

Las confabulaciones de Juan José Arreola

Carmen DE MORA

Universidad de Sevilla

Los cuentos de Arreola acreditan muchas de las ideas que el escritor ha ido dejando dispersas en diversos escritos, entrevistas y conferencias, algunas de las cuales han sido recogidas en libros (*La palabra educación e Inventario*, ambos de 1976). Estas son, entre otras, un interés cardinal por la creación de un nuevo humanismo y una nueva ética que ayude a superar el fracaso de una civilización que ha avanzado de modo alarmante hacia la autodestrucción. Ante la pérdida del estímulo religioso y, con él, de la promesa de una vida trascendente y eterna «nos queda —dice Arreola— la posibilidad de pensar en una nueva ética y una nueva mística, de un nuevo humanismo en que seamos obreros calificados de acciones humanas» (*LPE*, 27) (1).

La reflexión de Arreola deriva de la conciencia de que en el desarrollo histórico el progreso técnico no ha ido acompañado del necesario progreso ético y de que a la riqueza material del hombre le ha correspondido un paralelo empobrecimiento espiritual. Por tanto su idea de la verdadera evolución no apunta hacia grandes realizaciones técnicas ni hallazgos científicos deslumbrantes sino hacia una mayor realización del ser humano como persona.

(1) La abreviatura corresponde a *La palabra educación* de Juan José Arreola, México, Editorial Grijalbo, 1977. En lo sucesivo nos referiremos a las obras de Arreola indicando la abreviatura correspondiente y la página. Las citas pertenecen a las *Obras completas* publicadas en la editorial Joaquín Mortiz (1971). Utilizaremos V para *Varia invención*; C para *Confabulario*; B para *Bestiario* y P para *Palindroma*.

También se rebela el escritor contra la enajenación y la disolución de la personalidad propia e individual en unos moldes generales y colectivos donde resulta casi imposible «crearse su propia vida» puesto que «otros nos la dan hecha y ajustada a las normas de la producción en serie». Esta defensa del individuo en una sociedad que tiende hacia el «isomorfismo» no está en discrepancia con la preocupación por los problemas sociales. Arreola ha defendido el socialismo como la doctrina política del futuro y se adhiere a las causas populares, «por la sencilla razón —dice— de que pertenezco al pueblo».

No es extraño, a partir de estas ideas, que profese un «sagrado horror» a la inteligencia y a la razón —aunque lógicamente no prescindiera de ellas— y se declare irracionalista, entendiendo con ello una forma más profunda o más alta de lo racional: «Lo único que vale en la vida es lo que brota de esa zona secreta».

En la conjunción de ese irracionalismo y de un nuevo humanismo parece hallar Arreola las dos vías que canalizan el problema existencial que se debate en su obra: el drama del ser, la complejidad del ser y estar en el mundo.

Su arte responde a una actitud reflexiva que toma distancia frente a lo contado y se sitúa bien en una posición genérica, o bien desciende a lo particular y concreto. Lo decisivo en su escritura no son los temas sino la perspectiva adoptada fruto de la propia percepción del mundo y de sí mismo. Aquellos son pocos y recurrentes; con frecuencia la anécdota es convencional, apenas un leve apoyo que se repite con variantes en otros textos (eso ocurre, por ejemplo, con el tema de la mujer). En cambio, lo que singulariza su estilo es el enfoque, el «como yo lo veo» de los pintores manieristas.

De la dialéctica entre la percepción (subjectividad) y la forma (objetivación), entre el espíritu y la materia resulta una obra autónoma y redonda. Así el tópico de que una vez concluida la obra deja de pertenecer al autor se convierte, en este caso, en una manera de contar. De muy pocos personajes suyos podría decirse que son proyección directa de él y muchos de ellos ni siquiera están ubicados en un espacio y un tiempo concretos. Esta última marca estilística lo emparenta con Kafka, el gran renovador de la literatura fantástica que la orientó por la vía del antropocentrismo al ocuparse de la enajenación del hombre moderno.

