

Pablo Brescia*

PRACTICAN UNA TEORÍA

Con sus primeros dos libros, *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952), Juan José Arreola dejó una marca clave en el cuento hispanoamericano. Estas fechas son significativas: Jorge Luis Borges sacaría a la luz *Ficciones* en 1945 y *El Aleph* en 1949; Julio Cortázar publicaba *Bestiario* en 1951 y, ya instalado en París, aparecía en México la primera edición de *Final del juego* (1956), como parte de la colección Los Presentes que dirigía el mismo Arreola.¹ La contribución del escritor mexicano en el desarrollo y la proyección del género en Hispanoamérica es unánimemente reconocida por críticos, lectores y escritores, entre estos últimos Borges y Cortázar. Los cuentos de Arreola han sido estudiados desde ángulos varios, casi todos temáticos (el absurdo de la existencia, la mirada irónica sobre la modernidad, la conflictiva relación entre el hombre y la mujer, la herencia moral del catolicismo) o intertextuales (las referencias a diversos textos o personajes históricos o literarios, algunas teñidas de un ánimo paródico o incluso satírico). Sin embargo, hay ciertos espacios en la relación en-

* Universidad de Texas en Austin

¹ En ese lapso (1945-1956) el cuento experimenta un auge realmente inigualado en otras etapas de la historia literaria hispanoamericana: Carlos Fuentes, Augusto Monterroso, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Gabriel García Márquez y varios de los más reconocidos escritores de Hispanoamérica publican sus primeros cuentos.

tre Arreola y su género predilecto que permanecen poco transitados. Uno de ellos es la manera de ver el cuento que se desprende de las diversas intervenciones de Arreola. Este trabajo se dedica a examinar algunas aristas del aporte de Arreola al cuento hispanoamericano y las pone en relación entre sí para proyectar una teoría del cuento con base en las diversas prácticas textuales del cuentista mexicano.

¿Cómo aparece Arreola en el campo de las reflexiones sobre el cuento?² De manera atípica y lateral. Por una parte, obliga a poner un paréntesis en la tradición hispanoamericana de cuentistas-críticos que, partiendo de Horacio Quiroga, pasando por Borges, Juan Bosch y Cortázar, y llegando a Ricardo Piglia, han contribuido a la reflexión sobre los de la literatura mexicana (Rulfo, el otro gran renovador de la narrativa, lo acompañaría en esta categoría).³ Su figura se contrapone a la de Alfonso Reyes, Octavio Paz y Carlos Fuentes, entre otros. Por otra parte, su visión de la literatura es siempre interna e “intuicionista”, es decir, funciona con base en la lectura y el quehacer literario (que incluye no sólo la escritura sino también las actividades editoriales, las conferencias y la enseñanza)⁴

² En torno a la amplitud del campo denominado teoría del cuento, pueden consultarse los volúmenes compilados por Lauro Zavala (*Teorías del cuento I, II, III, IV*) y por Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Para un panorama de las dimensiones múltiples de esta área de estudios véase mi artículo “La teoría del cuento desde Hispanoamérica”.

³ En su introducción al *Confabulario definitivo*, Carmen de Mora resalta este hecho y lo relaciona con la poca atención crítica recibida por Arreola: “A diferencia de otros autores contemporáneos, dista de ser un ‘crítico practicante’ en el sentido que le daba T. S. Eliot: ningún ensayo que muestre con claridad las filiaciones literarias, los gustos y preferencias. Si existen declaraciones, casi siempre improvisadas . . .” (16). Justamente, éste es el posible desafío que representa Arreola: desplazar las coordenadas del escritor-crítico hacia la ficción misma.

⁴ En *Un giro en espiral: el proyecto literario de Juan José Arreola*, Sara Poot-Herrera comenta los diferentes papeles que cumplió Arreola en su trayectoria como escritor

y mediante palpitos y sensaciones sobre diversos textos. Arreola rechaza, en consecuencia, una visión teórica, sistemática o racionalista de la literatura o de los géneros literarios. Por eso, en *Los narradores ante el público* advierte, como lo hace también Cortázar:

“Sigo siendo en literatura un simple aficionado” (29). Y en una entrevista de 1971 comenta: “Me repugna entrar al juego de los juegos, de la técnica, cosa que detesto: pensar racionalmente en órdenes novelísticos o teatrales” (Campbell 48). Las ambiciones de Arreola no son institucionales o de clasificación, es decir, no aspira a formar parte de la institución literaria basada en cánones, premios o géneros. Como dice en un entrevista de 1976:

A mí siempre me molestará que se me considere un cuentista, o un probable novelista, o un novelista fracasado, o esto o aquello, cuando es tan fácil darse cuenta que soy simplemente un artista de poca o mediana estatura, que no soy más que eso, pero eso sí, auténtico (Selva 96).

Una reflexión sobre el cuento desde Arreola plantea, entonces, problemas metodológicos ya que el escritor, aparentemente, no sistematiza sus opciones narrativas ensayísticamente. Sin embargo, los “obstáculos” mencionados en el párrafo anterior deben revisarse. En cuanto a la tradición de escritores-críticos, cabe citar las palabras de Ricardo Piglia en una entrevista:

Si los escritores no escriben muchos libros de crítica, por estar más ocupados en hacer una novela, yo diría que en sus opiniones que pueden espigarse en entrevistas o en escritos de ocasión, se halla un espacio reflexivo que no es fácil de encontrar en las universidades, o en los textos de teoría crítica. Suelen ser opiniones o juicios más útiles y certeros. (Piglia 104).

En este contexto Arreola, fiel a su disposición para la charla, es uno de los escritores hispanoamericanos que más ha utilizado la en-

trevista para opinar sobre su literatura,⁵ la literatura de otros y la Literatura, con mayúsculas. La importancia de los “escritos de ocasión” que menciona Piglia se aplica a Arreola, quien se inicia en la publicación con un artículo periodístico. En *El último juglar: memorias de Juan José Arreola* se transcribe una entrada del diario-epistolario de 1939:

Martes 15 de enero. Hace unas semanas publiqué en *Vigía* [diario de Zapotlán] un artículo que firmé con el seudónimo de Tartufo, para escuchar en este personaje, símbolo de la hipocresía, mi primer engendro periodístico. Lo expresado en este artículo no tiene ningún valor ideológico o literario. Espero que su contenido desconcierte a esa media docena de persignados que dirigen ese periódico, y a sus más fieles lectores. (85-86).⁶

A la publicación esporádica en periódicos se agrega su lectura de otros escritores, plasmada en el prólogo a los *Ensayos escogidos*, de Michel Montaigne (1959); el posfacio a *Personae*, de Ezra Pound (1981) y sus comentarios en *Ramón López Velarde. Una lectura parcial* (1988).⁷ En suma: por medio de entrevistas, “prosa oral”,

⁵ Yulan M. Washburn, en *Juan José Arreola*, indica: “Much of the comment on his work [Arreola’s] comes from Arreola himself, who delights in being interviewed and even sees his torrents of personal reflection as an important dimension of his art: what he calls his ‘oral literature’” (preface).

