificó dos versos: el sexto (“a esta gota de cielo? ¿A qué albedrío” por “a esa gota de cielo? ¿A qué albedrío”) y el decimoprimer (“perdió el rumbo y el mínimo aposento” por “perdió el campo y el mínimo aposento”), pero

noticia” en *Confabulario* de 1966, aunque al final quedó establecida en *Bestiario* de 1972.

²⁶ En *Práctica de vuelo*, seis poemas aparecerán en el apartado “Sonetos dolorosos”, uno en “Otros sonetos” y otro en “Sonetos postreros”.

²⁷ Las referencias bibliográficas de este “Nocturno” incluidas en *Obras* de Pellicer y en el *Diccionario de escritores mexicanos* tienen datos equivocados (Aurora Ocampo, p. 400); la ficha en *Obras* data la publicación de este poema diez años más tarde (Carlos Pellicer, *Obras*, p. 919).

el primer cuarteto quedó inalterado²⁸. A partir de aquí, el soneto se ha mantenido idéntico en todas las ediciones siguientes²⁹. Es decir, en ningún lado de las obras de Pellicer está la variante versual que aparece como epígrafe en el *Confabulario*; sin embargo, los investigadores ni siquiera hicieron un señalamiento sobre la falta de coincidencia entre los versos del poeta tabasqueño y el epígrafe del poeta zapotlense.

Arreola desveló ese misterio a Preciado Zacarías. En *Apuntes de Arreola en Zapotlán* cita el referido cuarteto del “Nocturno” y comenta: “Hice una variación a estos dos últimos versos que tomé como epígrafe para *Confabulario*. Pellicer aceptó de buen grado.”³⁰ Si Arreola no hubiera mejorado el verso, Pellicer no habría aceptado la variación.³¹ La amistad y la complicidad literaria perduraron varias décadas para mayor perplejidad de sus lectores, quienes siempre hemos coincidido en que *Confabulario* tiene un epígrafe perfecto.

Quiero hacer una última observación respecto de un testimonio que se presta a equívocos. Sobre la variación del verso referido, Orso Arreola anota en *El último juglar* una versión distinta:

Cuando publiqué *Confabulario*, desde la primera edición puse el epígrafe de Carlos: “mudo espío, / mientras alguien voraz a mí me obser-

²⁸ Carlos Pellicer, “Nocturno”, *México en la Cultura*, p. 55.

²⁹ Carlos Pellicer, *Material poético*, p. 504. *Obras. Poesía*, pp. 416-417.

³⁰ Juan José Arreola, *Confabulario*, pp. 50 y 51.

³¹ En ese mismo libro, Arreola comenta que corrigió algunos versos de Pellicer y cita los poemas.

va". Me encantó ese verso de Carlos, pero más adelante descubrí que le hizo variantes, y un día le reclamé: "Oye, Carlos, ya me dejaste sin epígrafe mi libro, ¿por qué no me consultaste antes de modificar ese verso?"³²

A semejanza del caso Willa Cather, me parece imposible que Arreola haya suscrito este pasaje. Primero porque sabía que Pelliger, desde la publicación primera del soneto, nunca había modificado ese verso. Y segundo, jamás le habría reclamado de esa manera al autor de *Hora de junio*, porque ¿desde cuándo un poeta debe pedir permiso a sus lectores para reescribir sus propios poemas? En las "Palabras liminares" de *El último jugador*, Orso escribe de manera conmovedora que "toda memoria es un laberinto, y yo me perdí en la memoria y el olvido de mi padre", y líneas adelante: "reconozco que he puesto pensamientos y palabras en la boca de mi padre que él jamás ha pronunciado, pero que leí en su manera de ser y de vivir"³³. Más allá de considerar que toda reconstrucción del pasado es una invención, pienso que los hijos siempre descubrimos el mapa del laberinto y, aunque hay detalles y claroscuros cuya clave se nos escapa, esto sin embargo es irrelevante a la hora de hallar la salida. En este caso, Orso se perdió en el olvido de su padre para hallar la salida de ese intrincado "dédalo de espejos"³⁴.

³² Juan José Arreola, *Confabulario*, pp. 302 y 303.

³³ Orso Arreola, *El último jugador: Memorias de Juan José Arreola*, pp. 13-14.

³⁴ Tomo el verso del poema "Dédalo" de Torres Bodet, en *Obras escogidas*, p. 29.

