LA CON-FABULACION DE JUAN JOSE ARREOLA

POR

ROSA PELLICER
Universidad de Zaragoza

La obra de Arreola es un claro ejemplo de la relación entre lectura y escritura, buena parte de ella surge de otros textos que, como veremos, al pasar por su mano sufrirán diversas transformaciones. El mismo Arreola, citando a Papini, insiste en que "nada es mío"¹:

Tengo que confesar que nada realmente es de uno, todo es herencia recibida, todo es óbolo de los demás, de los grandes literatos, filósofos, poetas, y las gentes sencillas, humildes, o gentes destacadas socialmente, en el orden de la política y demás, en fin ... Llega uno a la conclusión de que sólo la redacción es propia. Y luego, la redacción está llena de estilos ajenos, brota de estilos ajenos².

Lo que debe hacer el escritor es apropiarse de lo recibido, "entonarlo", como diría Borges, de una forma distinta. Leemos en *La palabra educación*: "¿Quién se propone ser original, ni en forma ni en contenido? Lo importante es dar a lo general el hálito de la persona. Todos los hombres han vivido la historia del mundo, pero me siento obligado a hacer mi traducción del ser, mi propia versión" (40). Por otra parte, Arreola señala la influencia de algunos escritores como Papini, Marcel Schwob, Kafka o López Velarde, por citar los casos más conocidos, ya que "se escribe con múltiples resonancias, con ecos lejanos"³. La crítica ha puesto de manifiesto la procedencia libresca de la mayor parte de los textos de Arreola, que nunca es imitación grosera, ya que la sugerencia da lugar a una creación distinta al punto inicial. "Es forzoso recalcar —dice Ojeda— que en Arreola no existe el burdo pegote, sino la asimilación perfecta de los

¹ La frase procede del capítulo "Nada es mío", de *Gog*, donde podemos leer: "Los demás participan, ausentes o presentes, en nuestra vida interior y externa. No hay manera de salvarse. [...] Todo lo que sé lo he aprendido de los demás. Cualquier cosa que adquiera es obra de otros". Giovanni Papini, *Gog*, Barcelona: Editorial Apolo, 1934, 166.

² Eliana Albala, "Juan José Arreola: Fragmentos para el rompecabezas del mundo. Entrevista", *Revista Iberoamericana* 148-149 (1989), 677.

³ Cristina Peri Rossi, "Yo, señores, soy de Zapotlán el Grande". Entrevista con Juan José Arreola", *Quimera* 1 (nov. 1980), 25.

elementos, como una reverencia a la tradición y a la memoria⁴. Por otra parte, Theda M. Herz propone el funcionamiento de las fuentes cultas del *Confabulario* como arma satírica y concluye que estas “variaciones” de temas conocidos por lectores cultos, “se conciben muchas veces a costa del público, dado que el cuentista a menudo se burla de la erudición y la razón humanas por medio de otras obras que reflejan estas cualidades”⁵. Como veremos, Arreola no siempre utiliza las “fuentes” como un “homenaje” o como una “sátira” para la elaboración de sus cuentos y prosas breves.

Desde los mismos títulos Arreola insinúa el carácter de reescritura de su obra, tanto de la propia como de la ajena. *Confabulario*, de *confabulari*, tiene el doble sentido de “conversar”, “tratar una cosa entre dos o más personas”, y de “colección de fábulas”. La “confabulación” arreoliana significa tanto la del escritor con otros escritores, como la del lector con Arreola; de ahí el significativo epígrafe de Carlos Pellicer que abre todas las ediciones de *Confabulario*: “... mudo espío/ mientras alguien voraz me observa”⁶. *Prosodia* es una pronunciación, una entonación particular de otros textos, dado que prácticamente la totalidad del libro consiste en una reescritura. *Varia invención* nos remite a las misceláneas de los siglos de oro; *Bestiario* se inserta en un género literario con sus características propias; *Palindroma* alude a la práctica de una escritura bifronte y *Cantos de Mal Dolor*, cuyos textos tienen en común las relaciones entre hombre y mujer, remite a los célebres *Cantos de Maldoror* de Lautréamont⁷.

Por otra parte no hay que insistir en la constante reacomodación de los cuentos y textos breves de Arreola en las sucesivas ediciones, que suele llevar consigo la desaparición de buena parte de ellos, debido a su exacerbada conciencia de perfección que conducirá, finalmente, a un espacio único llamado *Confabulario*, producto de la lectura, y por tanto de la reescritura, de toda su obra⁸. La intención de las páginas que siguen es poner de manifiesto la

⁴ Jorge Justo Ojeda, “La lucha con el ángel. Siete libros de Juan José Arreola”, en *Antología de Juan José Arreola*, México: Ediciones Oasis, 1969, 12.

⁵ Theda M. Herz, “Las fuentes cultas de la sátira del *Confabulario*”, *Hispanófila* (mayo 1981), 46-47.

⁶ Los versos pertenecen al tercer “Nocturno” de *Práctica de vuelo*, México: FCE, “Letras Mexicanas”, 1979, 28.

⁷ Los textos citados de J. J. Arreola pertenecen a las siguientes ediciones: *Confabulario definitivo* (contiene también *Varia invención*), ed. de Carmen de Mora, Madrid: Cátedra, 1986; *Palindroma*, México: Joaquín Mortíz, 1974; *Bestiario*, *Cantos de Mal Dolor*, *Prosodia*, en *Confabulario personal*, Barcelona: Bruquera, 1980; *La palabra educación*, ed. de Jorge Arturo Ojeda, México: Sep/setentas, 1973.

⁸ “Desgraciadamente, hay muchas cosas más que me hieren ahora; más que literariamente, moralmente, éticamente, religiosamente: estoy descontento de muchas frases y de muchos textos. Yo tendría que acabar, así, por hacer una antología —que es lo que voy a hacer. No voy a dejar más que dos obras más autorizadas en mi testamento: una antología, que se llamará otra vez *Confabulario*, y un libro que llamaré *La feria*, sólo dos libros. Y lo demás, a la basura ... literalmente”. (E. Albalá, *art. cit.*, 683).

importante presencia explícita de otros textos en la obra narrativa de Arreola —a excepción de *La feria*— y ver qué tipo de relación mantienen con el nuevo texto, cómo el texto anterior queda modificado al ser leído con otra mirada.