⁶ Ya desde esta intervención se advierte en Arreola la mirada crítica ante las convenciones sociales de Zapotlán y en especial ante los mecanismos de las instituciones religiosas.

⁷ Estos datos se recaban del artículo de José Luis Martínez, “Juan José Arreola: un apunte”. Martínez añade que los comentarios en el libro sobre Velarde se extiende en *Ramón López Velarde: el poeta, el revolucionario* (1998). Arreola comprueba esta vertiente crítica “oculta” al comentar: “Sí me importa reunir lo que escribí sobre Víctor Hugo, Paul Valéry, sobre Miguel de Mointagne, sobre José Guadalupe Posada, sobre José Clemente Orozco... toda una serie de circunstancias, hasta las solapas que tuve yo que escribir para el Fondo de Cultura Económica y para otros, atendiendo peticiones de amigos, y ahora te he dicho que lo que más me interesa en cierto modo es el ensayo...” (Selva 102-103).

artículos, prólogos y posfacios dispersos, Arreola va construyendo un catálogo de gustos que se traducen en posturas literarias.

Con respecto al establecimiento de una perspectiva para ver el cuento, el género más practicado por el escritor mexicano, puede decirse que Arreola no se inscribe en la teoría del cuento hispanoamericano sino que la escribe. La teoría del cuento arreolesca está en su práctica —es un *hacedor* de la palabra. Los materiales para esta teoría podrían agruparse en dos ejes. Por un lado, su prosa oral, producto, como se ha dicho, de intervenciones dispersas y numerosas entrevistas; allí hay comentarios sobre la literatura en general y el cuento en particular. Por otro, sus cuentos. Sobre este aspecto, la crítica ha clasificado la diversidad cuentística arreolesca de manera más o menos coincidente.⁸ Así, se reconocen cuatro grandes áreas: 1) El cuestionamiento a las convenciones sociales y a la idea de progreso (e.g. “En verdad os digo”, “El guardaguja”, “El prodigioso miligramo”, “Baby H.P.”); 2) el enfoque en las relaciones con la mujer (e.g. “Eva”, “El faro”, “Pueblerina”, “Parábola del trueque”); 3) la preocupación por cuestiones teológicas y morales (e.g. “El converso”, “Un pacto con el diablo”, “Pablo”, “El silencio de Dios”), y 4) la reflexión sobre el arte, la creación y la enseñanza (e.g. “Parturient Montes”, “El discípulo”, “De balística”, “El lay de Aristóteles”).⁹ Estas categorías son porosas y muchos de los cuentos

⁸ Poot Herrera se ha ocupado en detalle de los “viajes” de los cuentos de Arreola por sus libros, es decir, del constante reacomodamiento de piezas en la obra (33-42).

⁹ Antonio Alatorre divide la obra en tres preocupaciones: la ética (y su variante teológica), la sexual y la estética (citado en Ojeda 10); Ojeda, en la introducción a su *Antología de Juan José Arreola*, prefiere hablar de Ars poética, la comunidad (sobre La feria y textos de contenido social), lo mágico (textos que se relacionan con lo fantástico y el realismo mágico), la caverna (textos sobre la mujer y el amor) y la desilusión del bien (textos sobre la religión y la moral); Washburn plantea cuatro secciones: “Being in the world”, “The mischief of woman”, “The suffering God” y “The drama of

pueden incluirse en una u otra (por ejemplo, aquellos que tienen que ver con la mujer muchas veces tienen como trasfondo el dogma católico).

Este trabajo intenta inferir una teoría del cuento teniendo en cuenta especialmente algunos de los relatos del apartado 4). La teoría representa aquí un desafío, puesto que se necesita una verdadera construcción. La pregunta es: ¿cómo se plantea una teoría desde la práctica?

LA PIEDRA DE LA DISCORDIA

Arreola es un “ajedrecista excelente y entusiasta practicante del ping-pong” (Menton, *El cuento hispanoamericano: antología crítico-histórica* 428).

Para formular una dirección de lectura de los cuentos de Arreola habría que reparar en una figura que condense su práctica cuentística: como en el ajedrez y el ping-pong, en el cuento Arreola busca un contrincante. En los juegos literarios arreolescos, el enfrentamiento y

being in Zapotlán el grande”. En tanto, Bertie Acker en *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes. Temas y cosmovisión* marca los temas existencialistas y teológicos, la sociedad, las mujeres, el arte, el libre albedrío, la aventura humana y el realismo mágico; Mora agrupa los textos de Arreola según la crítica social, la nostalgia de la mujer y crítica del matrimonio, el arte y la enseñanza y la religión y la moral y en la introducción a las *Obras* de Arreola, Saúl Yurkiévich privilegia la humana animalidad (sobre Bestiario principalmente), el amor maldito, la cuestión religiosa (en “Más allá de la letra”) y *La feria* (“A mundo plural novela coral”). Finalmente, Adolfo Castañón, en *El reino y su sombra. En torno a Juan José Arreola*, propone tres “cuerdas” centrales: el amor, las mujeres y el matrimonio; las fantasías mecánicas y las sátiras sociales e industriales y las evocaciones de la infancia y de Zapotlán. Arreola dice que sus temas principales son “la convivencia y la imposibilidad del amor. También el aislamiento y la soledad” (Carballo 453).

la duplicidad serán fundamentales y van a conformar un lente desde donde puede observarse el funcionamiento de sus cuentos.

Pero en primer lugar cabe hacer una exploración breve de dos aspectos de la obra de Arreola. Por un lado, en este contexto su visión general de la literatura es atendible. Si bien escasa y asistemática, dicha visión es coherente e iluminadora con respecto al género en el que me concentro. Por otro, los pocos comentarios concretos sobre el cuento en sí marcan algunas pautas que Arreola considera relevantes para el género. De este modo, puede extraerse una perspectiva más completa de la relación entre Arreola y el cuento.

En torno a la labor literaria, Arreola experimenta un rechazo de la noción de autoría en favor de una especie de “banco de datos común” para la literatura. En varias ocasiones Arreola se ha referido a los “mil antecedentes” de cualquier frase (*La palabra educación* 151) y a su confabulación con escritores del presente y del pasado “sin pedirles permiso”. Sintetiza esta posición en una entrevista de 1980:

Hay que tener la humildad de renunciar a la propia obra; nací después de tantos escritores, de tantos años de civilización que la propiedad de un texto es relativa, casi inexistente (Peri-Rossi 25).