Robert Escarpit encuentra en Arreola una «vocación de artista de la Baja Edad Media, con todo lo que esto supone de danza macabra, de enciclopedismo y de artesanía verbal». (*Contracorrientes mexicanas*, 1957, p. 113). Por otra parte, la preocupación ética de sus cuentos evoca el origen moral de las historias y fábulas con que los escritores cristianos del medioevo apoyaban sus explicaciones doctrinales, e incluso adopta la fórmula edi-

torial empleada para la divulgación de aquellas una vez que adquirieron entidad independiente: fabularios, apólogos, crónicas, leyendas, historias de animales y exempla, gémenes de donde nacerán el cuento y la novela. A veces, Arreola recrea estas dos formas arcaizantes respetando el título que les dio fama; así ocurre con «El lay de Aristóteles» («Prosodia», B). Cabe pensar, además, que la lectura de los *fabliaux* potenció en él un excelente sentido y ponderada delicadeza para el tratamiento de lo cómico y lo burlesco reconocibles en «El rinoceronte», «Eva», «Pueblerina», «El faro», «In memoriam» y «Una reputación», entre otros.

Lo anterior no invalida la contemporaneidad y actualidad de la prosa de Arreola. Si en diversos textos recupera y remoja las raíces del cuento (alegorías, fábulas, apólogos y bestiarios) el tema central de su obra es la condición humana y el drama de la existencia. Se sirve, en efecto, del símbolo y la alegoría, pero ya no se trata de la alegoría medieval de «significado unívoco», sino de la alegoría moderna donde la traslación de sentido permanece ambigua y antes que expresar un sentido específico transmite el sin sentido del mundo contemporáneo. Porque, como ha dicho Umberto Eco a propósito de la obra de Kafka, «se ha sustituido un mundo ordenado de acuerdo con leyes universalmente reconocidas, por un mundo fundado en la ambigüedad, tanto en el sentido negativo de una falta de centros de orientación como en el sentido positivo de una cierta revisión de los valores y las certezas». (*Obra cierta*, Barcelona, Ariel, 1979, p. 80).

Varia invención (México, 1949) fue el primer libro de cuentos de Arreola. Estaba integrado por dieciocho textos que en la edición de Joaquín Mortiz (México, 1971) quedaron reducidos a cuatro. En 1952 publicó el primer *Confabulario*, (diecinueve cuentos) que es el libro más personal e íntimo del escritor. Esos libros fueron reunidos, en una segunda edición, en un solo volumen en 1955. A *Confabulario* se le añadían tres nuevos cuentos: «Parturient montes», «Una mujer amaestrada» y «Parábola del trueque». El mismo título, *Confabulario*, reagrupará sucesivas recopilaciones de cuentos: *Confabulario total* (1962) —que reúne, además de los libros citados, el *Bestiario*, publicado anteriormente con el título *Punta de plata* (1958), y algunas piezas nuevas en la sección «Prosodia»— y el nuevo *Confabulario* (1966) que incluye, además de la materia reunida en *Confabulario total*, una sección de textos breves titulados «Cantos de mal dolor (1965-1966)». En el prólogo a la edición definitiva de sus *Obras completas* (Joaquín Mortiz, 1971), reconoce que *Varia invención*, *Confabulario* y *Bestiario* se contaminaron entre sí a partir de 1949. De ahí la decisión de devolverle a cada libro lo suyo en dicha edición.

No existen grandes diferencias entre *Varia invención* y *Confabulario*; como señalara Emmanuel Carballo, el primero ensaya los procedimientos técnicos que usará en cuentos posteriores; y el segundo, por tanto, presenta un afinamiento de los recursos expresivos. Considerados en su conjunto,

en los cuentos de Arreola confluyen unos pocos temas fundamentales: la crítica social, las relaciones de la pareja, el arte y la enseñanza, y, por último, la religión y la moral.

Modos de la realidad y de la fantasía en la escritura de Arreola.

La crítica social.

La denuncia de un mundo deshumanizado que convierte la existencia en un absurdo es un motivo constante en una serie de relatos donde la crítica social ocupa el primer plano: «En verdad os digo», «El guardaguasas», «El prodigioso miligramo», «Baby H.P.», «Anuncio» y «El cuervero».

«En verdad os digo» parte de la famosa sentencia de Jesucristo «es más fácil que un camello entre por el ojo de una aguja que un rico entre en el Reino de los Cielos». La crítica de Arreola aquí dispara en varios frentes. En el campo de los experimentos científicos, tanto por la nociva utilización posterior («sabios mortíferos de esos que manejan el uranio, el cobalto y el hidrógeno»), como por el objetivo disparatado («también ha podido evaluar... la energía cuántica que dispara una pezuña de camello»). Se burla del protagonismo de los norteamericanos en estas cuestiones («Nueva York no ha vacilado en exponer su famosísimo dromedario blanco»). Ataca a los impostores que sorprenden a los incautos con el fraude, a las sociedades filantrópicas que enmascaran fines lucrativos bajo pretextos humanitarios y, en general, a todo el aparato institucional sistemáticamente organizado para perpetuar este tipo de fundaciones.