Desde finales de los 60 se viene hablando de *intertextualidad*, palabra que debemos a Julia Kristeva, que en 1969 consideraba el texto literario como un cruce de enunciados, un diálogo entre textos que se produce en este espacio intertextual. Así, pues, la intertextualidad es concebida como una relación. A partir de esta reflexión inaugural, bien que propiciada por M. Bakhtin, los estudios tanto generales como particulares sobre esta cuestión han sido muy abundantes. No es éste el lugar para discutir las posturas, a veces enfrentadas, sobre esta cuestión; baste señalar que, en términos generales, la intertextualidad es un modo de percepción del texto literario como “un conjunto de presuposiciones de otros textos”, como indica Riffaterre, en el que el primero queda modificado⁹. G. Genette prefiere hablar de *transtextualidad*, y la define como “tout ce qui le met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes”, término que engloba y restringe el de intertextualidad, a la vez que pone de manifiesto la idea de “transformación”. Genette ha establecido cinco tipos de relación transtextual, que aunque han sido abundantemente discutidos, pueden servir a nuestro propósito: intertextualidad, paratexto, metatextualidad, arquitextualidad e hipertextualidad, la que presenta mayor complejidad¹⁰.

De los procedimientos enunciados por Genette consideramos en primer lugar el que denomina *intertextualidad*. La forma más explícita y más literal es la práctica de la cita. Dado que escribir es reescribir, la cita une el acto de lectura al de escritura y supone la acción de recortar y pegar, siendo por tanto un procedimiento metonímico. La cita puede estar indicada en el texto al ir entrecomillada o en *itálicas*¹¹, o no tener indicación expresa. Aunque la cita aparezca en su forma más simple como la repetición de una unidad de discurso

⁹ Michael Riffaterre, “La syllepse intertextuelle”, *Poétique* 40 (novembre 1979), 496.

¹⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes*, París: Seuil, 1982, 7. Para la crítica de esta clasificación véase, por ejemplo, A. J. Greimas y J. Courtés, eds., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, II, París: Hachette, 1986, o Hans-George Ruprecht, “Plurivocalité sur le ‘sérieux-comique’ et néguentropie transtextuelle: Bakhtine, Genette et José Lezama Lima”, en AA. VV., *Mikhail Bakhtine: son cercle, son influence*, Queen's University, 1983. Otro tipo de clasificación lo ofrece Laurent Jenny, “La stratégie de la forme”, *Poétique* 27 (1976), 257-281.

¹¹ Como señala Antoine Compagnon: “Ce que les guillemets disent, c'est que la parole est donnée à un autre que l'auteur se démet de l'énonciation au profit d'un autre: les guillemets désignent une ré-énonciation, ou une renonciation à un droit d'auteur. Ils font un subtil partage entresujets, et signalent le lieu où la silhouette du sujet de la citation se profile en retrait, comme une ombre chinoise”. En *La seconde main ou le travail de la citation*, París: Seuil, 1979, 40. Para un resumen de los principales estudios sobre la cita, véase Annick Bouillaguet, “Une typologie de l'emprunt”, *Poétique*, 80 (novembre 1989), 489-499.

en otro, como una reproducción, el desplazamiento puede afectar a su significado y el texto que lo cita verse perturbado.

La irrupción lineal de un fragmento ajeno, más o menos evidente, dentro del texto no es el procedimiento más usado por Arreola. El caso extremo lo encontramos en "Los alimentos terrestres" —título que a su vez remite a otro texto, *Les Nourritures terrestres* de André Gide—, el nuevo texto, como se indica al final, está formado a partir de fragmentos del *Epistolario* de Luis de Góngora, en los que aparece la palabra "alimentos" y sus variantes "alimentado", "alimentarse". Es el "cortar y pegar" llevados a su extremo; estas citas sólo son comprendidas por el lector cuando se señala su procedencia, y sufren un cambio de sentido: la pobreza de Góngora conduce a una humillación abyecta ante los poderosos, denunciando, tal vez, a la propia sociedad que permite tal situación. A su vez este texto incluye otra cita de Góngora, esta vez en itálicas y entre paréntesis, de los versos "(Quiero más una morcilla / que en asador reviente)" de la célebre letrilla "Andeme yo caliente y ríase la gente", incluidos por analogía semántica.

Un caso más complejo es "Flor de retórica antigua", de *Prosodia*. También aquí se parte de un texto de Góngora, pero esta vez se trata de un comentario, con lo que estaríamos dentro de la "metatextualidad", de una décima, "A una monja, enviándole un menudo y un cuarto de ternera", de la cual aparecen citados en itálicas dos versos ("de las terneras que mata / don Alonso de Guzmán"). Ahora bien, el "comentario" de Arreola sobre la ingeniosidad de Góngora al presentar juntas flores y tripas no es de esta décima sino de otra: "A la misma [monja] enviándole un menudo"¹². No podemos saber si éste es un juego más de Arreola o si en su extraordinaria memoria se han confundido dos textos muy próximos.

"Loco de amor" (*Prosodia*), como indica el epígrafe, es un homenaje a Garcí Sánchez de Badajoz, no tanto al poeta cuanto "al enamorado sacrílego y demente" (292); en él se citan en itálicas dos versos de uno de sus poemas más conocidos, "Otra obra suya recontando a su amiga un sueño que soñó", el célebre sueño en el que asiste a su propio entierro. El texto de Arreola establece una analogía con el poema, ya que insiste en la visión del poeta como cadáver. Los versos citados, "Qu'a mí nome mató amor, / sinola tristeza dél"¹³, a su vez, provocan un cambio de tono: el "muerto de amor" sigue viviendo en sus versos.

En la parodia del estilo publicitario que es "Anuncio" hay una cita del *Cantar de los Cantares* —"Hay leche y miel bajo su lengua" (124)— en la que

¹² "Presentado es el menudo, / y de que sabrá mejor / que los que el Padre Prior / trajo de París, no dudo / no va de flores desnudo, / que censuras y rubores / de vuestros superiores / nunca han permitido que entre / con fruto allá ningún vientre, / y así es bien entre con flores". Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. de Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Madrid: Aguilar, 1943, 283-284.

¹³ Garcí Sánchez de Badajoz, *Cancionero*, ed. de Julia Castillo, Madrid: Editora Nacional, 1980, 198.

apenas si hay una alteración del orden de los dos primeros elementos, aquí, siguiendo el procedimiento de Arreola de tomar en sentido literal algunas metáforas, sirve para pasar a enunciar otra de las muchas posibilidades de placer que ofrece la venus Plastisex®.