Esta actitud sugiere una voluntad de diálogo que invoca constantemente la intertextualidad.¹⁰ Este sesgo intertextual atraviesa la cuentística de Arreola. Se explica entonces la sensación de ser espejo o transmisor del discurso que siente el escritor mexicano. Arreola llega al extremo de decir que ha aprendido en los momentos en que su boca “estuvo gobernada por el otro” (“De memoria y olvido” 11). Así, Arreola considera el volumen *Lectura en voz alta*, aquel que

¹⁰ Según Ana Belén Caravaca Hernández en *Juan José Arreola: fragmentos de una escritura trucada*, la poética del cuento de este escritor se basa en un mecanismo de incorporación (de citas, discursos, géneros) fundado en el principio de una intertextualidad premeditada (15-16).

reúne muchos de sus escritores queridos, su arte poética. En primer lugar, postula allí una estética basada en el sonido de la lengua: “Me desentiendo, por lo tanto, de la cronología, de los países y las épocas que señorean habitualmente los manuales de literatura” (9). En segundo lugar, ve este libro como una síntesis: “Contiene las ideas, el estilo y el gusto literario que modelaron mi alma y, por consecuencia, mi literatura” (*El último juglar* 385).

Frente a los diversos diálogos de Arreola con el acervo cultural universal,¹¹ aparece una manera de tratar los textos que define un estilo. Sabemos (entre otros datos, por los testimonios de los escritores que fueron parte de sus famosos talleres literarios en México) que el amor y el cuidado por el lenguaje y la perfección de la frase caracterizan la firma de Arreola. Esto deriva una preocupación fundamental por la forma. Arreola dice: “Toda belleza es formal y, lo confieso, no puedo concebir su persecución sin el respaldo de un amor absoluto a la forma” (*Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola [1920-1947]* contada a Fernando del Paso 136). Pero Arreola no se refiere aquí a artilugios técnicos, sino al trabajo sobre el lenguaje. Como le explica a Emmanuel Carballo en 1965:

El problema del arte consiste en untar el espíritu en la materia. Es decir, es tratar de detener el espíritu en cualquier forma material, porque si éste no se alojara en la materia no existiría el archivo de la humanidad (Carballo 435).

Esta perspectiva proviene de una concepción “materialista” (es decir, el lenguaje como materia con la cual atrapar el “espíritu”) de la literatura. El énfasis en la forma material (síntesis de materia y forma, digamos) resulta en el rasgo de la brevedad característico de los

¹¹ Dos estudios sobre las fuentes intertextuales presentes en *Confabulario* son los de Theda M. Herz (“Las fuentes cultas de la sátira del *Confabulario*”) y Rosa Pellicer (“La con-fabulación de Juan José Arreola”).

textos de Arreola. Por eso, su trabajo con el lenguaje lo lleva a dar con su fórmula personal: la condensación.

Arreola une la idea del misterio poético con la función adjudicada al lector. Aquí nuevamente el protagonista es el lenguaje: en la composición de un texto “se va creando una ambigüedad que nace de la contigüidad, a tal grado que toda frase significa más cuando está bien hecha y ordenada, significa mucho más que la suma de los elementos significantes de cada palabra.” (*La palabra educación* 155). Para Arreola, la sintaxis de la frase es fundamental; el misterio convoca la duplicidad no sólo temática o diegética sino también lingüística. Un texto se escribe pensando que detrás de la palabra hay algo, finalmente indescifrable, a lo que el escritor, según Arreola, se debe aproximar: “El lenguaje aloja categorías del espíritu que no son definibles ni explicables por medio de palabras, pero éstas de alguna manera esclarecen las formas del misterio” (Campbell 40).¹² El momento literario por excelencia para Arreola es el instante de lo inesperado. Detrás de las cosas está *lo otro*, como indica en una entrevista de 1974: “Yo sostengo que eso que parece bello es nomás como una especie de apariencia y que detrás está lo que importa”. Arreola busca concentrar al máximo esta revelación: “El error está en hacer jardines, el error está en hacer árboles, el error está en hacer ramos de flores. Lo maravilloso es hacer una semilla”. ¿Qué función cumple el lector en este proceso? El autor actúa como estímulo para que el lector sea cocreador y sienta “esa felicidad que nos da todo arte verdadero que se despliega en nosotros” (Simpson 42-46). Aquí parece primar la confabulación entre escritor y lector que Edgar Allan Poe proponía para el cuento. Sin embargo, Arreola ubica casi toda la composición del cuento en el lector; el escritor debe actuar

¹² En el posfacio al libro de Pound, Arreola señala: “Lo interesante en la poesía es que, pese a todo pensamiento racional, siempre algo se escapa, y los poetas como Pound quieren capturarlo” (14).

como una especie de gatillo, su tarea es “poner en marcha el pensamiento ajeno a través de la sugestión adecuada” (Peri Rossi 27). Arreola reclama un lector cómplice y activo para sus textos y esto lo une a las poéticas narrativas que van a revolucionar la literatura hispanoamericana en el periodo señalado.¹³

Estos tres ejes (vocación intertextual; condensación resultante de la belleza formal; el misterio “poético” que hace del lector un coautor) fundamentan la concepción del cuento en Arreola. El escritor mexicano ofrece, además, algunos comentarios específicos sobre el género que iluminan un poco más esta concepción.

En términos generales, Arreola piensa que el cuento es fruto de las experiencias más elementales y que el cuentista opera sobre la realidad y le da un tinte emocional propio (*La palabra educación* 159). ¿Cómo llega la idea de un cuento al puerto arreolesco? Lejos de Poe y más cerca de Cortázar, a Arreola le gusta escribir sin saber exactamente donde va (Simpson 42). El cuento no nace de una imagen ni de una situación sino de un ritmo, la primera noción para tener en cuenta en relación con Arreola y el cuento. En una charla de 1964 explica que los cuentos son “dádivas gratuitas” y prosigue:

Se me plantean como oleajes, ritmos, marca del espíritu. Algo en que me gusta reflexionar porque es una especie de nostalgia de belleza, de forma... En cuanto consigo una frase verbal puedo decir que escribí un cuento (Espejo 126).

¹³ En la introducción a *Lectura en voz alta*, Arreola dice que los enigmas de nombres y palabras en el libro pueden ser instructivos: “Siempre es bueno promover en los lectores alguna visita provechosa al diccionario y a las enciclopedias” (10). La crítica reconoce la importancia del lector en Arreola: Poot-I Herrera lo recuerda frecuentemente en su monografía: Alberto Paredes en *Figuras de la letra* comenta que “el escritor meticuloso y hedonista en su obrar reclama al lector culto y reposado que sepa ser destinatario —pareja y cómplice— de los guiños y la dedicación arreolescos” (24). Castañón va más allá: “El lector es en la obra de Arreola una función sintáctica más como la cláusula y el hipérbaton” (21).

El timbre de esa frase convoca ecos y así se arma el relato.

