

# Arreola y Rilke: La representación literaria de lo absoluto y su desafío

HERWIG WEBER | UNIVERSIDAD DEL CLAUSTRO DE SOR JUANA

---

## Resumen

Juan José Arreola es uno de los mediadores más importantes de la obra de Rainer Maria Rilke en México y existe una profunda influencia del poeta praguense en la obra del mexicano. Este trabajo es un análisis de la recepción productiva de las *Historias del buen dios* de Rilke en el *Confabulario* de Arreola. El enfoque, una comparación genética (estudio de influencia), se centra en mostrar, sobre todo, las similitudes estructurales respecto a la representación de lo absoluto en las dos obras, y también los desarraigos de la obra de Arreola de su modelo.

**Palabras claves:** Juan José Arreola, Rainer Maria Rilke, influencia literaria, literatura comparada, literatura mexicana, literatura austríaca, *Historias del buen dios*, *Geschichten vom guten Gott*, *Confabulario*.

## Abstract

Juan José Arreola is one of the most important literary mediators of Rainer Maria Rilke's work in Mexico, and there is a remarkable influence of the prague poet in his work. This study analyses the productive reception from *Histories of the good god* in Arreola's *Confabulario* and within a genetic comparison (influential studie) it will show structural similitudes in the two works regarding the representation of the absolute but also Arreola's uprooting from the model.

**Key words:** Juan José Arreola, Rainer Maria Rilke, literary influence, comparative literature, Mexican literature, Austrian literature, *Histories of the good god*, *Confabulario*.

**Para citar este artículo:** Weber, Herwig, "Arreola y Rilke: La representación literaria de lo absoluto y su desafío", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 51, semestre II de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 109-121.

Los cuentos de Juan José Arreola (1918-2001) crean un mundo extraño en el cual muchas veces las leyes de la lógica no son válidas. Sus textos representan, en contradicción con el cuento tradicional, no acciones sino situaciones fantásticas, surreales o bizarras. En general, estos cuentos se pueden leer como una respuesta contra la poética moderna de las alegorías: son alegorías negativas, descripciones de un mundo que no debería ser así.<sup>1</sup> No sólo la sencillez formal y lingüística, sino también la predilección por motivos de animales<sup>2</sup>, envuelven a su literatura en un aura de lo ingenuo. Además, estos aspectos fomentan dentro de la interpretación alegórica, una gran apertura. El autor implícito, el narrador, no provee muchas pistas sobre el significado de la obra misma.<sup>3</sup> Algunos cuentos se dejan interpretar de una forma literal,<sup>4</sup> otros, por su tono irónico o su contenido fantástico y absurdo, como rechazo de una exégesis realista.<sup>5</sup> Mediante la comparación con textos de otros autores a los que el mismo Arreola se refiere, en el presente caso con un texto de Rainer Maria Rilke (1875-1926), es posible hacer un análisis mejor fundamentado de su literatura.

<sup>1</sup> Respecto a la alegoría negativa en Arreola véase Paula R. Heusinkveld, "Juan José Arreola, Allegorist in an Age of uncertainty", en *Chasqui*, vol.13, núm. 2/3 (febr.-mayo 1984), pp.33-43.

<sup>2</sup> Como, por ejemplo, en su *Bestiario* (México, FCE, 1959).

<sup>3</sup> Para Hugo Hiriart, Arreola es un genio verbal, lo que se expresa en lo inexplicable de sus textos: "Si demuestras un teorema asociando cosas distantes y aparentemente aisladas, por caminos raros, saltándote pasos, tienes genio. Porque el genio se caracteriza [...] por ser aparentemente inexplicable." En "Juan José Arreola se va volando", en *Letras Libres* (enero 2002), pp. 46-47, aquí p. 46.

<sup>4</sup> Luis Leal, por ejemplo, interpreta el cuento de Arreola "El guardaguasas" en una exégesis realista como una crítica al sistema ferroviario en México: "Un cuento de Juan José Arreola", en *El Rehilete*, 2ª época, núm. 29 (diciembre 1969), p. 46.