Estos cambios de letra señalan la intertextualidad y, según Compagnon, equivalen a un "yo subrayo"; en los casos vistos se subraya un fragmento de texto completo que hay que tener en cuenta para comprensión del nuevo texto. Pero no siempre es tan sencillo. Buena parte de las citas aparecen sin ninguna indicación, con lo que se produce un nivelamiento del texto y es el lector el encargado de poner las comillas. Sólo enumeraremos unos ejemplos. "El rey negro" (*Cantos*, 241) comienza con una traducción del primer verso del célebre poema de Nerval, "El desdichado": "Yo soy el tenebroso, el viudo, el inconsolable", para pasar inmediatamente a entrar en relación con el título del "canto" y con su epígrafe: "J'ai aux échecs joué devant Amours", de Charles d'Orléans¹⁴. Esta "mise en abyme" se complica cuando se cita el Reglamento de la Federación Internacional de Ajedrez, cuyo lenguaje técnico es el de todo el texto. En "Starring all people", donde se presenta la vida de Cristo como una superproducción cinematográfica, se cita "la llama de amor viva" de San Juan de la Cruz: "un alma vuela directamente sin más combustible que la llama de amor viva, sin más impulso direccional que la obcecada certidumbre de la fe" (*Palíndroma* 32).

"De balística" de *Confabulario* comienza con una versión muy libre de los primeros versos de la célebre "Canción a las ruinas de Itálica" de Rodrigo Caro¹⁵: "Esas que allí se ven, vagas cicatrices entre los campos de labor, son las ruinas del campamento de Nobílíor" (129) que sirven de introducción al lugar donde se desarrolla el cuento, las ruinas de Numancia y sus alrededores, y a la historia, bien que falseada, de Nobílíor, que se relata más tarde. En este cuento la alusión tiene un carácter burlesco dado el tono y el tema del relato, uno de los más hilarantes de Arreola, que trata en líneas generales de la inutilidad de la erudición para alcanzar la verdad. "Elegía" (*Prosodia* 277) tiene el mismo comienzo que "De balística", texto al que remite de forma directa, produciéndose la autotextualidad. La única modificación es que se divide el primer párrafo en dos. Aquí la intencionalidad paródica y humorística del remedo de los versos de Rodrigo Caro y del fragmento en sí ha cambiado al pasar al tono elegíaco, indicado por el título. Ya no es la burla de la supuesta eficacia de las catapultas, sino el recuerdo y el canto a la resistencia de una ciudad sitiada. La cita, por otra parte, puede ser del título de una obra, deformado o no, que no aparece indicado como tal, sino que está incorporado totalmente al texto, como sucede en "Balada"

¹⁴ Véase, Theda M. Herz, *art.cit.*, 34-36, aunque no parece claro que Arreola se esté burlando del amante desdichado.

¹⁵ "Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora/ campos de soledad, mustio collado/fueron un tiempo Itálica famosa".

de "Variaciones sintácticas": "Otra vez el suplicio, otra vez la temporada en el infierno/.../ la estación es violenta y yo estoy en primavera y tú en el invierno" (*Palindroma* 67), donde son claras las referencias a Rimbaud y a Paz.

Arreola también hace uso de las citas falsas, recurso que lo vuelve a relacionar con Borges. Hay dos tipos de falsificación: el autor y el libro existen pero el texto citado no puede encontrarse en la referencia; tanto el autor como el libro son ficticios. Un buen ejemplo del primer caso es "El ajolote" de *Bestiario*. Para la descripción de este animal, que dará título a uno de los cuentos más famosos de Julio Cortázar, Arreola recurre a dos fuentes fidedignas: una libresca, Fray Bernardino de Sahagún, y otra popular, su madre. De la *Historia de las cosas de la Nueva España*, Arreola entresaca esta curiosa información, después de la exclamación: "¡Simillima mulieribus!": "... y es carne delgada más que el capón y puede ser de vigilia. Pero altera los humores y es mala para la continencia. Dijéronme los viejos que comían axolotl asados que estos pejes venían de una dama principal que estaba con su costumbre, y que un señor de otro lugar la había tomado por fuerza y ella no quiso su descendencia, y que se había lavado luego en la laguna que dicen Axoltitla, y que de allí vienen los acholotes" (222-223). Estos "lagartillos de agua" son mencionados por lo menos en cuatro ocasiones por Sahagún pero en ninguna de ellas, ni siquiera en la leyenda de su origen, se corresponde con el fragmento "citado", aunque hay que notar, como curiosidad, que muy cercanos a los datos sobre el ajolote en dos ocasiones están otros que se refieren a actividades sexuales¹⁶.

Uno de los casos más complejos de intertextualidad es "Tres días y un cenicero", de *Palindroma*, el relato más largo de Arreola. En él encontramos todos los tipos vistos y alguno nuevo, como el de la cita modificada. Tiene la forma de diario y una nota final, "el cenicero". Aunque corresponde a otro apartado, el texto comienza con un epígrafe tomado del primer capítulo de *Gog*, "Cómo conocí a Gog", de Giovanni Papini; es un fragmento del diálogo mantenido por Papini y su personaje que le entrega el manuscrito —"los harapos de la noche"— que dará lugar al libro. El tema del relato, el enamorado de una estatua encontrada por casualidad, Pigmalión y Galatea, es típico de la literatura fantástica; en el texto se cita a Musset, como podría haberlo hecho con "La Venus de Ille" de Mérimée, por mencionar el cuento más conocido sobre este asunto. En dos ocasiones aparece Rubén Darío. Nada más comenzar el cuento y citando de memoria, unos versos aprendidos en la niñez, entrecomillados pero sin indicar la división: "... de su húmeda impureza asciende un vaho que enerva los mismos sacros dones de la imperial Minerva" (9), que proceden de las palabras de Hípea en el "Coloquio de los centauros", de *Prosas profanas*, donde "brotó el calor que enerva" es sustituido por "asciende un vaho", que está más de acuerdo con la

¹⁶ El ajolote es mencionado en los libros I: 48, VII: 482, VIII: 514, XI: 718, Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, edición de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, Madrid: Alianza Editorial, 1988, 2 vols.

humedad de la estatua encontrada en la laguna de Zapotlán. Rubén Darío vuelve a aparecer más tarde cuando el protagonista intenta explicarse el origen de la misteriosa estatua: tal vez no sea renacentista sino que pertenezca al siglo XVIII, hipótesis desechada y sugerida por los versos de "Divagación": "Demuestran más encantos y perfidias, / coronadas de flores y desnudas, / las diosas de Clodión que las Fidias. / Unas cantan en francés, otras con mudas" (23).