La primera frase es, entonces, fundamental, como lo marca en una entrevista de 1985: “El buen cuento provoca, incita y cumple con la promesa” (Campos 132). Arreola enfatiza tanto el final como el inicio y ésta sería la segunda noción para tener en cuenta. Dentro de la historia de la teoría del cuento esto marca una modificación en la aproximación a los rasgos formales del género que, después de Poe (quien también consideraba el principio como pieza realmente importante), siempre enfatizaron la primacía del final. Inicios como todas las personas interesadas en que el camello pase por el ojo de la aguja, deben escribir su nombre en la lista de patrocinadores del experimento Nicklaus (“En verdad os digo” 13); “*Lunes*. Sigue la persecución sistemática de ese desconocido” (“Autrui” 48) o “Él la perseguía a través de la biblioteca entre mesas, sillas y facistoles” (“Eva” 212) comprueban la estética arreolesca. En Arreola, en el comienzo —y a veces en el título— definitivamente está el final.

Una tercera noción a la que Arreola se refiere brevemente es la necesaria circularidad del cuento: “Debe ser un objeto orbicular como el buen soneto. Tiene la obligación de ser redondo, o no es cuento. Y dentro de eso se valen todos los artificios” (Campos 132). Esta idea de la circularidad ha sido frecuentada por críticos y escritores con respecto al género. Con respecto a Arreola, parecería estar relacionada con la idea de perfección y forma acabada que trabaja en su literatura.¹⁴

¹⁴ La última noción sobre el cuento que se desprende de los comentarios de Arreola es el énfasis (paulatino) en la no-historia. Sentencia: “Soy de lo menos argumentista” (Espejo 127). Arreola parece equiparar el contar una historia con una serie de técnicas narrativas en las que no está interesado. Así, reconoce que su obra cuentística suele ser rebelde con respecto al canon: al hablar sobre “Un pacto con el diablo” indica: “Tal vez sea, entre los míos, el que se aparta en menor medida del patrón tradicional” (Carballo 440). Para 1971 confiesa: “Estoy harto de haber intentado contar cuentos y narrar historias”. En 1985 dice: “He renunciado cada vez más al cuento” (Campos 133).

Estos elementos (el ritmo, el inicio y la circularidad) son algunas de las piezas del rompecabezas para armar una teoría del cuento arreolesca. No obstante, de ellos es difícil derivarla. Pero si se piensa en las estrategias de cuentistas que están produciendo en el mismo momento que Arreola (tengo en mente específicamente las propuestas teóricas de Borges y Cortázar sobre el cuento), la teoría del cuento en Arreola podría plantearse a partir de una estructura doble —presente con frecuencia en sus relatos— que sería rasgo definidor en la cuentística hispanoamericana de esos años.¹⁵

Si se recorren las áreas en las que se divide la cuentística de Arreola, puede observarse que este rasgo define la estructura de los cuentos. Por ejemplo, en el caso de los cuentos agrupados en torno a la crítica de las convenciones sociales y de la idea del progreso, “Hizo el bien mientras vivió” se maneja con dos relaciones: la que sostienen el protagonista y la viuda Virginia, aceptada con beneplácito por el pueblo, y la que comienzan a entablar el escritor del diario y María, la muchacha que trabaja para él. Esta segunda relación, desaprobada por la sociedad, se teje alrededor de un secreto (el embarazo de María) que se va revelando poco a poco. Es decir, el texto funciona a partir de dos nociones enfrentadas del “bien”: la moral individual y compasiva vs. la moral pueblerina. En este mismo sector, “En verdad os digo” trabaja con la duplicidad en varios niveles; uno de ellos sería la intertextualidad con la sentencia bíblica: “Es más fácil a un camello pasar por el ojo de una aguja que a un rico entrar en el reino de los cielos”. Aquí interesa el hecho de que se plantea un problema (cómo pasar, *literalmente*, un camello por el ojo de una aguja) cuya solución

¹⁵ La idea de una doble historia como uno de los rasgos más importantes del cuento como género literario pertenece a Ricardo Piglia, quien la enuncia en sus “Tesis sobre el cuento”, parte de *Crítica y ficción*. Esta perspectiva es útil para estudiar el desarrollo del cuento hispanoamericano entre 1940 y 1960, por ejemplo.

es doble: o bien el experimento triunfa y los ricos entran a los cielos, o bien el proyecto fracasa y los ricos, ahora pobres luego de tamaña inversión, también entrarán fácilmente.

Tómense como ejemplo dos cuentos que tienen que ver con la relación entre la mujer y el hombre. “Eva” pone en escena la idea del “uno en dos” que tanto obsesiona a Arreola.¹⁶ El relato narra, en una historia, la persecución exitosa del hombre hacia la mujer por motivos exclusivamente sexuales. Sin embargo, los argumentos usados por “Él”, llenos de citas bibliográficas, delatan otra historia en la que la mujer en realidad estaría aceptando una parte de su ser primigenio al recibir al hombre. Otra variante en esta categoría es el triángulo amoroso, tópico favorito de Arreola que se configura en “El rinoceronte”. Aquí las dos historias se plantean en contrapunto de relaciones pasadas y presentes: el pasado de “lucha” entre el juez Joshua McBride y su primera esposa, y el presente de la relación entre el juez y su segunda esposa, que “sabe el secreto que ayuda a vencer a los rinocerontes” (18).¹⁷ Esta domesticación es “observada” por la primera mujer a través de los informes que recibe, estableciéndose una nueva dicotomía (narradora vs. pareja) que se relaciona con el epígrafe de *Confabulario* de Carlos Pellicer: “...mudo espío, mientras alguien voraz a mí me observa”.

En el tercer sector de la cuentística de Arreola, el que tiene que ver con asuntos religiosos y morales, la idea del contrincante aparece en “El converso” y en “Pablo”. En ambos casos el desacuerdo enfrenta al protagonista (un fraile en tiempos de la Inquisición y un empleado de

¹⁶ Siguiendo a Otto Weininger (a quien Arreola le dedica un relato, “Homenaje a Otto Weininger”, en *Confabulario total*). Arreola dice: “Creo, por ejemplo, en una soledad radical que brota de la separación primaria de ese ser platónico que contenía, en una sola masa biológica, al hombre y a la mujer” (Carballo 444).

¹⁷ Cito por la edición del Fondo de Cultura Económica de 1955 (número 2 de la serie Letras Mexicanas) *Confabulario y Varia Invención* (1951-1955).

banco, arquetipo del insignificante hombre moderno) con Dios. La relación con el dogma religioso es siempre conflictiva. En el primer relato, se cuenta la historia de un cura que convierte hasta los habitantes del infierno, dada su inmensa creencia en la redención. Al mismo tiempo, se cuenta la historia del castigo divino y la renuncia a una versión individual de la fe. En el segundo texto, una historia establece el contacto místico entre el protagonista y la divinidad que resulta una suerte de encarnación; la segunda historia relata la renuncia de Pablo (¿suicidio humano o, más bien, asesinato divino?) a esa posibilidad mística.