Marcel Marceau

Nunca un libro inicia ni acaba en sí mismo. Lo que convencionalmente llamamos libro no puede ser leído sólo dentro del circuito verbal que se abre y se cierra sobre sí. Además de ser una maquinaria productora de lecturas, una máquina que puede incluso generar máquinas lectoras, un libro está afuera, es un afuera textual. Deviene hipertexto dentro de un Hipertexto. Semeja un nodo en una red escritural de varias dimensiones; una red que en cierto punto del espacio se anuda *libro* y que, al anudarse, se despliega más allá de ese libro. No entraré en las consideraciones que podrían deducirse de este hecho; sólo quiero referir, a propósito de Juan José Arreola, esa región del afuera que se llama bibliografía de una obra.

Quienes abordan la obra arreolina y consultan las bibliografías se encuentran con dos cosas: no están actualizadas y tienen varios equívocos. Hay dos bibliografías sumarias sobre Arreola. Una es de los investigadores Arthur Ramírez y Fern L. Ramírez, "Hacia una bibliografía de y sobre Juan José Arreola" (1979); la otra es de Aurora Ocampo, publicada en el *Diccionario de escritores mexicanos* (1988), cuya primera versión apareció en el *Diccionario de escritores mexicanos* (1967) que Ocampo realizó con Prado Velázquez. La primera tiene algunos datos del pie de imprenta equívocos, catalogación errática (clasifica dos ensayos en el apartado de cuento), fichas duplicadas y falsas. Lo curioso es que esta bibliografía fue reproducida de manera idéntica, con equívocos

y sin darle crédito a los Ramírez, en el *Diccionario de escritores mexicanos* de 1988, claro, con datos actualizados y exhaustivos.

Una de las imprecisiones más singulares de los Ramírez, copiado por Ocampo en su *Diccionario*, consiste en registrar de manera correcta que Arreola publicó un ensayo sobre Marcel Marceau en la *Revista de la Universidad de México* en 1967, pero más adelante, en el apartado de “Entrevistas y material biográfico”, invierten al ensayista y al ensayado: anotan que Marceau publicó una “Nota sobre JJA”, y reproducen el mismo pie de imprenta. Esta distracción convierte al mimo francés en uno de los críticos de la literatura arreolina. Al revisar materiales críticos sobre el autor de *Varia invención*, descubrí que el origen de este equívoco se remonta a la tesis doctoral de Bertie Acker: *Themes and World View in the Contemporary Mexican Short Story: Rulfo, Arreola and Fuentes* (1971) y aparece incluso en la versión española titulada *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes. Temas y cosmovisión* (1984), pues tanto en la tesis como en el libro está consignada, dentro del apartado de referencias sobre Arreola, una ficha que no requiere mayor análisis para decidir que el pie de imprenta debe ser verificado: “Marceau, Marcel”. *Revista de la Universidad de México*, vol. 22, número 4³⁵. Con cierta dedicación y mayor ocio, un investigador podría establecer, a través de las diversas bibliografías, el proceso genético del plagio.

³⁵ Juan José Arreola, “Marcel Marceau”. *Revista de la Universidad de México* xxii, diciembre, 1967, p. 33; 1971, p. 213; 1984, p. 170.

No obstante su notable aportación a la historiografía de la literatura mexicana, el *Diccionario de escritores mexicanos* es también una colección de errores y datos falsos. Un yerro que data desde la edición de 1967 y copiado en la edición de 1988 del *Diccionario* ha sido registrar que Arreola publicó en *El Hijo Pródigo*. Al revisar los números publicados de esta revista y sus índices en la edición facsimilar del Fondo de Cultura Económica, descubrimos que el autor de *Inventario* jamás colaboró en dicha publicación. Lo curioso es que este dato ha sido reproducido por algunos periodistas.

“El bardo” y “Epitafio para una tumba desconocida”

Hay un cuento cuya autoría le adjudicaban a Juan José Arreola. Aunque nadie lo había visto, algunos críticos lo referían al escribir sobre el joven escritor y otros incluso lo indizaban en sus apartados bibliográficos. Una de las fichas fantasma que ha tenido fortuna es la siguiente: “Arreola, Juan José: ‘El bardo’, *El Vigía* (1937). (No hay más datos, pero hay indicaciones de que fue el primer cuento publicado por Arreola)”³⁶. Cito la bibliohemerografía de los Ramírez cuya honestidad les obliga a aclarar que no conocen el cuento, pero sin duda lo hallaron citado en varios trabajos. Nueve referencias abajo, los Ramírez agregan una ficha cuya información parece entrar en conflicto con la ya citada: “‘Sueño de navidad’, *El Vigía* (di-

³⁶ Arthur Ramírez y Fern L. Ramírez. “Hacia una bibliografía de y sobre Juan José Arreola”, en *Revista Iberoamericana*, p. 654.

ciembre 1940). (Según Arreola, éste es su primer cuento, escrito en Zapotlán)³⁷.