Recurriendo a su memoria para intentar explicar el hallazgo de la estatua, el protagonista recuerda que por medio del amigo Antonio Alatorre, Marcel Bataillon le descubrió la existencia del Francisco de Sayavedra, "el fraile que mencioné en *La feria*, el que puso su iglesia de Zapotlán aparte" (20). Efectivamente, aparece mencionado en la única novela de nuestro autor, aunque el motivo de su proceso parece otro: "La cosa viene de lejos. Desde que los de la Santa Inquisición se llevaron de aquí a don Francisco de Sayavedra, porque puso su iglesia aparte de la Cofradía del Rosario y dijo que no les quitaran la tierra a los tlayacanques. Unos dicen que lo quemaron. Otros no más lo vistieron de Judas y le dieron azotes"¹⁷. En cambio, en el cuento Fray Francisco de Sayavedra fue inculpado "de que era muy devoto a un bulto en forma de mujer que decía ser Eva nuestra Madre y por su impudor manifiesto más parecía ídolo de los gentiles, que trajo a estas tierras encubierto entre otras imágenes a que adora y rinde culto Nuestra Santa Madre la Iglesia ..." (20). A continuación, otra vez pensando y recordando, plantea la hipótesis de que Lastanosa, "zaragozano" y "contemporáneo" de Sayavedra, cuya generosidad es bien conocida, le regaló al fraile una estatua. Arreola cita aparentemente a Gracián al hablar de la gran colección de antigüedades del oscense, "que fueron asombro universal de cuantos su casa vieron", "traídas principalmente de Italia y de otras partes de la Cristiandad" (21), frase que parece remitir a "Los prodigios de Salastano" de *El criticón*¹⁸. Una vez más encontramos a Arreola falseando una cita.

No se sabe debido a qué avatares la estatua llegaría con Francisco de Sayavedra a Zapotlán y, finalmente, cómo la Venus acabó hundida en la laguna. Aquí tenemos a Arreola despistando al desprevenido lector, al exhibir una erudición completamente falseada. La pista la proporciona él mismo al mencionar a Bataillon y a Alatorre, y la relación de éste con el Fondo de Cultura Económica nos lleva a su edición de *Erasmus y España*. En este libro aparece citado Francisco de Sayavedra, que en primer lugar no era zaragozano sino

¹⁷ *La feria*, México: Joaquín Mortiz, 1981, 7.

¹⁸ "... a ti [Argos] me envía un caballero cuyo nombre, ya fama, es Salastano, cuya casa es un teatro de prodigios, cuyo discreto empleo es lograr todas las maravillas, no sólo de las de la naturaleza y arte, pero más las de la fama, no olvidando las de la fortuna. Y con tener hoy atesoradas todas las más plausibles, así antiguas como modernas, nada le satisface hasta tener alguno de tus muchos ojos, para la admiración y para la enseñanza". Baltasar Gracián, *El criticón*, ed. de Santos Alonso, Madrid: Cátedra, 1980, 317.

extremeño, como tampoco lo era Lastanosa y mal podía éste haberle regalado una estatua ya que nació en 1607 y el proceso de su supuesto coetáneo tuvo lugar en 1539, no en 1564; tampoco fue fraile sino hacendero. Efectivamente, fue acusado de cultivar, como dice el relato, “la cizaña de Erasmo Roteradamo”, pero por otros cargos que los que le imputa Arreola. Leemos en *Erasmus y España* que “Estando [Sayavedra] leyendo en un libro de Erasmo en que decía ciertas devociones” trabó con varios vecinos una conversacion sobre el libre albedrío, y dijo (sin invocar para nada la autoridad de su devocionario erasmiano), “que había oído decir que Dios había dado [al hombre] un libre albedrío para que si siguiese el buen camino se fuera a la gloria, y que si siguiese el mal camino, que Dios le esperaba para que se arrepintiese”. Luego fue acusado de “limpiar una parva de trigo” en las eras el día de la Asunción. Frente a la condena impuesta por Arreola —pasar el resto de sus días en la cárcel—, Sayavedra “fue penitenciado con ‘cien pesos de oro de minas, y una arroba de aceite para la lámpara que arde en el monasterio de San Francisco de Cuernavaca’ y mandar decir ‘a los padres del dicho monasterio ... una misa por él, por que Dios perdone sus pecados’”¹⁹. La noticia de que el proceso fue editado por Julio Jiménez Rueda es cierto, aunque ponga a su lado un interrogante, sólo está equivocada, 1947, no 1942.

“Tres días y un cenicero”, aun sin realizar un análisis exhaustivo, es un buen ejemplo del uso arreoliano de la cita; el autor es libre no sólo de apropiarse, sin localizar, del discurso del otro, sino de modificarlo a su antojo, y de provocar el juego barroco del *trompe-l'oeil*, libertad que ya era recomendada por Gracián.

La presencia de una obra dentro de la obra, *mise en abyme*, en la que se produce la reflexión especular²⁰, se encuentra representada en “La vida privada”, de *Varia invención*. El adulterio, al principio “privado” entre Teresa y Gilberto, se convierte en “público” al representar ante toda la sociedad el drama *La vuelta del cruzado*, del escritor mexicano Fernando Calderón, representación a la que también asiste el esposo: “... Teresa y Gilberto son espiados, seguidos paso a paso y minuto a minuto, como cuando representan en el teatro y el público, palpitante, esperaba con angustia el desenlace” (*Confabulario* 234). Hay una identidad entre las dos obras, pero mientras en la obra teatral “todo acaba bien” con la muerte poética de la adúltera y el abrazo de la vida heroica de los rivales, en la realidad Teresa deberá “improvisar” su propio final.

¹⁹ Marcel Bataillon, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México: FCE, 1966, 811-812 y 813.

²⁰ Del texto inaugural de Gide, Dällenbach extrae tres primeras conclusiones: “1. *Organe d'un retour de l'œuvre sur elle-même, la mise en abyme apparaît comme une modalité de la réflexion.* 2. *Sa propriété essentielle consiste à faire saillir l'intelligibilité et la structure formelle de l'œuvre.* 3. *Evoquée par des exemples empruntés à différents domaines, elle constitue une réalité structurelle qui n'est pas l'apanage ni du récit littéraire, ni de la seule littérature*”. Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, París: Seuil, 1977, 16.