EL SABER Y EL ARTE DEL CUENTO O EL CUENTO DEL SABER Y EL ARTE

Aquí interesa aproximarse con más detenimiento a la parte de la cuentística de Arreola relacionada con el arte y la enseñanza, fundamental para comprender su visión literaria. “De balística” y “El discípulo” ejemplifican, de diversas maneras, las variantes que puede asumir la duplicidad con la que Arreola construye sus cuentos, y a través de la cual concibe al género.

“De balística” es uno de los relatos que plantea una relación crucial en la vida y obra de Arreola: el contrapunto acerca del arte o el conocimiento entre discípulo (joven) y maestro (viejo). El escenario es Numancia y el tiempo es más o menos contemporáneo a la escritura del cuento. Las dos historias se articulan a través de las palabras de los personajes y están estructuradas con base en un contrapunto dialógico sobre el uso de las máquinas de guerra durante la toma de esa ciudad.

Por un lado, está el estudiante que llega recomendado desde Minnesota por el profesor Burns. Su trabajo de investigación sobre balística romana lo obliga a viajar al “lugar de los hechos” para consultar a una de sus autoridades máximas en este campo, el ar-

queólogo, que es la otra voz del relato. El estudiante se dirige directamente hacia su objetivo; la información que pueda proporcionar su interlocutor es urgentemente valiosa ya que, le recuerda al profesor, “a mi regreso debo preparar una tesis profesional de doscientas cuartillas sobre balística romana, y hacer algunas conferencias” (106). El apuro del estudiante y su intención de “ir al grano” quedan manifiestos en el inicio. Ante las palabras elegíacas iniciales de su interlocutor, le espeta: “Déjese ya de frases y dígame qué, cómo y a cuál distancia disparaban las balistas” (104). Frente a este requerimiento de exactitud, la respuesta es lapidaria: “Pide usted un imposible” (104). Lo que hace el profesor, desde su posición de experto, es presentar la historia de la balística como un conjunto de fracasos, equivocaciones y falsedades. Por un lado, desautoriza el conocimiento adquirido por el estudiante. Un ejemplo es cuando trata a Marco Vitruvio Politrón, una de las glorias de la disciplina, como “célebre amateur”. Ante el escándalo del estudiante frente a lo que él considera un grave desacato, el profesor sentencia: “A cada paso se dará cuenta de que Vitruvio está hablando de cosas que no entiende” (105).¹⁸ Por otro lado, desarma a la Historia de la balística en historias, anécdotas de tinte poético. Relata la toma de Segida por el cónsul Nobílior en 153 gracias a la amenaza de la balista (la ciudad se rinde antes de que se dispare la catapulta,) o la heroica muerte de un pastor en el pie de una balista a manos (¿alas?) de unos grajos.¹⁹ Ante la desesperación del discípulo, quien ve desmoronarse su proyecto, el

¹⁸ Como contrapartida, el profesor afirma su saber. En un momento de la conversación, hace gala de los diferentes nombres que reciben las armas que estudia esta disciplina: balista, catapulta, fundibula, doribola, palintona, pertóbola, listóbola, pedrera, onagro, monancona, polibola, acrobalista, quirobalista, toxobalista, neurobalista. Más adelante explica sus funciones (107, 110).

¹⁹ La inminencia de un hecho que no se produce, diría Borges.

profesor le da consejos atípicos para que complete su tesis: “Sea pintoresco”, “sea poético”, “sea imponente”, “sea pertinaz” (112-113). Para poner punto final a su enseñanza, el profesor recoge una piedra del suelo y le dice al estudiante que la lleve a Minnesota como “un valioso proyectil de la época romana” (114). Éste duda, pero finalmente estrecha la piedra contra su pecho.²⁰

El cuento se inicia con dos epígrafes en latín, uno de Julio César y otro de Apiano.²¹ Las primeras líneas marcan el rasgo intertextual, ya que parafrasean los primeros versos de la “Canción a las ruinas de Itálica”, de Rodrigo Caro. Arreola también usó un libro de José Almirante (a quien cita en el cuento) para informarse sobre balística (Beneyto 22). Hay, además, un fenómeno de intra o autotextualidad, ya que el comienzo de este cuento es idéntico (salvo que el primer párrafo se divide en dos) al de “Elegía”, breve texto integrado a “Prosodia” en 1952:

Esas que allí se ven, vagas cicatrices entre los campos de labor, son las ruinas del campamento de Nobílior. Más allá se alzan los emplazamientos militares de Castillejo, de Renieblas y de Peña Redonda. De la remota ciudad sólo ha quedado una colina cargada de silencio (104).²²

El lenguaje del cuento, en tanto, se mueve en el vaivén lúdico entre preguntas y respuestas formuladas desde dos discursos diferentes; el

²⁰ Ante la repetida pregunta, “¿pero está usted seguro de que esta piedra es un proyectil romano?”, el profesor, exasperado, contesta: “Tan seguro estoy de que lo es, que si usted, en vez de venir ahora, anticipa unos dos mil años su viaje a Numancia, esta piedra, disparada por uno de los artilleros de Escipión, le habría aplastado la cabeza” (114).

²¹ Pellicer relaciona los epígrafes con el cuento: el primero menciona la catapulta; el segundo el lugar de los hechos (549).

²² Tanto Poot-Herrera (439) como Pellicer (543) señalan estos datos. Ambas citan, además, los versos de Caro: “Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora / campos de soledad, mustio collado / fueron un tiempo Itálica famosa”.

cuidado por la forma se intensifica en la condensación del momento final, único instante donde aparece la voz del narrador:

- El sol se había puesto ya sobre el árido paisaje numantino. En el cauce seco del Merdancho, brillaba una nostalgia de río. Los serafines del Ángelus volaban a lo lejos, sobre invisibles aldeas. Y maestro y discípulo se quedaron inmóviles, eternizados por un instantáneo recogimiento, como dos bloques erráticos bajo el crepúsculo grisáceo (115).

Arreola afirma sobre ese final: “Creo que he llegado de la manera más directa a la poesía” (Carballo 452).²³ En cuanto a la idea del misterio y la revelación, ésta recorre todo el cuento ante la imposibilidad de saber con certeza la historia de la balística; hacia el final se acentúa este efecto mediante la entrega de la roca por parte del profesor, que significa el consuelo de tontos para el alumno y el triunfo irónico de la autoridad del profesor.

Con respecto a los elementos más técnicos que Arreola postula para el cuento, ya se indicó que el inicio de “De balística” es fundamental para establecer el tema, el tono y el ambiente del relato. El mismo tono poético que describe el escenario de la acción aparece en el final y remarca la idea de circularidad del cuento: la “colina cargada de silencio” del inicio se corresponde con el “instantáneo recogimiento” del final. Los ritmos que actúan en el relato son dos: el logrado con el contrapunto de voces (humorístico) y el que aparece en el inicio y el final ya señalados (poético).