<sup>5</sup> El mismo cuento, "El guardaguasas", interpreta George R. McMurray en una exégesis alegórica y existencialista como metáfora de lo absurdo de la vida: "Albert Camus' Concept of the Absurd and Juan José Arreola's 'The Switchman'", en *Latin American Literary Review*, núm. 11 (otoño-invierno 1977), pp. 30-35. Respecto a la ironía y lo absurdo en Arreola véase Jamal Chboukat, *Ironie et absurde dans le récit bref de Juan José Arreola*, Julio Cortázar et Augusto Monteroso (Paris, Université de Paris VIII, Études hispaniques et latino-américaines, 2003).

## Influencias en Arreola

Las raíces de la prosa corta de Arreola son un México rural pero también la modernidad estética<sup>6</sup> europea. Arreola es uno de los mediadores literarios más tempranos de Rainer Maria Rilke en México. Los primeros contactos de Arreola con los textos de Rilke tuvieron lugar entre los años 1937 hasta 1939 a través de uno de sus maestros, el alemán Fernando Wagner.<sup>7</sup>

Arreola ve las obras de Rilke, como es natural, a través de la perspectiva mexicana y sobre todo partiendo de un horizonte de experiencias meramente rural:

Mis 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.<sup>8</sup>

Aunque se trata de una perspectiva poco cosmopolita, algunos autores europeos modernos parecen serle de tal influencia que, según Fernando del Paso, caracterizan hasta el nacimiento de Arreola:

[N]ací el 21 de septiembre de 1918. O sea [...] justamente en la noche en que Rainer Maria Rilke le escribió la primera carta a la que iba a ser

su amiga para siempre. [...] y fue en septiembre del mismo año cuando Franz Kafka fue declarado mortalmente enfermo de tuberculosis. Nací [...] entre pollos, puercos, chivos, guajolotes, vacas, burros y caballos.<sup>9</sup>

Respecto a su colección de cuentos *Confabulario* (1952)<sup>10</sup> dice Arreola, que “[...] es la tentativa de resolver una serie de influencias y de maneras en una fórmula personal”<sup>11</sup>. Mediante la comparación genética con los textos correspondientes de Rilke se puede construir una interpretación más clara de algunos de los cuentos de *Confabulario* que en general son, como ya se mencionó antes, algo herméticos. En este proceso exegético comparativo no sólo se miden las coincidencias entre los textos de los dos autores sino también la distancia diferencial que se abre por paradigmas contextuales desiguales.

Un tema central tanto en la obra de Rilke como en algunos textos de Arreola es la búsqueda de dios. Emmanuel Carballo conecta, respecto a este tema, sobre todo un cuento de Arreola de *Confabulario*, “El silencio de dios”, con las *Historias del buen dios* de Rilke:

En “El silencio de Dios” se nota levemente el influjo de Rainer Maria Rilke: se desprende de “Las historias del buen Dios”. [...] Recuerdo una frase

<sup>6</sup> “Modernidad estética” se refiere a la época de entre 1890 y 1945 aproximadamente.

<sup>7</sup> Cf. Felipe Garrido, “Arreola: cinco años”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 32 (2006), p. 12.

<sup>8</sup> Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana* (Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, Ediciones de la Escuela de Verano, 2004), p. 560.

<sup>9</sup> Así conecta Fernando del Paso el nacimiento de Arreola con algunas “estrellas” de la literatura europea. *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947)* (México, Fondo de Cultura Económica, 1996), p. 23.

<sup>10</sup> En el presente análisis de *Confabulario* utilizo la edición de 1963 (México, Joaquín Mortiz).

<sup>11</sup> Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 567.

de “El silencio de Dios”: “Son tus propias palabras, incoloras y naturalmente humildes que yo ejercito sin experiencia.” La influencia espiritual de Rilke es muy acusada.<sup>12</sup>

## Dios y la geometría en Rilke

El concepto de dios en los textos tempranos de Rilke se puede describir, de una forma muy general, con el concepto del panteísmo. Dios se encuentra en todas las cosas de la naturaleza y también en la creación del artista. En el *Libro de las horas* (1905) y en las *Historias del buen dios* (1904), dios no es ningún demiurgo tradicional sino una entidad que, a su vez, está creada por su misma creación: el artista. Este mismo, como representación del humano, se dirige en el *Libro de las horas* con las siguientes palabras a dios: “Tú te has empezado a crear tan infinitamente grande / el día que nos empezaste a crear a nosotros.”<sup>13</sup> La trinidad del concepto rilkeano de los “Dinggedichte” (“poemas-cosas”<sup>14</sup>) sitúa a dios en una conexión triangular tanto con el poeta, quien es un creador creado, como con las cosas, que poseen cualidades divinas porque son creadas por dios y por el artista.