En "Un pacto con el diablo" la relación se establece con la película que está viendo el protagonista, en la que el contrato de vender el alma a cambio de siete años de riqueza de Daniel Brown con el diablo, se repite en la sala de proyección, en la que el mismo diablo tienta al narrador, pero el protagonista del cuento ante el desastroso final de la película, renuncia a la firma, con lo que la historia se modifica. "Hogares felices" de *Palindroma*, sátira violenta contra el racismo, presenta la fusión de realidad y ficción, en este caso también cinematográfica. A diferencia de los anteriores, la historia que se contempla es "realidad", pues se trata de la proyección de un documental en blanco y negro sobre la persecución de un hombre negro. Cuando, sorprendentemente, éste "Mediante un salto combinado de altura y longitud, Joe brincó desde la pantalla sobre las primeras filas de mirones" (37). Pero el acoso continúa fuera de la pantalla y acaba muerto a balazos por su perseguidor. La causa de inquietud que produce este tipo de relato, el que merece los mayores honores literarios, la explica Borges: "tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios", y tampoco hemos de olvidar que "la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben"²¹.

Dentro del espíritu de lo que Genette llama "forgerie", que es también un tipo de *mise en abîme*²², se encuentra el pseudo-resumen, o resumen ficticio, es decir el resumen simulado de un texto imaginario. Un caso claro de apócrifo es "In Memoriam", de *Confabulario*, donde la *Historia comparada de las relaciones sexuales* del barón Büssenhause es citada y comentada. Por otra parte, como indica Carmen de Mora, "El autor ha explicado el origen de este texto a partir de una frase de *Le grand écart* de Cocteau, que se refiere a la dureza de las almas: "refiero el choque de dos almas desiguales, fenómeno que ocurre frecuentemente en el matrimonio"²³. "El himen en México", de *Palindroma*, toma la forma de seudo-reseña de un libro y un autor inexistentes, en el que no faltan las citas y las opiniones de otros expertos en sexología. El ejemplar del entusiasta exégeta contiene, además, unas anotaciones de puño y letra de don Francisco A. Flores, de las cuales ofrece la escrita en la última página. Por ella sabemos que el experto en hímenes no tuvo ninguna experiencia directa, pero "Ya en el umbral de una vejez viuda de ilusiones, pienso dedicar las horas que me quedan a tu estudio, con mayor pasión y no menos embeleso" (55). "Nabónides", de *Confabulario*, está basado en las teorías del imaginario Rabsolom sobre la

²¹ "Magias parciales del Quijote", *Otras inquisiciones*, en Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, Buenos Aires: Emecé, 1989, 669.

²² *L'énoncé dont il s'agit n'étant provisoirement envisagé que sous son aspect référentiel d'histoire racontée (ou fiction), il apparaît possible de définir sa mise en abîme comme une citation de contenu ou un résumé intertextuel.*, L. Dällenbach, *op.cit.*, 76.

²³ Carmen de Mora, "Introducción", *Confabulario definitivo*, 30-31.

actividad escrituraria de este personaje histórico, y en pie de página nos remite en caso de que queramos “profundizar en el tema” (108), a una monografía inexistente. Estos casos son muy semejantes al procedimiento usado por Borges en “El acercamiento a Almotásim” o en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, por citar los ejemplos más evidentes, y llevado al delirio en las *Crónicas* de Bustos Domecq. Como en la práctica borgiana, Arreola pone en el mismo plano a los personajes del tema y a los imaginarios, aboliendo la frontera entre ficción y realidad.

Dentro de la intertextualidad hay que considerar la autotextualidad, es decir, las relaciones textuales entre textos del mismo autor²⁴. Arreola, al contrario que Borges sólo utiliza claramente la autorreferencia textual; además del ya mencionado de “Elegía” y “De balística”, en los dos textos llamados “El rinoceronte”, el texto de *Bestiario* explica el cuento de *Confabulario*. El animal descrito lleno de fuerza bruta, sobre todo cuando está en celo, al convertirse en el legendario unicornio, “vencido por una virgen prudente, el rinoceronte carnal se transfigura, abandona su empuje y se agacela, se acierva y se arrodilla” (206). Lo mismo sucede con el juez Joshua MacBride que con su primera esposa, la narradora, se comportaba como un verdadero rinoceronte: “Conocí sus arrebatos de furor, su ternura momentánea, y en las altas horas de la noche, su lujuria insistente y ceremoniosa” (72). Su segunda esposa, la virginal Pamela, “con sus dos manos frágiles, ha estado reduciendo su volumen y le ha ido doblando el espinazo” (73).

Otro tipo de relación entre textos es la *paratextualidad*, a la que pertenecen los títulos y los epígrafes de los libros y de los cuentos y prosas breves. Varios libros de Arreola se inician con un epígrafe tomado de una obra ajena. Ya hemos comentado el de *Confabulario*; el de *Varia invención* son dos versos del primer terceto de un soneto amoroso de Quevedo: “admite el Sol en su familia de oro/ llama delgada, pobre y temerosa”²⁵ que al aparecer en otro contexto cambian de sentido: ya no se trata de un argumento para que la amada acepte al amante, ahora es una *captatio benevolentia* dirigida al lector antes de presentarle sus propias “invenciones”. Los *Cantos de Mal Dolor* están encabezados por una cita de *Moby Dick*, de Melville, que introduce el tema del libro: las relaciones con la mujer, la terrible y obsesiva ballena, en la línea que nos tiene acostumbrados Arreola:

A veces pienso que ella es lo único que existe. Pero ya es bastante; me atarea, me desborda; yo veo su fuerza, unida a la inescrutable malicia que la vigoriza. Esta cosa inescrutable es, principalmente, lo que yo odio, y ya sea la ballena blanca agente, ya actúe por su propia cuenta, lo cierto es que yo descargo ese odio sobre ella (227).

²⁴ Véase Lucien Dällenbach, “Intertexte et autotexte”, *Poétique* 27 (1976), 282-296.

²⁵ Se trata del soneto “No fuera yo quien solamente”, Francisco de Quevedo, *Obras completas, Verso*, ed. de Luis Astrana Marín, Madrid: Aguilar, 1943, 46.

Palindroma se abre con un hermoso palindromo "Are cada Venus su nevada cera" y termina con otro: "... éres o no eres ... seré o no seré ... ¡He aquí el palindroma!". El apartado "Variaciones sintácticas" ofrece uno más complicado: "Sofía Daifos a Selene Peneles: Se van Sal aca tía Naves Argelao es ido Odiseo alegrase Van a Itaca las naves". Estos juegos verbales, además de ejemplificar el título del libro, remiten a una escritura bífrente, que puede leerse del derecho y del revés.