Con la entrega de la roca y el instante de eternización momentánea bajo el crepúsculo de Numancia, las dos historias se unen para luego desaparecer “como dos bloques erráticos”. La crítica ha visto bien en este relato un cuestionamiento a cierto estereotipo del profesor nor-

²³ Sin embargo este tono poético contrasta con la ironía y el sarcasmo del diálogo precedente.

teamericano, una metáfora del valor del arte en la vida y un énfasis en la vocación didáctica de Arreola, entre otras cosas.²⁴ Pero, más allá de la diversidad interpretativa posible, hay que destacar que el cuento plantea una doble estructura en un nivel que se proyecta más allá de las historias de los personajes. El mismo Arreola ofrece la clave cuando dice que la catapulta “es el símbolo del saber” (Beneyto 22).

Los personajes representan dos tipos de saberes en fricción: el académico vs. el poético. La arrogancia del doctorando estadounidense en el inicio va dando paso a preguntas que sólo sirven de “catapultas” para las historias del profesor. En el estudiante triunfa la premisa utilitaria que subyace bajo un saber no interesado en la verdad. No le preocupa la veracidad de los últimos datos que recaba para su tesis sino el cumplimiento de un objetivo; su pregunta, “¿tendré éxito con eso?”, se repite cinco veces en la última parte del relato. En tanto, el profesor se ocupa de desarmar la autoridad de la escritura y de los saberes académicos que aparecen, al igual que las pseudobalistas de Justo Lipsio y Andrea Palladio, como “puras invenciones sobre papel, carentes en absoluto de realidad” (106). Se trata de “desarqueologizar” el saber. La revisión de teorías y testimonios no conducen a nada; sólo quedan las historias que el profesor quiere contar: “poéticas” y “bonitas”, y con un toque más auténtico.

²⁴ En su artículo, “Juan José Arreola y el cuento del siglo XX”. Seymour Menton relaciona “De balística” con la caricaturización que se hace de los norteamericanos en “Asalto al tren”, de Rafael F. Muñoz, y “Así se habla español”, de Alfonso García Muñoz (102). Acker dice que al discípulo no le importan ni los hechos ni la poesía y que con esta figura Arreola sugiere que el arte nace del olvido del interés propio (89). Mora relaciona a Arreola con la tradición didáctica mexicana encabezada por José Joaquín Fernández de Lizardi (41).

La oralidad, en su capacidad de contar y perpetuar las historias para la tradición, se impone a la letra.²⁵ Para demostrar que el saber nunca es dado sino que se construye, el maestro “crea” el conocimiento: levanta una roca que, para la tesis del estudiante, será un proyectil de la época romana.²⁶ La tensión entre los saberes no se resuelve, aunque el académico queda definitivamente desprestigiado y, además, se alude a que desde el saber poético (en este caso, contar historias) se vislumbra la verdad.²⁷ Ésta es una de las variantes que adopta la teoría del cuento a partir de la discordia en Arreola.

“El discípulo” vuelve a colocar la relación maestro-discípulo en el centro del relato. Esta vez es en el ámbito del arte renacentista florentino, y Arreola utiliza las máscaras de personajes históricos: Leonardo da Vinci como el maestro; Andrés Salaino y Giovanni Antonio Boltraffio, el narrador del cuento, como los discípulos.²⁸ El

²⁵ En un momento del diálogo, el alumno dice: “Veo tiene usted sus anécdotas perfectamente memorizadas. La repetición ha sido literal”. Sin embargo, el maestro lo corrige ya que había cambiado “catapulta” por “balista” para una mayor comprensión de su oyente (108).

²⁶ En *Poética del cuento hispanoamericano*, Edelweis Serra *et al* comentan: “El texto no hace irrisión de la historiografía sino de su mitificación, del carácter intangible que la cultura asigna a la palabra escrita, a la autoridad incontestable del documento. No propone en cambio ninguna autoridad alternativa. Ninguna voz está más cerca de la verdad que otra, y menos que cualquiera, aquélla que se atribuye una versión definitiva de la realidad histórica, que es, en suma, sólo parcialmente distinguible de la especulación o de la fantasía” (108).

²⁷ Arreola dice que el toque misterioso del cuento está en la sugerencia del profesor: “Le está aconsejando que no tiene objeto que se ponga a escribir su tesis doctoral de doscientas cuartillas sobre balística romana: su destino es otro, y el estudiante con tristeza lo reconoce” (Carballo 464).

²⁸ Según Serra *et al*, la historia le sirve a Arreola como pre-texto: Muchos de sus personajes “proceden de datos biográficos fidedignos pero crecen a contrapelo de los mismos” (107). Poot-Herrera ofrece el dato sobre Boltraffio (47):

triángulo se hace presente para plantear, desde la perspectiva del narrador, una doble historia de “dos contra uno”, recurrente en la cuentística de Arreola.

Las historias se articulan en la dinámica de esa relación. El maestro, en primer lugar, pone a prueba a sus dos alumnos ya que los hace dibujarse el uno al otro. El narrador retrata a Salaino con la hermosa gorra que el maestro había comprado para él: “Dominado mi resentimiento, dibujé una cabeza de Salaino, lo mejor que ha salido de mi mano”. Salaino lo retrata, en cambio, con el “ridículo bonete” que su maestro le había regalado y “con el aire de un campesino recién llegado de San Sepolcro”. Allí se vislumbra la tensión entre dos historias. Por un lado, el maestro aprueba el dibujo de Salaino (que comparte su misma concepción de la belleza).²⁹ “Salaino sabe reirse y no ha caído en la trampa”. Pero, cuando le llega el turno a Boltraffio, sentencia: “Tú sigues creyendo en la belleza. Muy caro lo pagarás. No falta en tu dibujo una línea, pero sobran muchas. Traedme un cartón. Os enseñaré cómo se destruye la belleza” (34). Comienza a dibujar lo que primero se adivina como un rostro difuso de mujer; para el maestro, allí está la belleza. Cuando acaba con el retrato, la imagen de Gioia, amor de Boltraffio, aparece ante sus ojos. Mientras el narrador contempla “aquel rostro espléndido y sin secretos”, su maestro anuncia: “Hemos acabado con la belleza”. Acto seguido, rompe el dibujo y lo arroja a la chimenea. Riéndose, le dice a su alumno: “¡Anda, pronto, salva a tu señora del fuego!” Y le pone las manos en la chimenea. La lección está completa: es la historia de la humillación (con flagelo físico incluido) frente a la sabiduría. Las manos del aprendiz se describen ahora como ineptas. El contrapunto entre las historias se da justamente con la “resistencia” del discípulo, quien llora silenciosamente con sus manos escaldadas pero afirma:

²⁹ Acker informa que Da Vinci “retocó a tal grado algunas de las obras de Salaino que acabaron siendo atribuidas al maestro” (102).