Desde Platón, la metafísica es un asunto geométrico. En la geometría se expresa lo

eternamente verdadero mediante fórmulas matemáticas y ella representa lo que es verdadero a priori a la contingencia del mundo sensible. La idea del orden concéntrico del universo está presente tanto en las ontologías antiguas y medievales como en las modernas. El concepto de belleza de la buena proporción parte de la imaginación de lo ideal como lo *uno*. Así lo propone Platón en su diálogo *Timaio*.<sup>15</sup> Para la escuela de Chartre en el siglo XII, el cosmos presenta el orden de la totalidad que se contrapone al caos original.<sup>16</sup> La tutora de este orden proporcional es la naturaleza —una fuerza que protege el devenir de todas las cosas y que por eso también está presente en ellas.<sup>17</sup> Agustín de Hipona desarrolla en *De quantitate animae* una estética de las proporciones geométricas, en la cual el cuadrado es más bello que el triángulo equilátero, y el círculo es la figura más bella: aquí ningún vínculo interrumpe la continua igualdad de la circunferencia.<sup>18</sup> Para Seneca la vida consta de un gran círculo que encierra círculos más pequeños:

One circle embraces and bounds the rest; it reaches from birth to the last day of existence. The next circle limits the period of our young manhood. The third confines all of childhood in its circumference. Again, there is, in a class by itself, the year; it contains within itself all the divisions of time by the multiplication of which we get the total of life. The month is bounded

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 563-564.

<sup>13</sup> *Das Stundenbuch*, en *Werke, Drei Bände*, tomo 1 (Frankfurt am Main, Insel, 1991), pp. 5-122, aquí p. 15: “Du hast dich so unendlich groß begonnen / an jenem Tage, da du uns begannst.” La traducción es mía.

<sup>14</sup> La palabra Dinggedichte en alemán se deja interpretar al menos de dos formas: 1) Poemas de cosas, 2) Poemas que también son cosas.

<sup>15</sup> 30d y 31c: Platón, *Sämtliche Werke*, tomo 3 (Berlin, Lambert Schneider, 2014), p. 110.

<sup>16</sup> Umberto Eco, *Kunst und Schönheit im Mittelalter* (München, dtv, 1993), p. 34.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 55-56.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 67.

by a narrower ring. The smallest circle of all is the day; but even a day has its beginning and its ending, its sunrise and its sunset.<sup>19</sup>

Según el retórico romano, cada día debería ser vivido de tal forma que podría ser una buena terminación de toda la vida.

La geometría de las obras del artista es un espejo del orden del mundo creado por dios. Mediante la fiel representación de esta geometría divina, el artista y el filósofo cometen un acto éticamente bueno. Desde la antigüedad hasta el principio del siglo xx, ética y estética han estado conectadas de esta forma. El artista y dios conciben de la misma fuente. Esa fuente es la naturaleza, que presenta un orden matemático-geométrico. La idea de la geometría del mundo verdadero está presente desde los inicios de la literatura en la concepción formal de la métrica del género poético. Rilke, desde su poesía más temprana, pone mucho énfasis en este aspecto formal para representar lo eternamente válido de lo absoluto. Sólo hay que pensar en la estructura concéntrica de su poema "La pantera", en el cual la frase "alrededor de un centro" funge ella misma

como un centro. El marco circular forma la palabra "ser" al principio y al final del poema.<sup>20</sup> También las *Historias del buen dios* están ordenadas de una forma geométrica. Un artista, el narrador de los cuentos, narra a los niños las historias de dios. Pero también a dios, quien se ha alejado de su creación, son narrados dentro de los cuentos historias de los humanos. Un narrador, que fue creado por dios, narra entonces historias del buen dios. Gracias a esas historias dios existe, y en ellas, como en las cosas del mundo, vive el carácter divino de la creación. También el artista Rilke, como dios, es en su labor artística un geómetra: Las doce *Historias del buen dios* forman respecto del contenido y al uso de palabras un constructo circular.<sup>21</sup> Hay correspondencias sintácticas y morfológicas entre la primera y la última historia,<sup>22</sup> así como entre la sexta y la séptima.<sup>23</sup> También hay coincidencias de palabras y partes de frases en la primera y la séptima historia y entre la sexta y la última. Pero no sólo este aspecto formal crea una estructura geométrica sino, sobre todo, el contenido de las historias coincide temáticamente de una forma circular:

<sup>19</sup> Seneca, *Ad Lucilium epistolae morales*, en *Seneca in ten volumes*, tomo IV (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1979), trad. por Richard M. Gummere, pp.68-69: "Tota aetas partibus constat et orbes habet circumductos maiores minoribus. Est aliquis, qui omnis conplectatur et cingat; hie pertinet a natali ad diem extremum. Est alter, qui annos adulescentiae cludit. Est qui totam pueritiam ambitu suo adstringit. Est deinde per se annus in se omnia continens tempora, quorum multiplicatione vita componitur. Mensis artiore praecingitur circulo. Angustissimum habet dies gyrum, sed et hie ab initio ad 7 exitum venit, ab ortu ad occasum."

<sup>20</sup> Cf. Wolfgang Rohner, "Zu einem Gedicht Rainer Maria Rilkes", en *Trivium*, 4, 1946, pp.166-170.

<sup>21</sup> Como demuestra Thomas Elwood Hart en su análisis "Simile by Structur in Rilke's *Geschichten vom lieben Gott*", en *Modern Austrian Literatura*, vol. 15, núms. 3/4, 1982, pp. 25- 69.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 32-36.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 36-38.

1. Fuerza creativa de dios (motivo de las manos); acordarse de dios	2. La pobreza como condición para ir al cielo (a lo absoluto)	4. La muerte como impulsora de la tradición narrativa oral	6. "Una escena del gueto de Venecia": Visión mística de lo absoluto	7. "Sobre uno que escucha a escondidas a las piedras": Visión artística de lo absoluto	9. La muerte como adversaria de vida	11. La pobreza como condición para ir al cielo	12. Reflexionar sobre dios
---	---	--	---	--	--------------------------------------	--	----------------------------

El ser – una entidad perfectamente geométrica en las *Historias del buen dios*

Las parejas temáticas se complementan de tal forma que toda la obra es una visión de lo absoluto en la cual están reunidas todas las variantes del tema. De este concepto de la visión mística y artística tratan también las dos historias centrales, "Una escena del gueto de Venecia" ("Eine Szene aus dem Ghetto von Venedig") y "Sobre uno que escucha a escondidas a las piedras" ("Von einem, der die

Steine belauscht"). En esta séptima historia, dios observa a Michelangelo trabajando en su estatua de la Pietà. Dios le pregunta: "Quién está en la piedra?" Y Michelangelo contesta: "Tú mi dios, quién más podría serlo." La obra del buen artista es una obra de maestría ya que dios y lo absoluto está en la piedra antes de que el artista la trabaje. Con la mano del artista genio, en la cual la-

bora la misma ley de la naturaleza que en la fuerza creativa de dios, se vuelve visible esta totalidad del mundo en la obra de arte bien lograda.

## La estructura de *Confabulario*

La concepción que tiene Arreola de dios la tomó, por partes, de Rilke. En el centro de esta concepción se encuentra, como ya se explicó, la idea de que Dios no es imaginable sin el artista quien narra a este dios:

No puedo pensar que Dios exista antes de la creación. Dios es una posibilidad del ser. Es decir, acepta ser y al ser se manifiesta en todo. No puedo imaginar, aunque lo quiera, un *Deus ex machina*: jamás podría concebirlo. Dios es porque nosotros somos. El hombre es el receptor de la divinidad ya que es capaz de intuir y concebir a Dios: es la criatura indispensable.

También en Arreola, como en Rilke, está presente la ley absoluta de la creación: “La manifestación del genio y del talento se debe a una organización adecuada del instrumental humano. [...] La mano que está por encima de nosotros, la mano de lo general, toca ese instrumento.” Arreola está interesado en un modelo literario para describir lo absoluto. Este modelo se realizó en *Confabulario*. Al menos dos de los cuentos narran directamente el tema de la visión de lo absoluto:

En ‘Pablo’, en ‘Silencio de Dios’ hay una percepción del todo. En esos textos trato de incluirme yo mismo en el todo. [...] es una especie de abolición del ser individual y un deseo de incluirse en el todo.