Algunos de los cuentos y prosas breves de Arreola se inician con un epígrafe. En uno de los más conocidos y comentados, "*Parturient montes*", tenemos que la cita del *Arte poética* de Horacio del título se continúa en el epígrafe, "*nascetur ridiculus mus*". Aquí la relación con el cuento está clara: "Entre amigos y enemigos se difundió la noticia de que yo sabía una nueva versión del parto de los montes" (*Confabulario* 65). Se trata de los malentendidos que rodean al escritor, que, como señala Hernández Novás, "consciente de la dificultad del parto literario y de la agónica contradicción entre la obra ideal y el logro concreto, el fruto de su esfuerzo equivale a un ridículo parto de los montes"²⁶, tema que se desarrolla también en "El discípulo" o en "Monólogo del insumiso". "De balística" es el único relato que contiene dos epígrafes, el tomado del segundo capítulo del Libro II de la obra de Julio César *De bello gallico* y el de la *Historia romana* de Apiano. La relación que mantiene el primero es únicamente por la presencia de la palabra "catapulta", la máquina de guerra sobre la que gira el cuento, pero la de Apiano añade la relación con el lugar, ya que el fragmento pertenece al asedio de Numancia por Escipión, después de sucesivos intentos, entre ellos el de Noblior²⁷. La técnica de tomar en sentido literal una metáfora y pasar a su desarrollo es típica de Arreola. En "El prodigioso miligramo" el título procede del epígrafe tomado de un verso de Carlos Pellicer: "moverán prodigiosos miligramos". En el soneto al que pertenece tiene un sentido inequívoco: se trata de la fuerza extraordinaria de las hormigas para cargar pesos superiores al propio²⁸. En cambio en el cuento, al focalizar la atención en el adjetivo "prodigioso", el sentido se enrarece, provocando numerosas interpretaciones sobre su significado. Puede representar, como indica Jorge A. Ojeda, el hallazgo del arte, pero también, según J. Newgord, "podría simbolizar el oro, un ideal, la verdad última, la clave del universo"²⁹. En "La noticia" (*Cantos de Mal Dolor*), el epígrafe, también de Carlos Pellicer, "Yo acariciaba las

²⁶ Raúl Hernández Novás, "Juan José Arreola: de la ilusión a la desesperanza", *Casa de las Américas* (1989), 84.

²⁷ Apiano, "Sobre Iberia, *Historia romana*", int., trad. y notas de Antonio Sancho Royo, I, Madrid: Gredos, 1980, 180.

²⁸ "Si en la última piedra nos sentamos/ verás cómo caminan las hileras/ y las hormigas de tu luz raseras/ moverán prodigiosos miligramos", en "Sonetos fraternales, 1", *ob.cit.*, 34.

²⁹ Jerry Newgord, "Dos cuentos de Juan José Arreola", *Cuadernos Hispanoamericanos* 336 (1978), 532.

estatuas rotas³⁰ sirve para dar lugar a una especie de fantasía sobre la maldad de la mujer, haciendo un catálogo de mujeres asesinas de hombres, que termina con su desaparición al evocar el rapto de las sabinas; pero a pesar de la conclusión feliz, "De vez en cuando abandono mi soledad hombruna, paseo vagamente por las ruinas del Imperio y acaricio en sueños las estatuas rotas" (237).

"De cetrería" comienza con un epígrafe de P(aul) C(laudel): "*Qu'il en découvre quelqu'une statim adest*", que como señala Theda M. Herz, pertenece al final de "*L'agil*" de *Le Bestiaire spirituel*, y es una interpretación filosófica de las aves de rapiña, que Arreola transforma en el tema dominante de los *Cantos*: el triángulo amoroso. Además insiste, como en prácticamente todos los textos del *Bestiario*, en la naturaleza bestial del hombre, y que guarda relación con "Balada", en la referencia al gavilán y a la paloma, donde se pone más de manifiesto la animalidad de la paloma-mujer³¹. Lo mismo ocurre en "Homenaje a Johann Jacobi Bachofen"; la cita del célebre verso de Rubén Darío "Divina Psiquis, dulce mariposa invisible" de *Cantos de vida y esperanza*. Los cisnes y otros poemas, repetido parcialmente al final del texto, se utiliza como ejemplo de cómo la naturaleza espiritual del hombre es anulada por la materialidad "resentida" de la mujer, como ocurre, por citar sólo un ejemplo, en "Insectiada". En cambio en "Metamorfosis" la mariposa capturada y disecada por el hombre es la mujer común y corriente.

En "La trampa" Arreola invierte el orden sintáctico del célebre aforismo de Kafka, que queda transformado en "Hay un pájaro que vuela en busca de su jaula", la idea de Kafka, como indica T. Herz, además de jugar con el concepto de la complementariedad, parece que uno está encarcelado por una fuerza externa, mientras que en nuestro texto es interna y se concreta en la atracción fatal que siente el hombre (libélula) hacia la mujer (rosa).

Otro tipo de relación del epígrafe con el texto aparece en "El condenado", de *Prosodia*, donde el anuncio de su falsa muerte, que cuenta Enrique González Martínez en sus memorias, da lugar a un relato en espejo con relación a su epígrafe. Ahora "el falso difunto" es el que proporciona el tema de *El elegido de los dioses*, que no sirvió para su gloria, puesto que la condición esencial, la muerte del adversario, no se produjo. En cambio, los ángeles le leen poemas del vivo: "Esto sucede desde hace unos cuarenta años. Mi modesto ataúd está ya bastante deteriorado. La humedad, la carcoma y la envidia lo destruyen, mientras yo repaso y niego la grandeza de un poeta que me amenaza inmortal," (302).

³⁰ Carlos Pellicer, "Sonetos dolorosos" 1, *ob.cit.*, 48.

³¹ "Mírala cumpliendo con la íntima ley de su gravedad, cayendo en la piara, enganchándose en los cuernos, entrando en el hocico empedrado de colmillos, yaciendo en los lomos calientes y desnudos. Desplumada ya por los pinches, espetada en el asador del cocinero indecente; trufada de anécdotas para el regocijo de los bergantes y el usufructo de los follones", *Cantos de Mal Dolor*, 253.