“Sigo creyendo en la belleza” (35). Para él, la belleza se halla en Gioia y en el mundo: “La belleza está en torno a mí y llueve oro y azul sobre Florencia”. Mientras sigue caminando ve que “el panorama de Florencia se oscurece lentamente, como un dibujo sobre el cual se acumulan demasiadas líneas”. Se da cuenta entonces que él mismo puede ser una creación de su maestro: “Echo a correr temeroso de disolverme en el crepúsculo” (36). Su única seguridad es su destino de olvido entre los hombres. Ésta es la historia de un fracaso.

Ya se ha indicado que este cuento tiene una relación con personajes históricos; tal vez Arreola recrea un momento en la vida de ellos. Intratextualmente, hay un puente de unión entre este relato y “El lay de Aristóteles”, texto que fabula un enfrentamiento entre las meditaciones filosóficas del griego y la danza sensual de la musa Armonía. Al no poder alcanzar a la mujer alada, Aristóteles, humillado, intenta destruir a la Armonía escribiendo un tratado sobre ella. De cualquier modo, la musa triunfa cuando Aristóteles se da cuenta que, sobre los versos de su tratado, “cabalga la Armonía” (67). El enfrentamiento allí se da entre la belleza y la filosofía. Ambos relatos, además, reactivan formas tradicionales del cuento: el ejemplo en el caso del “El discípulo”; el lay medieval en el otro caso. El lenguaje de “El discípulo”, en tanto, hace explícita la estética de la brevedad en Arreola: “No falta en tu dibujo una línea, pero sobran muchas”. El comienzo logra una poética imagen rica en detalles: “De raso negro, bordeada de armiño y con gruesos alamares de plata y de ébano, la gorra de Andrés Salaino es la más hermosa que he visto” (34). Y el final logra equiparar el estado de ánimo del discípulo con la atmósfera que lo rodea: el Campanille “recorta en el cielo su perfil sombrío”; el cielo florentino oscurece; las calles son “cada vez más sombrías” (36). El misterio del relato se conserva sobre todo a partir de esa inefabilidad en la concepción de la belleza que encarna la posición del maestro.

Acerca de los elementos que Arreola subraya para el cuento, se ha visto que el inicio marca el enfrentamiento entre los discípulos e introduce la idea de la belleza por medio del enfoque en la gorra de Salaino. Esa misma frase inicial instauro, además, el ritmo verbal del relato, que va a alternar en oraciones breves presente, pasado y futuro. El cuento empieza y termina con imágenes que no tienen relación obvia (pero sí directa) con el conflicto principal; ambos extremos consolidan la circularidad y la autonomía del cuento.

La imagen final abandona al discípulo en sus sombrías reflexiones. Aunque la historia de la humillación ya ha pasado, reaparece: “En las últimas nubes creo distinguir la sonrisa fría y desencantada del maestro, que hiela mi corazón” (36). Las dos historias están unidas en ese contrapunto. La crítica ha leído este cuento desde un plano simbólico como una búsqueda fracasada de la inmortalidad; como la filosofía del arte de Arreola, como una síntesis de su drama frente al arte y como una especie de lección didáctica.³⁰ Nuevamente, hay que acercarse a la matriz de la discordia que utiliza Arreola en sus cuentos.

“El discípulo” es un examen descarnado de la relación maestro-discípulo y una suerte de tratado de estética que contrapone dos posturas frente al arte. La visión de un aprendizaje plácido en el que el maestro respeta a sus alumnos por igual e instauro un diálogo socrático “que discurre dentro de la cordialidad y el entusiasmo” (*Lu*

³⁰ Acker piensa que el discípulo fracasa porque no puede captar en el lienzo la belleza que siente en su corazón (103); Washburn encuentra la clave de este relato en la oposición arte/vida que deriva en esa fascinación por la perfección de la forma característica de Arreola (68); José Ortega, en “Ética y estética en algunos cuentos de *Confabulario*”, indica que el problema del lenguaje artístico se plantea no como dificultad técnica (la tesis burguesa) sino más bien estética (58); Mora entiende al cuento como la puesta en escena del divorcio entre la captación de la belleza y su plasmación en la obra de arte (40).

palabra educación 140) se convierte en este texto en competencia cruel, favoritismos abiertos, humillaciones repetidas y fracasos incipientes.³¹ La relación entre maestro y aprendiz es siempre asimétrica en Arreola (e.g. “Una mujer amaestrada”). La competencia puede entenderse de varias maneras: competencia entre los dos discípulos (Salaino/Boltraffio) frente al juicio del maestro; competencia entre concepciones diferentes de la belleza (el maestro/Boltraffio); y, podría especularse, competencia entre dos personajes masculinos (el maestro/Boltraffio) por un personaje femenino (Gioia), o de un personaje masculino y uno femenino (el maestro/Gioia) por el afecto de un personaje masculino (Boltraffio). De cualquier modo, las dos historias están encerradas en las acciones y pensamientos de los dos personajes principales.

El cuento nunca sintetiza estos conflictos: los problematiza y proyecta hacia un ámbito más abstracto, también doble. Por un lado, el debate entre presentación y representación en el acto creativo. El rostro entero que dibuja el maestro, carente de contorno, es la belleza para él; es decir, la belleza se logra por la sugerencia y la alusión.³² Una vez que se concreta y completa el rostro, ahora “sin secretos”, la belleza se destruye porque no puede competir con la realidad.³³ Arreola mismo parece aliarse con el maestro cuando comenta: “La belleza existe solamente aludida, y buscamos afanosamente el reposo de la armonía” (*La palabra educación* 148). La visión del discípulo es otra: la belleza está en el mundo y no pueden “sobrar líneas” si se

³¹ Como se ha visto, también hay poco de diálogo socrático en “De balística”.

³² Poot-Herrera propone caracterizar toda la obra de Arreola a partir de una “poética de la sugerencia” que convoca múltiples significados e invita al lector a participar en el juego propuesto (221-23); Menton dice “El discípulo” contiene la estética de Arreola: “La verdadera belleza consiste en sugerir la belleza” (108).