Casi 20 años después del inventario de los Ramírez, la referencia andaba aún en los estudios críticos sobre Arreola, véase por ejemplo este pasaje de la introducción de Carmen de Mora a su edición del *Confabulario definitivo*: “Publica los primeros cuentos en las revistas *Eos* y *Pan* de Guadalajara [...] y en los periódicos *El Occidental* y *El Vigía*. En este último apareció, en 1937, ‘El bardo’, considerado su primer cuento.”³⁸ Por su parte, María Beneyto también lo refiere en un estudio comparado publicado en el sitio web *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: “Pere Calders nació en 1912 y Juan José Arreola en 1918, ambos nacieron en la misma década y publicaron su primera obra en el mismo año, 1937. El catalán publicó en Barcelona *La gloria del Dr. Larén* y el mexicano publicó su primer cuento ‘El bardo’, al que luego le cambió el nombre por ‘Cuento de navidad’, en la revista *El Vigía*”. Basten estas dos referencias. Cito sin demeritar las notables investigaciones de Mora y Beneyto, sólo para ejemplificar cómo los fantasmas literarios logran perfilarse incluso en la crítica más exigente.

Ahora bien, aunque varios investigadores lo citan como si lo hubieran leído, en realidad “El bardo” no existe. El primer cuento de Arreola fue escrito en 1940 y se publicó en 1941. Así lo cuenta Arreola en el último juglar:

En diciembre de 1940 escribí mi primer cuento formal: “Sueño de Navidad”. El periódico *Vigía* de Zapotlán lo publicó en su edición especial de año nuevo, correspondiente al primero de enero de 1941. [...] los que realmente me inspiraron a escribir prosa, cuentos, fueron los cuentistas rusos, como Leónidas Andreiev [...] Creo que mi cuento “Sueño de Navidad” tiene una gran influencia de él.³⁹

Quizás el equívoco tuvo origen debido a que Arreola cambió el título al cuento. En una entrevista concedida a Fernando Díez de Urdañivia en 1971, le cuenta: “A finales de ese mismo año de 40, escribo lo que es en realidad mi primer cuento [...]. Es un cuento de navidad al que después le puse ‘El barco’ para quitarle lo Dickens.”⁴⁰ Quizá desde este primer cuento descubre la estrategia irónica de ocultamiento que consiste en titular su hipertexto de manera idéntica que el hipotexto, excepto que en este caso la breve novela de Dickens no le inspiró ese cuento. Quizá por ello decide cambiar el título. Ahora bien, el cambio de “barco” a “bardo” se debe, sin duda, a una errata; pero no es fácil hallar la fuente del equívoco en ese mar de sarrazos que es la hemerografía sobre Arreola. Conjeturo que se originó en algún artículo o entrevista donde Arreola abordó también sus comienzos de escritor, pues el duende de la errata pudo haber cometido su travesura en el proceso de redacción o transcripción,

³⁷ *Ibid.*, p. 655.

³⁸ Juan José Arreola, *Confabulario total (1941-1961)*, p. 11.

³⁹ Orso Arreola, *El último juglar: Memorias de Juan José Arreola*, pp. 113 y 114.

⁴⁰ Fernando Díez de Urdañivia, “Juan José Arreola” [1971], en *Cómo hablan los que escriben: 25 autores de lengua española*, p. 19.

en la captura del linotipista o en la revisión del corrector, y entonces apareció publicado “El bardo” en lugar de “El barco”. En mi experiencia de editor he descubierto que una errata va acompañada de erratas contiguas, deduzco por lo tanto que el error correspondiente al año de escritura fue agregado en ese momento de distracción y, con la suerte que traen consigo los equívocos, errata y error conquistaron la fama y lograron un sitio en la academia.