Más compleja es la relación de *hipertextualidad*³²; en este grupo algo heterogéneo, entran buena parte de los escritos de Arreola. Ahora no estamos ante la cita, expresa o no de un texto, sino de una serie de operaciones que suponen la transformación o la modificación del texto anterior. La crítica ya ha señalado cómo Arreola para la elaboración de sus cuentos y prosas breves parte de un refrán o una frase conocida por todos, generalmente con un sentido metafórico, y elimina la comparación, el *como*, identificando así el elemento irreal con el real. El procedimiento ha sido suficientemente considerado como para abundar en él; sólo mencionar que el parto simbólico de los montes de un ratón, que significa el desajuste entre ideal y realización artística, se convierte realmente en un ratón en "*Parturient montes*". En "En verdad os digo" ocurre lo mismo, la parábola evangélica que está detrás se toma en sentido literal, y el invento de Arpad Niklaus consiste precisamente en eso: en que el camello pueda pasar por el ojo de una aguja. Paradójicamente, aunque el invento fracase, los ricos lograrán la salvación, ya que éstos "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" (*Confabulario*, 71). La imagen de "la llave de los cielos" cobra cuerpo en el humorístico "De L'Osservatore", de *Prosodia*, el periódico apropiado para anunciar su pérdida. Algo semejante ocurre en "Luna de miel" (*Cantos*, 262-263), donde, después de hundirse en la miel de la luna y a pesar de que la compañera lo arrastra, el hombre logra liberarse, aunque ello suponga el abandono de la mujer. Aquí se produce una inversión del sentido del hipotexto, y en estos casos estamos muy cercanos a la parodia, como en la siguiente modificación de la respuesta de Caín: "¿Acaso soy yo el superego de mi hermano?", de "*Casus conscientiae*" (*ibid.* 231).

Hay otros casos en que se produce la dramatización de un refrán latente en el texto; así en "Corrido", el famoso "tanto va el cántaro a la fuente que al fin se rompe" se convierte en drama rural en el que, como es habitual en Arreola, la única que queda más o menos indemne es la mujer, siendo ella causa de la mortal pelea. En "Carta a un zapatero", el tema de la obra artesanal bien hecha,— y Arreola se considera un artesano del lenguaje— desarrolla el "zapatero, a tus zapatos". En "La ballena", de *Prosodia*, la metáfora que identifica el vientre devorador de este animal con la mujer, se convierte al final en una identidad real. En "Pueblerina" de la acuñación popular "ser un cornudo", aplicada a la víctima de un adulterio, como ya señaló Carmen de Mora, "se pasa al hecho real de convertirse en un hombre-toro. Por lo tanto se ha suplantando el plano real por el plano metafórico, lo lingüístico se confunde con lo extralingüístico"³³. La narración se vuelve ambivalente, como buen cuento

³² *J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire*, G. Genette, *op.cit.*, 11-12.

³³ Carmen de Mora, *op.cit.*, 34.

fantástico y además se utiliza un lenguaje taurino. La crítica ha señalado la semejanza con cuentos tan conocidos como "El hombre que parecía un caballo" de Arévalo Martínez, aunque la perspectiva sea distinta, con la *Metamorfosis* de Kafka y, tal vez, con "El cocodrilo" de Felisberto Hernández. A su vez, "Pueblerina" se continúa en "Caballero desarmado" de *Cantos de Mal Dolor*, que también se presenta armado de cuernos, que serán violentamente arrancados por su "amigo el arcángel" (249), acción que había sido la última voluntad de don Fulgencio y que no se cumplió.

El tipo de transformación paródica, sea con intención seria o burlesca, es muy frecuente. Uno de los casos más conocidos, en el que también interviene el resumen, es "Teoría de Dulcinea"; aquí queda modificado tanto el célebre comienzo del *Quijote*: "En un lugar solitario cuyo nombre no viene al caso hubo un hombre que se pasó la vida aludiendo a la mujer concreta" (*Cantos*, 258), y se reduce la compleja trama de la novela a la antítesis mujer concreta frente a mujer soñada. No hay que olvidar que el texto que precede a "Teoría de Dulcinea" es "Dama de pensamientos" que expresa lo contrario: hay que eludir a la mujer de carne y hueso.

Hay una serie de textos que proceden directamente de otros mencionados en el título, dando lugar a una versión diferente. Es el caso de "El lay de Aristóteles" donde se reelabora el conocido *fabliau* medieval, pero cambiando la mujer por la musa Armonía. En "El diamante" Arreola toma la fábula del gallo y la perla, o el zafiro, de tradición esópica y la continúa³⁴. Ahora la gallina, no podía ser otra cosa que una versión "femenina" del tema, ya se ha tragado el diamante, que le sirve para facilitar la digestión, pero cuando una vez muerta su carcelera sale a luz, "la fregona que destazaba la gallina lo dejó correr con todos sus reflejos al agua del sumidero, revuelto en frágiles inmundicias" (*Prosodia* 280).

"Inferno V", que debiera ser IV, nos muestra a Dante rehusando la visión directa del submundo y prefiriendo "la profunda monotonía de los tercetos" (*Prosodia* 272). Ambos textos comienzan de forma semejante, de modo que produce una parodia estilística³⁵. En el risueño "Historia de los dos ¿qué

³⁴ Véase las estrofas 1387-1391, del *Libro de Buen Amor* y Félix Lecoy, *Recherches sur le "Libro de Buen Amor" de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, Westmead: Gregg International, 1974, 174.

³⁵ "En las altas horas de la noche, desperté de pronto a la orilla de un abismo anormal. Al borde de mi cama, una falla geológica cortada en piedra sombría se desplomó en semicírculos, desdibujada por un tenue vapor nauseabundo y un revuelo de aves oscuras. De pie sobre su cornisa de escorias, casi suspendido en el vértigo, un personaje irrisorio y coronado de laurel me tendió la mano invitándome a bajar". (*Prosodia* 272). El Canto IV comienza así: "Quebrantó el alto sueño de mi mente/ un grave trueno, y víme recobrado/ como aquel que despiertan bruscamente;/ volvíme en torno con mirar pausado/ y, puesto en pie, con la mirada atenta, quise saber a dónde había llegado. /De que estaba en la proa me di cuenta/ del valle del abismo doloroso/ que de quejas acoge la tormenta./ Oscuro y hondo era, y nebuloso, tanto que, aunque miraba a lo profundo/ nada distinguir pude en

soñaron?", de *Palindroma*, la referencia es tanto al cuento de los dos soñadores de las *Mil y una noches*, como la versión que hizo Borges, titulada precisamente "Historia de los dos que soñaron", en el apartado *Etcétera*, de *Historia universal de la infamia*. La historia de los dos soñadores que se encuentran y ambos descubren un tesoro, se transforma en que Arreola soñó que se paseó desnudo por la avenida Madero de la Ciudad de México, situación que fue real para Agustín Yáñez que logró "rescatarlo de los curiosos" (66).