Pero no sólo esos dos cuentos tratan de la posibilidad o de la imposibilidad de la inmersión del individuo en la totalidad del ser, sino también la estructura de toda la obra de *Confabulario* es, como las *Historias del buen dios*, el intento de una reconstrucción de lo absoluto. Los cuentos que forman el marco exterior del círculo en *Confabulario*, “Parturient montes” y “Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos”, tratan ambos —como las historias externas de Rilke— del acto de la creación. En Rilke, el mundo creado por dios se aleja de él, se vuelve incomprendible y hasta cierto punto también maligno. El artista (el narrador) funge aquí como mediador entre dios y mundo. En “Parturient montes” de Arreola, el protagonista (¿un escritor?) crea desde su axila no una gran obra sino un ratón. La creación desde la axila también es una referencia a Rilke. “Parturient montes” se puede interpretar, considerando la biografía de Arreola, como el bloqueo creativo por la presión de las expectativas del público, pero también como la ruptura entre el artista y la totalidad del ser. El último texto, el número veintinueve de *Confabulario*, es, coincidiendo con la estructura en Rilke, también una historia sobre la artesanía. Y también, como en la primera historia en *Confabulario*, de la mala artesanía: se trata de una carta a un zapatero en la cual el cliente se queja de la fallida reparación de sus zapatos. “El discípulo”, la sexta historia en *Confabulario*, está conectada con esas dos historias.

También el segundo cuento en *Confabulario*, “En verdad os digo”, se conecta con *Historias del buen dios*. Tanto Rilke como Arreola narran sobre una condición para

poder entrar al cielo: la pobreza. Pero mientras en Rilke predomina el tono serio y conceptual, en el texto de Arreola prevalece la ironía. “En verdad os digo” forma una pareja con la historia veintidós, “El pacto con el diablo”, en la cual se trata el tema sin ninguna ironía y dentro de la tradición moralista de las alegorías. Estas dos historias ya no forman una pareja geométrica, porque la segunda historia ya no forma una pareja con la penúltima, como en Rilke.

El tercer cuento, “El rinoceronte”, es parte del gran grupo temático de las relaciones de género. “El rinoceronte” describe la dominación de un macho por una mujer y forma una pareja con el cuento “Una mujer amaestrada” (19). Aquí también está interrumpida la simetría rilkeana. La estructura en *Confabulario*, basándose sólo en algunos ejemplos de cuentos, tiene este aspecto:

Entonces también en Arreola se nota, como en Rilke, el anhelo del artista de formar

<p>1. “Parturient montes”: Sobre la imposibilidad de crear grandes obras</p>	<p>2. “En verdad os digo”: La pobreza como condición para ir al cielo (a lo absoluto): Tratado irónicamente</p>	<p>(Se pierde la simetría de las parejas)</p>	<p>29. “Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos”: La obra artesana malograda</p>
	<p>20. “Pablo”: Visión mística de lo absoluto</p>	<p>(Ya no se pueden identificar historias parejas)</p>	<p>22. “El pacto con el Tratado diablo”: La pobreza como condición para ir al cielo</p> <p>24. “El silencio de dios”: Sobre imposibilidad de entender lo absoluto</p>

El ser – una entidad no tan geométrica en *Confabulario*, el artista ya no puede lograr la perfecta armonía

una estructura proporcional, que al parecer ya no es posible. El mundo ya no posee el ideal de la proporción. Durante la primera mitad del siglo xx disminuyó la confianza en una estructura ideal metafísica. Algunas causas de esto son cambios paradigmáticos como consecuencia del impacto del positivismo y del capitalismo. El positivismo instaló la desconfianza en lo no comprobable empíricamente (Auguste Comte). Una estructura a priori metafísica no es comprobable mediante el método positivo. El impacto del capitalismo en todas las esferas de la vida destruyó la fe en la metafísica y la confianza en sus grandes narraciones (Jean-François Lyotard). Aunque en la obra de Rilke, esta fe en la presentación de lo geométrico —que representa lo metafísico— todavía está intacta, la obra de Arreola muestra una epistemología modificada. También en este sentido se puede decir que era más un artista “que un hombre de ideas”<sup>24</sup>. En general, se puede constatar que las parejas de cuentos en la obra de Rilke se complementan, mientras las parejas que se pueden identificar en *Confabulario* se contradicen —y forman así también una totalidad, pero una totalidad poco armónica y caótica. Ejemplo de estos cuentos contradictorios son “Pablo” y “El silencio de dios”.