Si hay textos que aparecen de manera extraña en la bibliografía de Arreola, hay otros que fingen su desaparición. Sucedió con “Epitafio para una tumba desconocida”. Óscar Mata, al describir la *plaque* de Arreola titulada *Cuentos* —publicada en 1950 en la primera editorial fundada por Arreola—, comenta en una nota a pie de página que “Epitafio para una tumba desconocida” “no se incluyó en *Confabulario* ni en *Varia invención*”⁴¹. Ante esa noticia, el lector siente la curiosidad imperiosa de buscar ese texto casi inédito; pero al hojear ese brevísimo volumen descubrimos que el cuento desaparecido pasó al *Confabulario* de 1952 con el título “Epitafio” y que, en la estructura definitiva de las obras, Arreola lo integró al *Bestiario* de 1972. La cacería bibliográfica termina cuando la presa desaparece en nuestras manos. Aclaro que esta distracción no desacredita la investigación minuciosa y exhaustiva de Mata: *Juan José Arreola, maestro editor* es una referencia obligada para quien desea conocer los catálogos de las editoriales fundadas y dirigidas por nues-

tro autor: Los Presentes, Los Cuadernos del Unicornio, Los libros del Unicornio, la revista *Mester* y sus Ediciones Mester, etcétera.

El himen en México

La invención del libro dentro del libro ha sido uno de los tópicos de la narrativa moderna; y Arreola no se excluyó de la tentación de imaginar un libro y reseñarlo dentro de un constructo ficcional, pero lo hizo a su manera. En la concepción bibliófaga de Borges, para el artifice de la varia invención todo libro puede ser atraído al espacio de la literatura fantástica. En sus confabulaciones citaba libros que no pocos lectores consideraban ficticios: libros-personaje para hacer cuentos metaliterarios a la manera de Borges; sin embargo esos libros no son imaginarios: existen, se pueden consultar casi en cualquier biblioteca, pero la magia verbal de Arreola hace que autores y libros reales ingresen al espacio de la ficción. Sucedió con Francisco A. Flores y su libro lírico-científico de medicina legal *El himen en México*, título casi inverosímil si consideramos que fue publicado en 1885, cuando México viraba hacia un conservadurismo social obligado por el discurso de las armas.

Francisco A. Flores y su libro son protagonistas del cuento “El himen en México”, incluido en *Palindroma* (47-55). Arreola pone en marcha su estrategia narrativa consistente en ocultar un texto bajo el título de ese mismo texto. Y mediante el recurso de la cita literal y la sátira sustrae al autor y al libro de la historia y los instala en el espacio lúdico de la invención pura. La forma de hacerlo es tan eficaz que los críticos sucumben

⁴¹ Oscar Mata, *Juan José Arreola, maestro editor*, p. 20.

al encantamiento de su poderosa imaginación. Rosa Pellicer, por ejemplo, deduce que “El himen en México” reseña “un libro y un autor inexistentes, en el que no faltan las citas y las opiniones de otros expertos en sexología.”⁴² E incluso Sara Poot Herrera –la crítica más acuciosa e inteligente de la obra arreolina– fue víctima de las ilusiones líricas del creador de la varia invención, pues en *Un giro en espiral* escribe que este cuento es “ejemplo de un trabajo de escritura sobre otra escritura, la del libro, aunque sea éste inexistente.”⁴³ Si el lector curioso desea asomarse a las estrategias narrativas de Arreola desplegadas para ficcionalizar una obra y a su autor, puede remitirse al estudio comparado incluido en mi libro *Rulfo y Arreola*.⁴⁴

Kafka

Hay un error cuyo origen no he podido explicar. En el *Confabulario total*, Arreola publica el poema en prosa “La trampa”, con el siguiente epígrafe: “Hay un pájaro que vuela en busca de su jaula. F. Kafka”⁴⁵. He revisado los aforismos de Kafka –en varias traducciones– y ninguno coincide con el utilizado por Arreola como epígrafe. Excepto uno donde los términos están invertidos; lo citaré de una de las ediciones más prestigiosas: “Una

jaula salió en busca de un pájaro”⁴⁶. En un cuaderno del año anterior, Kafka había escrito la versión primitiva: “Una jaula salió a cazar un pájaro”⁴⁷. La variante es mínima y ambas dicen lo contrario del epígrafe que encabeza “La trampa”. Ignoro si el aforismo fue tomado de una traducción deficiente, si se trata de una transcripción equivocada o si –como justificó varias veces al citar mal– su memoria “perfeccionó” la cita para hacerla dialogar con sus propios textos. Y aún: pudo haber reescrito el aforismo de Kafka para adaptarlo a su poema en prosa, a semejanza de lo que hizo con los versos de Carlos Pellicer para el epígrafe de *Confabulario*.