Más fascinante aún resulta «El guardaguasas» donde la crítica, la ironía y el humor de Arreola logran los mejores resultados. Se trata de un diálogo entre el viejo guardaguasas de una estación y un forastero que espera la llegada de un tren. Si la función del guardaguasas es manejar las agujas en los cambios de vía para que cada tren marche por la que le corresponde, en el cuento cambia simbólicamente la marcha del viajero para introducirlo en el mundo al revés donde no existen fines ni metas. La ausencia de límites provoca una angustiada sensación de infinitud. El efecto se consigue mediante el uso sistemático de la paradoja: el guardaguasas manipula una linterna de juguete; los trenes no tienen obligación de pasar por ningún punto concreto, pero pueden hacerlo; no existen vías pero circulan trenes; en lugar de acortar distancias, los trayectos duran más que la propia vida, molestia que se soluciona enganchar vagonés-féretros; se compran billetes para trayectos cuyos planos ni siquiera han sido aprobados; existen decorados que simulan estaciones y muñecos humanos rellenos de serrín; trenes detenidos que, mediante efectos especiales, parecen estar en marcha. En el peor caso, los viajeros quedan abandonados en cualquier lugar remoto e incomunicado. Arreola parece decir con Kafka: «Todo es nada más que ima-

ginación, la familia, la oficina, los amigos, la calle, todo es sólo imaginación».

La compañía ferroviaria adquiere tanta o más entidad que los personajes. Lo relativo se erige en Absoluto y reduce al individuo a la impotencia y a la pasividad haciendo de ellas su razón de ser y su destino: «Se aspira a que un día se entreguen plenamente al azar, en manos de una empresa omnipotente, y que ya no les importe saber a dónde van ni de dónde vienen» (C, 37-8).

Las infinitas ramificaciones de la compañía equivalen a las de un sistema social y dispone de servicios funerarios, asociaciones, héroes de la patria, funcionarios, centros de enseñanza, red de espías, cárceles, paraísos artificiales y luchas de clases. Ni siquiera falta la proyección utópica que estimula el progreso y garantiza la pervivencia (la aldea F).

La compañía ferroviaria proyecta la imagen invertida de lo que debería ser un modelo de sociedad, pues en ella imperan el caos, la impostura y el fraude. La ironía de Arreola está en mostrarnos, a través de ella, una imagen que no dista mucho de la realidad. En efecto, a pesar de que está presentado como relato fantástico, el referente que inspira a Arreola es real: el mal funcionamiento de los trenes mexicanos. Lo que ocurre es que ese fenómeno es sólo la punta del iceberg, pues en el fondo el escritor está atacando a todo un sistema social que alcanza proporciones universales.

En «El prodigioso miligramo», Arreola inventa una variante del mismo tema. La fábula trasciende el modelo de sociedad animal ejemplificado para cuestionar a partir de él las relaciones entre el individuo y la sociedad. La elección del mundo de las hormigas está en razón del lugar privilegiado que ocupan en la fábula tradicional y del funcionamiento perfecto de su régimen social, basado en la división del trabajo, que se ha comparado siempre con el modelo humano. La rigidez de dicho sistema hace todavía más extravagante cualquier desvío de la norma. Así, en la primera parte, la hormiga que, en lugar de la consabida carga de maíz o lechuga, soporta un prodigioso miligramo será condenada a la marginación y a la muerte. Una vez cometido el crimen, la sociedad adora aquello mismo que condenó y los representantes del orden establecen el culto a la hormiga mártir y la religión del prodigioso miligramo.

En esta primera parte Arreola denuncia el castigo que la sociedad impone al individuo que se aparta de lo establecido y descubre nuevos caminos. En la segunda, la autoridad se ve desbordada por la población que, absorbida en la búsqueda de miligramos auténticos y falsos, a cambio de prebendas y honores, olvida sus tareas y rechaza toda disciplina. Finalmente, el caos se apodera de los individuos y del sistema hasta la total extinción de la especie.

«El prodigioso miligramo» es un alegato contra todo fanatismo (religioso, político, etc.) y, por contigüidad, contra el que define por excelencia la sociedad capitalista: el afán de posesión, que el escritor asocia a la idea de destrucción. La sociedad descrita en la fábula corresponde al hombre inauténtico, al ser enajenado y despersonalizado, es la *multitud* de Kierkegaard y el *das man* heideggeriano. Es la vida de las masas —que no del pueblo— movidas por el instinto de imitación. Aquí la posesión es la meta. Arreola se rebela contra esa errónea manera de entender el mundo —contra «la primacía de la categoría del tener sobre la del ser»— donde es el individuo el que se pierde en su propia obsesión.