<sup>24</sup> Emmanuel Carballo, “El autor y sus primeras lecturas”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 80, octubre 2010, p. 22.

## **El acceso a las verdades del ser y su rechazo: “Pablo” y “El silencio de dios”**

Como ya se mencionó anteriormente, hay, sobre todo, dos cuentos en *Confabulario*, “Pablo” y “El silencio de dios”, que tratan del intento del humano de acercarse a lo absoluto. El contenido de estas dos historias, contradictorias entre sí, es una analogía de la estructura de la antología. Las dos historias retoman aspectos de la obra de Rilke, aunque al mismo tiempo, “El silencio de dios” se aleja de una forma clara de sus ideas fundamentales.

El corazón del protagonista en “Pablo” fue visitado una mañana “por la gracia”<sup>25</sup> y “el hálito del universo lo penetraba poco a poco”<sup>26</sup>. A partir de este momento se le reveló que el

Creador excelente iba contenido en cada una de sus criaturas y verificado en ella. Desde ese día, Pablo juzgó la maldad de otra manera: como el resultado de una dosis incorrecta de virtudes, excesivas las unas, escasas las otras. Y el conjunto deficiente engendraba virtudes falsas, que tenían todo el aspecto del mal.<sup>27</sup>

Se trata aquí de revelaciones sobre la constitución del mal, como las da Rilke en sus *Historias*: Para el narrador del poeta austríaco, el mal es una entidad necesaria en el mundo sensitivo, ya que vino al mundo por la separación entre alma y cuerpo. Metáfora

<sup>25</sup> Arreola, *Confabulario*, p.105.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.107.

para esta separación son las dos manos separadas de dios. Pablo logra una visión de la totalidad como la logra el narrador, y así también los niños y el lector de las *Historias del buen dios*. Pablo entiende que “la humanidad es inmortal porque Dios está en ella”<sup>28</sup> y que hay algo perdurable en el hombre que es “la eternidad misma de Dios”<sup>29</sup>. Con la idea de que el género humano “efectúa todas las combinaciones posibles, ensaya todas las dosis imaginables con las partículas divinas que andan dispersas en el universo”<sup>30</sup> expresa, en coincidencia con Rilke, el carácter absoluto del humano, y al mismo tiempo, a diferencia del praguense, el carácter caótico, no ordenado y contradictorio de este absoluto. La estructura de *Confabulario* representa esta visión de Pablo: la simetría del primer y último cuento representa la idea de un absoluto; el caos de los cuentos que tratan del mismo tema, pero de una forma contradictoria representa la idea de lo disperso de los elementos de ese absoluto.

Del intento de entender lo absoluto y de lograr la cercanía de dios, trata también el cuento “El silencio de dios” en *Confabulario*. Pero ahora, ese intento, como antítesis con el cuento “Pablo”, falla. Un joven desilusionado, sobre todo por una infancia infeliz<sup>31</sup>, escribe una carta a dios. Allí plantea va-

rias preguntas sobre el ser del mundo y sobre cuestiones éticas: ¿por qué el bien siempre está acompañado por el mal y cuál sería una guía para actuar solamente bien?<sup>32</sup> Como ya se mencionó, en el texto de Rilke está presente una respuesta metafísica a esta pregunta del campo de la ética: el mal vino al mundo por la separación entre alma y cuerpo y es entonces una entidad necesaria en el mundo sensitivo. Pero el humano está equipado con el libre albedrío y puede escoger entre el bien y el mal, como el narrador de Rilke explica por ejemplo en la historia “Cómo la traición llegó a Rusia” (“Wie der Verrat nach Russland kam”). En el mundo filosófico de Rilke la comunicación entre dios y el humano funciona porque los dos están conectados a través de la fuerza creativa de la ley natural que se expresa mediante la geometría. Esta conexión está interrumpida en la epistemología de *Confabulario*, lo que se expresa en su estructura caótica. La respuesta de dios en “Silencio de dios” refleja la interrupción de la comunicación entre el mundo divino y el humano. La carta que manda dios como respuesta ya no está situada en el nivel de la metafísica sino de la vida práctica. Dios da al joven el consejo de no pensar más sobre las categorías de bien y de mal, y de distraerse con algún trabajo o buscar la cercanía de otras personas. El