Entre el epígrafe y el texto del poema arreolino, deducimos la ecuación pájaro/espíritu masculino y jaula/cuerpo femenino (hembra es igual a trampa): relaciones lógicas en el marco de un campo semántico-cultural. El vuelo y la libertad son características del pájaro-espíritu; por otra parte, la pasividad y el acecho son atributos de la jaula-mujer, cuyos recursos consisten en atraer a su presa, no en perseguirla. Ahora bien, si partimos del epígrafe correcto, este juego de relaciones tendría que invertirse y habría que realizar un juego de relaciones de orden irónico y paradójico (quizá más acorde con la mente lírica de Arreola) para establecer el diálogo entre el epígrafe y el poema.

Coincido con Theda Mary Herz cuando argumenta que nuestro autor modificó el aforismo de Kafka:

⁴² Rosa Pellicer, “La con-fabulación de Juan José Arreola”, p. 547.

⁴³ Sara Poot, *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, p. 64.

⁴⁴ Felipe Vázquez, “Francisco A. Flores, Juan José Arreola y *El himen en México*”, en *Rulfo y Arreola: desde los márgenes del texto*, pp. 97-140.

⁴⁵ Juan José Arreola, *Confabulario total (1941-1961)*, p. 13.

⁴⁶ Franz Kafka, *Narraciones y otros escritos. Obras completas III*, p. 665.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 614.

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. Kafka's epigram implies that one is passively trapped, while Arreola stresses that one traps oneself. [...] In "La trampa", the manipulative techniques of elaboration, inversion and distortion of an external reference are once again employed for satirical purposes.⁴⁸

Sin embargo, afirmar que la inversión de sentido fue realizada con fines satíricos restringe —me parece— el propósito de Arreola, pues omite, por un lado, la visión atroz e irreconciliable de las relaciones entre hombres y mujeres; y, por otro, deja de lado el espejeo intertextual que el autor establece con la obra de Kafka.

Citar de manera equivocada es muy común, todos hemos cometido errores de transcripción, incluso los editores filólogos cometen distracciones. Podríamos decir que el aforismo de Kafka fue víctima del epigrafista, pero eso no coincide con la mentalidad hipertextual del autor de *Varia invención*. Prefiero suponer que, acorde con su idea de que la memoria perfecciona un texto para hacerlo suyo y, así, convertirlo en disparador de creaciones nuevas, Arreola creyó citar el aforismo de modo literal aunque, en realidad, traducía de manera inconsciente el texto de Kafka de acuerdo con su concepción del mundo. Me parece, asimismo, que es un guiño de simpatía a la estructura discursiva de Kafka, cuyas narraciones se desarrollan a partir de oposiciones y contradicciones.

⁴⁸ Theda Mary Herz, "Satire in Juan José Arreola's *Confabulario*", p. 107.

Conclusiones

Es difícil no cometer errores en una inmensidad de datos y, de hecho, hay siempre un margen de error en toda investigación bibliohemerográfica; pero es cierto también que algunos académicos no revisan ni verifican lo que sus ayudantes investigan. Tampoco sugiero que las diversas bibliografías de y sobre Arreola sean una trama de plagios mutuos; pero existe la necesidad de contar con una bibliografía actualizada y fiable sobre Arreola, y aún: una bibliografía crítica que prescindiera, en lo posible, de la cantidad de textos de ocasión que no sirven para comprender la obra ni la vida del autor del *Bestiario*, pues esa "crítica" no sólo posee el don de ocultar el texto que critica sino que usa al autor como una lápida de su obra.

Referencias

- Acker, Bertie, *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes. Temas y cosmovisión*, Madrid, Playor, 1984.
- , "Themes and World View in the Contemporary Mexican Short Story: Rulfo, Arreola and Fuentes", Tesis University of Texas at Austin, 1971.
- Alatorre, Antonio, "La persona de Juan Rulfo", en *Literatura Mexicana* X.1-2 (1999), pp. 231-232.
- Arreola, Juan José, *Bestiario: Obras de Juan José Arreola*, México, Joaquín Mortiz, 1972.
- , *Confabulario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.
- , *Confabulario: Obras de Juan José Arreola*, México, Joaquín Mortiz, 1971.