³³ Ortega dice que el maestro defiende la función irracionalista del arte (58).

está intentando representarlo. En el instante en que las manos ingresan en el fuego, se han borrado los límites entre el arte y la realidad: Gioia *es* ese retrato. El otro sector del debate es la contraposición entre arte y realidad, una de las agonías de Arreola como escritor. Por eso, Arreola también simpatiza con la visión del discípulo que rescata la belleza de la realidad y entiende el fracaso inherente en todo acto creador, cuya forma nunca podrá capturar la vitalidad de la existencia (esto explica que Arreola insista en hablar de formas vivas). No obstante, el necesario distanciamiento del arte, su condición mediatizada, es lo que provoca la angustia y la tensión que en este texto aparece como una de las variantes de la cuentística de Arreola.³⁴

El recorrido por estos dos cuentos muestra cómo opera un cierto modo de ver el cuento en Arreola. El sello arreolesco es postular una manera de ver el género con base en un elemento de discordia. En una entrevista, vuelve a afirmar que “la obra de arte auténtica es una dicotomía, una polaridad”; esta visión redundante en un modo de contar “que es la alusión al misterio, a lo más profundo que hay en nosotros, al elemento de discordia” (Simpson 46). Como en todo buen juego deportivo (el ajedrez, el ping-pong, el fútbol, todas actividades frecuentadas de una otra manera por el narrador mexicano) hay en los cuentos de Arreola una amable discordia. Este enfrentamiento (heroico, banal, risueño, patético) rige la duplicidad tensa del cuento.

³⁴Arreola se define como un artista “menor” y “escaso”. Su rigor y su búsqueda de la perfección y lo absoluto lo ha llevado a “castigar” sus textos en extremo: “Este afán me ha arrebatado muchas páginas: textos que tenían veinte o diez cuartillas llegaron a tener tres y una” (Carballo 443). Wahsburn apunta que esta brevedad se explica por el conflicto entre vida y arte que define su obra. Las bellezas del arte y de la vida son diferentes: “both orders attract him, but in his view they cannot be combined” (69).

- Acker, Bertie. *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes. Temas y cosmovisión*. Madrid: Playor, 1984.
- Arreola, Juan José. *Confabulario y Varia Invención (1951-1955)*. Letras Mexicanas 2. México: FCE, 1955.
- _____. "De memoria y olvido". 1966. *Obras de Juan José Arreola. Confabulario*. México: Joaquín Mortiz, 1971. 7-11.
- _____. selecc. e introd. *Lectura en voz alta*. 1968. 5a. ed. México: Porrúa, 1972.
- _____. *Los narradores ante el público*. México: Joaquín Mortiz, 1966. 29-48.
- _____. *La palabra educación*. Ed. Jorge Arturo Ojeda. 1973. México: Grijalbo, 1977.
- _____. Posfacio. Ezra Pound. *Personae*. México: Domés, 1981. [Biblioteca de México 45-46 (1998): 13-14].
- _____. Prólogo. Montaigne. *Ensayos escogidos*. México: UNAM, 1959.
- _____. *Ramón López Velarde. Una lectura parcial*. México: Fondo Cultural Bancen, 1988.
- _____. *Ramón López Velarde: el poeta, el revolucionario*. México: Alfaguara, 1998.
- Arreola, Orso. *El último juglar: memorias de Juan José Arreola*. México: Diana, 1998.
- Brescia, Pablo A. J. "La teoría del cuento desde Hispanoamérica." *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar. Vol. 3: *Hispanoamericana: Lingüística. Teoría Literaria*. Madrid: AIH; Castalia; Fundación Duques de Soria, 1999. 601-605.
- Campbell, Federico. *Conversaciones con escritores*. México: SEP-/Setentas, 1972.

- Campos, Marco Antonio. *De viva voz (entrevistas con escritores)*. México: Premià, 1986. 127-137.
- Caravaca, Ana Belén. *Juan José Arreola: fragmentos de una escritura trucada*. Valencia: Tirant lo Blanch Libros, 1998.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. 1965. 4a. ed. aum. México: Porrúa, 1994.
- Castañón, Adolfo. *El reino y su sombra: en torno a Juan José Arreola*. México: Ediciones del Ermitaño, 1999.
- Espejo, Beatriz. *Palabra de honor*. Tabasco: Instituto de Cultura de Tabasco, 1990. 113-128. [Entrevista de 1964 con Juan José Arreola].
- Herz, Theda M. "Las fuentes cultas de la sátira del *Confabulario*". *Hispanófila* 72 (1981): 31-49.
- Martínez, José Luis. "Juan José Arreola: un apunte". *Biblioteca de México* 45-46 (1998): 7-11.
- Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano: antología crítico-histórica*. 1964. 4a. ed. México: FCE, 1991.
- _____. "Juan José Arreola y el cuento del siglo XX". 1959. *Narrativa Mexicana* (Desde Los de abajo hasta Noticias del imperio). Tlaxcala: UAT, 1991. 99-120.
- Mora, Carmen de, estudio introductorio. *Confabulario definitivo*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Ojeda, Jorge Arturo. "La lucha con el ángel: siete libros de Juan José Arreola". *Antología de Juan José Arreola*. México: Oasis, 1969. 9-128.
- Ortega, José. "Ética y estética en algunos cuentos de *Confabulario*". *Sin Nombre* 13.3 (1983): 52-29.
- Pacheco Carlos y Luis Barrera Linares, comps. *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. 1993. 2a. ed. rev. y aum. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1997.

- Paredes, Alberto. *Figuras de la letra*. México: UNAM, 1990. 23-26.
- Pellicer, Rosa. "La con-fabulación de Juan José Arreola". *Revista Iberoamericana* 58.159 (1992): 539-55.
- Peri-Rossi, Cristina. "Yo, señores, soy de Zapotlán el grande: entrevista con Juan José Arreola". *Quimera* 1 (1980): 23-27.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. 1986. Buenos Aires: Siglo Veinte; Universidad Nacional del Litoral, 1993.
- _____. *Cuentos con dos rostros*. Selecc. y entrevista Marco Antonio Campos. México: UNAM, 1992.
- Poot Herrera. *Un giro en espiral: el proyecto literario de Juan José Arreola*. Guadalajara: U de Guadalajara, 1992.
- Selva, Mauricio de la. "Autovivisección de Juan José Arreola". *Cuadernos Americanos* 171.4 (1970): 69-118.
- Serra, Edelweis, Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo. *Poética del cuento hispanoamericano*. Rosario: U Nacional de Rosario, 1994. 105-110.
- Simpson, Máximo. "Juan José Arreola: 'Sólo sirve la página viva, la que se queda parada en la mesa'". *Crisis* 2.18 (1974): 40-47.
- Washburn, Yulan M. *Juan José Arreola*. Boston: Twayne, 1983.
- Yurkiévich, Saúl. "Juan José Arreola: los plurales poderes de la prosa". Juan José Arreola. *Obras*. México: FCE, 1995. 7-43.
- Zavala, Lauro, ed. *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas*. México: UNAM; UAM-Xochimilco, 1993.
- _____, ed. *Teorías del cuento II: La escritura del cuento*. México: UNAM, 1995.
- _____, ed. *Teorías del cuento III: Poéticas de la brevedad*. México: UNAM, 1996.
- _____, ed. *Teorías del cuento IV: Cuentos sobre el cuento*. México: UNAM, 1998.