El humor, más epidérmico, de «Baby H.P.» y de «Anuncio» no invalida el efecto corrosivo de la sátira contra el progreso que destruye al hombre y lo enajena. En el primero, un aparato es capaz de transformar la vitalidad de los niños en energía eléctrica. El tono contundente y persuasivo con que está presentado un hecho tan insólito nos hace creer que todo puede ser posible en la sociedad de consumo.

«Anuncio» invierte el proceso. Antes se producía la cosificación del ser humano al transformarlo en un generador de energía, ahora es la pretendida humanización de un objeto prefabricado: la Venus Plastisex.

La mimesis del lenguaje publicitario le facilita a Arreola el instrumento idóneo para criticar a la sociedad con sus propias armas, crítica que en «Anuncio» salpica a la propia Iglesia por su intransigencia en lo relacionado con la sexualidad. En el trasfondo de esta especie de anuncio publicitario subyace, pues, la misma actitud de denuncia que en «Baby H.P.» contra la sociedad de consumo representada por el paradigma norteamericano.

Un caso aparte es «El cuervero», donde Arreola sigue una línea, si no extraña a su estilo, poco habitual en su obra excepto en «Corrido» y en su única novela *La Feria* (1963). Ya no estamos en el dominio de lo fantástico alegórico de muchos de sus mejores cuentos sino en una atmósfera realista y provinciana donde los personajes hacen uso de la lengua coloquial.

El Arquetipo y la pareja.

Las relaciones entre los sexos y el matrimonio son dos de los blancos favoritos para la ironía de Arreola en un profuso número de narraciones. Su actitud hacia la mujer no deja de resultar paradójica. El mismo reconoce haber agredido en diversos textos a la que, sin embargo, constituye el leitmotiv de su existencia: «Llamo aquí la atención sobre el carácter blasfematorio que tienen, en el más religioso sentido de la palabra, mis alusiones procaces a la mujer, ya que en ella venero la fuente de la última sabiduría, la puerta de reingreso al paraíso perdido» (2).

(2) Emmanuel Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana* (entrevista con Arreola), México, Empresas Editoriales, 1965, p. 376.

No resulta fácil admitir esta última frase en quien, a su vez, considera a la mujer una devoradora de hombres al estilo de la hembra de «Insectiada» (B), la Mantis religiosa, que se comporta en sus relaciones con aquellos como el verdugo con la víctima: «La mujer caza a la mariposa que representa el espíritu porque se siente como un capullo vacío. Nostalgia que experimenta al ser ella, al mismo tiempo, la materia prima de la crisálida y el insecto que vuela. La mujer padece frente al hombre un sentimiento de pérdida» (3).

En una lectura superficial el tratamiento que Arreola confiere a la mujer en sus textos podría tomarse como una actitud antifeminista, muy acorde con ciertas pautas de comportamiento del hombre mexicano. Ahora bien, si, en efecto, rebaja a veces a la mujer a una condición degradante («Una mujer amaestrada») no puede pasarse por alto que también ridiculiza al hombre por igual («El rinoceronte», «Pueblerina»). Para Arreola ni la hombría ni la feminidad constituyen un fin en sí mismas pues hombre y mujer son seres incompletos. En una lectura más profunda la escritura de Arreola apunta hacia el mito del andrógino, la divinidad hermafrodita que unía lo masculino y lo femenino en un solo ser, y que en México estaría representado por Quetzalcoatl, divinidad que «reúne en sí los valores separados de los principios y de los sexos que existencialmente se contraponen» (Cirlot, *Diccionario de símbolos*). Al separarse y dividirse ese ser único originó la conflictividad entre cada una de las partes que luchan, sin conseguirlo, por la restitución de la unidad primordial el autor ha expresado con ironía y humor en sus ficciones una situación que le resulta personalmente dramática en la existencia: «Yo me considero un dividido, un arrancado de esa ganga total. Padezco esa nostalgia y he tratado de expresarla en textos que pueden ser erróneamente interpretados como una crítica antifeminista. Desde la infancia he sido un ávido de completarme en la mujer. No concibo al hombre sin ese lecho en que reposa y toma forma, no concibo al hombre sin la confrontación» (4).