- , *Confabulario y Varia invención (1951-1955)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- , *Confabulario total (1941-1961)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- , *Cuentos*, México, Los Presentes, 1950.
- , "Marcel Marceau", *Revista de la Universidad de México* xxii, 4 (1967).
- , *Obras*, antología y prólogo de Saúl Yurkievich, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- , "Pablo", *Cuadernos Americanos* XXX-VI.6 (1947), pp. 239-248.
- , *Palindroma: Obras de Juan José Arreola*, México, Joaquín Mortiz, 1971.
- , *Varia invención*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Arreola, Orso, *El último juglar: Memorias de Juan José Arreola*, México, Diana, 1998.
- Beneyto, María, "Islotes de humor. Comparación de la obra de dos humoristas: Juan José Arreola y Pere Calders", en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, marzo 1998 [fecha de consulta: 14/05/2018].
- Borges, Jorge Luis, "El Aleph", en *Obras completas* 1, Barcelona, Emecé, 2001, pp. 617-627.
- Cather, Willa, "El caso de Paul", en *Los libros de cuentos*, Barcelona, Alba, 2006, pp. 231-256.
- Díez de Urdanivia, Fernando, "Juan José Arreola" [1971], en *Cómo hablan los que escriben: 25 autores de lengua española*, México, Edamex, 1996.
- Flores, Francisco A. [Francisco de Asís Flores y Troncoso], *El himen en México: Estudio hecho con unas observaciones presentadas en la cátedra de medicina legal en la Escuela de Medicina el año de 1882*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1885.
- Gómez Haro, Claudia, *Arreola y su mundo*, México, Alfaguara / Conaculta, 2002.
- Kafka, Franz, *Narraciones y otros escritos. Obras completas* III, edición dirigida por Jordi Llovet, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2003.
- Herz, Theda Mary, "Satire in Juan José Arreola's *Confabulario*", Tesis University of Illinois at Urbana-Champaign, 1973.
- Leal, Luis, *Breve historia del cuento mexicano*, México, De Andrea, 1956.
- León-Portilla, Miguel (introd., selección y notas), *Visión de los vencidos: Relaciones indígenas de la Conquista*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Mata, Oscar, *Juan José Arreola, maestro editor*, México, Ediciones Sin Nombre/CONACULTA, 2003.
- Mora, Carmen de, "Introducción", en Juan José Arreola, *Confabulario definitivo*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 11-62.
- Ocampo, Aurora (dir.), "Arreola, Juan José (1918)", en *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo xx. Desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días* 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, pp. 87-92.
- , *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo xx*, VI, México, Instituto de Investigaciones Filológicas/Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Ocampo de Gómez, Aurora M. y Ernesto Prado Velázquez, "Arreola, Juan José (1918)", en *Diccionario de escritores mexicanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Centro de Estudios Literarios, 1967, pp. 22-24.

- Pellicer, Carlos, *Material poético. 1918-1961*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.
- , "Nocturno", en *México en la Cultura* (suplemento *Novedades*), 86, [México], 24 de septiembre de 1950, p. 3.
- , *Obras. Poesía*, editor Luis Mario Schneider, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- , *Práctica de vuelo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.
- , *Sonetos*, México, Los Presentes, 1950.
- Pellicer, Rosa, "La con-fabulación de Juan José Arreola", en *Revista Iberoamericana*, 159 (1992), pp. 539-555.
- Poot Herrera, Sara. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992.
- Preciado Zacarías, Vicente, *Apuntes de Arreola en Zapotlán*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Ayuntamiento de Zapotlán El Grande, 2004.
- Ramírez, Arthur y Fern L. Ramírez, "Hacia una bibliografía de y sobre Juan José Arreola", en *Revista Iberoamericana*, 108-109 (1979), pp. 651-667.
- Riquer, Martín de, *Los trovadores: historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 2011.
- Torres Bodet, Jaime, *Obras escogidas. Poesía/autobiografía/ensayo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Vázquez, Felipe, "Francisco A. Flores, Juan José Arreola y *El himen en México*", en *Rulfo y Arreola: desde los márgenes del texto*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2010.
- Yurkievich, Saúl (ant. y pról.), "Juan José Arreola: los plurales poderes de la prosa", en Juan José Arreola, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp 7-43.