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.108.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> La juventud problemática parece ser un motivo que tiene su fuente en la autobiografía del autor. En algunas ocasiones, Arreola mencionaba que lo que le separa de Rilke es la glorificación de la juventud, la que no puede compartir por su propio infancia poco feliz:

“Me acordé de Rainer Maria Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, dije ¡no!, para mí la infancia fue más bien terrible, por el tiempo de México en que transcurrió.” Juan José Arreola, *El paraíso perdido de las golosinas*, en *Prosa dispersa* (México, Conaculta, 2002), p.194.

<sup>32</sup> Juan José Arreola, *Confabulario*, S. 132: “Quiero ser bueno y solicito unos informes. Eso es todo.”

cuento de Arreola se puede leer como un rechazo a la posibilidad de descripción de entidades metafísicas mediante el lenguaje. Dios y el joven viven en dimensiones ontológicas tan diferentes, que el lenguaje divino de la naturaleza no se puede traducir al lenguaje humano. Cualquier enunciado en este lenguaje sobre entidades metafísicas simplemente no tendría sentido en el mundo humano. La crítica del lenguaje que se expresa en esta carta de dios se encuentra en una tradición con la del *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein: Bajo una concepción meramente positivista no tiene sentido hablar sobre categorías éticas.<sup>33</sup> Sólo fuera de este mundo, con un lenguaje no de este mundo y una perspectiva absoluta del mundo, se podría entender y pronunciar divisiones del bien y del mal eventuales.

## Conclusión

En Rilke, la comunicación directa entre dios y los humanos está ligeramente interrumpida ya que dios se alejó después de la creación. El poeta que narra a dios funge como conexión entre dios y el humano (los niños).

<sup>33</sup> “Es gibt keine Ordnung der Dinge a priori.” (5.634, “No hay ningún orden a priori de las cosas”); “Der Sinn der Welt muss außerhalb ihrer liegen.” (6.41, “El sentido del mundo tiene que estar ubicado afuera de él”); “Darum kann es auch keine Sätze der Ethik geben.” (6.42, “Por eso tampoco puede haber frases sobre la ética.”): Ludwig Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlungen*. (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963), pp. 91, 111 y 112. El *Tractatus* (1921) mide la distancia y representa los cambios de paradigmas entre *Historias del buen dios* (1904) y *Confabulario* (1952).

Dios y poeta hablan aquí el mismo lenguaje, ya que dios está en todas las cosas y el poeta hace visible esta ley divina en su propia creación; creación que en el caso de Rilke son las *Historias del buen dios*. La posibilidad de comunicación, de hablar sobre temas metafísicos está presente en la forma organizada y bien proporcionada del texto. Se manifiesta lo que Tomás de Aquino expresó en su *Summa Theologiae*: lo bello y lo bueno, la estética y la ética se manifiestan en la creación de dios, en las cosas (aquí: en el texto) como una y la misma realidad, ya que la base tanto de la estética como de la ética es la forma.<sup>34</sup> La proporción de la obra de Rilke significa belleza y verdad en las narraciones del ser de dios y del mundo. La forma circular de la obra representa el carácter uniforme, absoluto y eterno de este ser. En la colección de cuentos de Arreola hay una clara analogía formal con las *Historias del buen dios*: la simetría por la coincidencia temática de la primera y de la última historia. En el interior de *Confabulario* se pierde esa simetría. En el caso de que se puedan identificar parejas de cuentos, esas parejas no forman, como en el caso de Rilke, complementarios de un tema, sino que se contradicen entre sí. Esto se puede interpretar, considerando las explicaciones de Arreola sobre la representación de lo absoluto y la interpretación de “El silencio de dios”, como