Las referencias del título pueden servir como punto de partida para la elaboración de "vidas imaginarias", en las que está presente la influencia de Marcel Schwob. Sólo mencionaremos el caso de Ronsard, en "*Allons voir si la rose ...*", de *Cantos...*, o el "Epitafio", de *Prosodia*, que tiene como epígrafe "Homenaje a Marcel Schwob", que resumen la vida de François Villon, o "Baltasar Gérard", "Nabónides", "Sinesio de Rodas" de *Confabulario*; la crítica ya ha comentado estos casos, así que no es necesario insistir³⁶. Un caso especial de "vida imaginaria" es la fantasía teológica "El converso"; en este cuento asistimos a la oportunidad concedida por Dios a Alonso de Cedillo para poder seguir el buen camino y salir del infierno, para lo cual es necesaria una retractación de sus ideas. Aquí asistimos a una modificación sustancial de la biografía del que toma el nombre para su personaje, ya que Alonso de Cedillo fue el Maestro Cedillo, del círculo humanista de Toledo, en cuyo estudio trabajó el erasmista Alejo Venegas y no se le conocen ni obras ni ideas especialmente caracterizadas por su heterodoxia³⁷.

Finalmente, hay que aludir a la imitación, seria (pastiche) o burlesca (caricatura), no de un texto concreto sino de un estilo. Arreola se muestra en muchas ocasiones como un perfecto imitador de los más variados estilos, práctica que recomendaba en sus "talleres" de escritura: "imitación modesta, humilde y apasionada"³⁸. El apartado titulado "Doxografías", de *Palindroma*, es un buen ejemplo; consiste en una serie de textos muy breves que imitan de

aquel foso. 'Hora es ya de bajar al ciego mundo', /el poeta empezó, descolorido: /'el primero he de ser, y tú el segundo'", Dante Alighieri, *Comedia. Inferno*, trad. de Angel Crespo, Barcelona: Seix Barral, 1973, 37.

³⁶ Véase Theda Herz, *art. cit*; Bertie Acker, "Los temas de Arreola en *Confabulario total* (1941-1961)", en *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes*, Madrid: Playor, 1984, 59-112.

³⁷ Véase Miguel Mir, "Discurso preliminar", *Escritores místicos españoles*. Tomo I, Madrid: Casa Editorial Bailly, 1911, (NBAE, XVI), xiv-xxvi.

³⁸ "He propuesto un sistema para enseñar a escribir basado en la imitación modesta, humilde y apasionada. El día en que los estudiantes escriban una carta de Quevedo, después de leer cinco, todo el mundo podrá escribir una apostilla para don Francisco del Corral o para el Duque de Osuna, porque se habrá identificado con Lope o Góngora. Llegaremos a que nuestros estudiantes puedan hacer una carta (que lo mismo sea de Hidalgo, de Juárez o de Altamirano). Imitar modesta y honradamente", *La palabra educación*, 57.

forma humorística a un autor o a un subgénero. Así Francisco de Aldana: "No olvide usted señora, la noche en que nuestras almas lucharon cuerpo a cuerpo" (69) remite a la "lucha de amor" expresada en varias ocasiones³⁹, o el extraordinario por su eficacia y concisión "Cuento de horror": "La mujer que amé que se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones" (71).

Dentro de la imitación paródica de estilos con un fin satírico encontramos algunos textos casi paradigmáticos. En "Baby H.P.", al igual que "Anuncio", se utiliza el lenguaje publicitario para realizar la sátira de una sociedad de consumo en la que han perdido vigencia todos los llamados valores morales. Así, en el primero se presenta un invento, basado en un condensador, que transforma la energía desarrollada por los niños en electricidad para uso doméstico. Aunque su utilización pueda conllevar un serio peligro para éstos las ventajas hacen que no tenga demasiada importancia, y en todo caso los accidentes se producen sólo por mal uso. En este texto se produce la ironía al entrar en contradicción con las creencias establecidas: el rechazo de la crueldad con los niños. "Baby H. P." remite inevitablemente al célebre "A Modest Proposal" de Swift⁴⁰. El texto que sigue, "Anuncio", es semejante: ahora el objeto de la ironía satírica es la consideración de la mujer como un objeto (una muñeca), al igual que ocurre en "Parábola del trueque". La inversión de los valores establecidos se produce también en "Los bienes ajenos" (*Prosodia*) al ser contemplada la propiedad desde el punto de vista de los ladrones. Como señala Booth, en la sátira moral, "la reconstrucción de las ironías depende de la adecuada utilización del conocimiento o de la realización de deducciones sobre el autor y su entorno y del descubrimiento de una forma literaria que se realice adecuadamente sólo a través de una lectura irónica"⁴¹.

La reflexión de Arreola, citada al comienzo —"Nada es mío"— cobra un nuevo sentido al transformar la herencia recibida en un nuevo texto, que es distinto, no sólo por sufrir una serie de transformaciones, sino porque ejerce una función crítica sobre la expresión y sobre el contenido. Es, como dice Jenny, una "máquina perturbadora", que además une en un solo acto lectura y escritura. Dice Arreola:

El relato y el cuento son frutos que brotan de la experiencia más primitiva y elemental. El hombre cuenta siempre lo que le sucede y así opera sobre la realidad, la calibra y la tiñe con diversa emoción. Cuando el hecho personal

³⁹ "¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando/ en la lucha de amor juntos, trabados,/ con lenguas, brazos, pies y encadenados/..."; "que Amores una lucha no entendida"/.../"con un nuevo/ advenedizo halláronte que estabas/ en amorosa lucha encadenada", Francisco de Aldana, *Poetas castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido, Madrid: Cátedra, 1985, 201, 367 y 377.

⁴⁰ Véase Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción*, Barcelona: Antoni Bosch, 1978, 105-106 y *La retórica de la ironía*, Madrid: Taurus, 1986, 150 y ss.

⁴¹ Booth, *op.cit.*, 1986, 165.

atañe a gran número de personas (expedición de cacería, batalla o impresionante fenómeno de la naturaleza), surgen muchos y contradictorios narradores. Aparece después el hombre talentoso que adivina en las parciales versiones un todo orgánico y armonioso que se resuelve en la obra de su genio particular. A través del *aeda*, la tradición y la leyenda se han hecho una rapsodia inmutable⁴².

⁴² *La palabra...*, 159.