<sup>34</sup> “[...] lo bello y el bien son lo mismo porque se fundamentan en lo mismo, la forma [...]”, “[...] pulchrum et bonum in subiecto quidem sunt idem, quia super eandem rem fundantur, silicet super formam [...]”, *Summa Theologiae*, I 5, 4 ad 1. Citado por <<http://www.corpusthomicum.org/sth1003.html#28436>> [consulta: 20 de junio, 2018].

que la realidad y el mundo es en principio una entidad absoluta (la primera y última historia forman un marco), pero que el humano (el artista) no tiene acceso a una representación perfectamente geométrica de esta entidad absoluta en cuyo interior, reina el caos, no hay ningún orden a priori. Que el artista ya no es capaz de reproducir la forma del orden del universo, se expresa en *Confabulario* en el tema de la primera y última historia que es el producto fallido del artesano. Ética y estética están en Rilke todavía conectadas. La forma geométrica de la obra está unida a una moral divina (el “buen” dios). El caos interno de la antología de Arreola representa también la falta de mensajes éticos dentro de los cuentos. Ya ninguna verdad a priori, como todavía en la literatura de Rilke, es expresable.

## Bibliografía

- Arreola, Juan José, *Confabulario*, México, FCE, 1952.
- , *Bestiario*, México, FCE, 1959.
- , *Confabulario*, México, Joaquín Mortiz, 1963.
- , *Prosa dispersa*, México, Conaculta, 2002.
- Belobratow, Alexander W., “‘Gott (wohne) in der Achselhöhle...’ Zur Bedeutung von Rilkes Rußländerlebnis”, in *Gott in der Dichtung Rainer Maria Rilkes*, editado por Norbert Fischer, pp.161-174. Hamburg, Meiner-Verlag, 2014.
- Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, Ediciones de la Escuela de Verano, 2004.
- , “El autor y sus primeras lecturas”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 80 (octubre 2010).
- Chboukat, Jamal, *Ironie et absurde dans le récit bref de Juan José Arreola, Julio Cortázar et Augusto Monterroso*, Paris, Université de Paris VIII, Études hispaniques et latino-américaines, 2003.
- Del Paso, Fernando, *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947)*, México, FCE, 1996.
- Eco, Umberto, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München, dtv, 1993.
- Eagleton, Terry, *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.
- Elwood Hart, Thomas, “Simile by Structure in Rilke’s *Geschichten vom lieben Gott*”, en *Modern Austrian Literature*, vol. 15, núm. 3/4 (1982), pp. 25-69.
- Garrido, Felipe, “Arreola: cinco años”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 32 (2006), pp.7-15.
- Heusinkveld, Paula R., “Juan José Arreola. Allegorist in an Age of uncertainty”, en *Chasqui*, vol. 13, núms. 2/3 (febr.-mayo 1984), pp. 33-43.
- Hiriart, Hugo, “Juan José Arreola se va volando”, en *Letras Libres* (enero 2002), pp. 46-47.
- Leal, Luis, “Un cuento de Juan José Arreola”, in *El Rehilete*, 2ª época, núm. 29 (diciembre, 1969).
- Liotard, Jean-Francois, *Das postmoderne Wissen: ein Bericht*. Wien, Passagen, 1994.
- McMurray, George R., “Albert Camus’ Concept of the Absurd and Juan José Arreola’s ‘The Switchman’”, en *Latin American Literary Review*, núm. 11 (otoño -invierno 1977), pp.30-35.
- Plato, *Sämtliche Werke*, tomo 3, Berlin, Lambert Schneider, 2014.

- Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, tomo 4, Wiesbaden, Insel, 1955-1966.
- Rilke, Rainer Maria, *Das Stundenbuch. Das Buch der Bilder*, en *Werke in 3 Bänden*, tomo 1, pp. 5-122, Frankfurt am Main, Insel, 1991.
- Rohner, Wolfgang, "Zu einem Gedicht Rainer Maria Rilkes", en *Trivium*, 4, 1946, pp.166-170.
- Santo Tomás, *Summa Theologiae*, <http://www.corpusthomisticum.org/sth1003.html#28436>, consultado 20 de junio, 2018.
- Seneca, *Ad Lucilium epistolae morales*, en *Seneca in ten volumes*, tomo IV, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1979, trad. por Richard M. Gummere, pp.68-69.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlungen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1963.