Para él hombre y mujer representan, pues, dos naturalezas irreconciliables; en el ser femenino —postula— reside la parte material y se asocia con la arcilla y la tierra; en cambio, la parte espiritual y aérea corresponde al ser masculino. Tal sería el resultado de la división del ser bisexual, absoluto y original.

El cuento «Eva» ejemplifica de otro modo estas teorías. Ante la falta de argumentos para atraerse a «Eva» —resentida por una postergación secular— el joven que la persigue recurre a las ideas de Heinz Wölpe. Según éstas en principio sólo existía un sexo, el femenino, del que empezó a surgir

(3) *Ibidem*, p. 380.

(4) Emmanuel Carballo, *El cuento mexicano del siglo XX (Antología)*, México, Empresas Editoriales, 1964, p. 70.

un ser mediocre, el hombre. Poco a poco le fue arrebatando los órganos esenciales a la mujer hasta hacerse imprescindible para ella. De ese modo se explicaría la necesidad que tiene de él. La muchacha, seducida por la teoría y llena de compasión por el hombre, baja sus legítimas defensas y cae otra vez en la trampa.

«In memoriam» narra el contrapunto real y doméstico de las teorías sexuales del barón Büszenhausen, contenidas en su *Historia comparada de las relaciones sexuales*, cuyos cincuenta capítulos no le impidieron ser literalmente demolido por «una mujer de temple troyano». El autor ha explicado el origen de ese 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».

En otros relatos el carácter proteico de la escritura de Arreola se aleja de la actitud doctrinal que hace referencia a teorías y reflexiones más o menos filosóficas para apoyarse en el simbolismo mimético del bestiario, en la línea de Paul Claudel: «En los animales aparecemos caricaturizados, y la caricatura es una de las formas artísticas que más nos ayudan a conocernos... El animal... sirve para criticar, para ver al sesgo ciertas cosas desagradables» (5).

Descritos con rasgos animales están los personajes de «El rinoceronte», «Una mujer amaestrada» y «Pueblerina».

En el primero Arreola se inspira en el mito del Unicornio, cuya leyenda evoca en *Bestiario*: «Vencido por una virgen prudente, el rinoceronte carnal se transfigura, abandona su empuje y se agacela, se acierva y se arro-dilla. Y el cuerno obtuso de agresión masculina se vuelve ante la doncella una esbelta endecha de marfil» (B, 12). En el cuento citado el rinoceronte es el juez McBride y la doncella, Pamela, su segunda esposa. Sin embargo, el personaje medular es la primera esposa del juez, quien narra la lucha ineficaz sostenida durante diez años cuerpo a cuerpo con el rinoceronte, sin más triunfo que el divorcio. Ahora, por fin, le complace comprobar que la «romántica y dulce» Pamela sabe el secreto que ayuda a vencer a los rinocerontes: «me gusta imaginar al rinoceronte en pantuflas, con el gran cuerpo informe bajo la bata, persistente, ante una puerta obstinada» (C, 26).

Tanto desde la perspectiva del hombre como de la mujer, el matrimonio se presenta en los textos de Arreola como una relación abusiva y egoísta.

«Una mujer amaestrada» es una narración extraña susceptible de diversas lecturas. Tal vez consciente de ello, Arreola ha explicado su génesis y significado: una caricaturización de la unión matrimonial.

Hombre y mujer están contemplados aquí como seres incompletos unidos por una relación ambigua. El comportamiento del saltimbanqui y la

(5) Emmanuel Carballo, *Diecinueve protagonistas...*, op. cit., p. 399.

mujer no oculta una especie de unión sadomasoquista. La mujer, bloqueada por la presión del domador, sólo es capaz de danzar, de ser ella misma, cuando el espectador anónimo acompasa su ritmo con el de ella en un gesto de espontánea camaradería. Ahora bien, ¿el espectador innominado es realmente el hombre que sucumbe en la trampa de la carne —como propone Arreola— o el que penetrado por la nostalgia rinde homenaje a su mitad perdida? Es muy posible que en esa ambigüedad final se proyecte el drama interno nunca resuelto por el autor.

En «La migala» la animalización está fuera del personaje. La falta de información, justificada por la extrema brevedad del texto, se equilibra con la presencia de indicios suficientes para saber que el origen de la situación que atraviesa el protagonista es una frustración amorosa: el desprecio de Beatriz (alusión al infierno dantesco y su trasposición a la vida del personaje).

Para conjurar el infierno anímico, por así decirlo, el personaje decide someterse al infierno físico del terror y compra una araña monstruosa —la migala—. A medida que avanza la narración la araña monstruosa pierde consistencia física; el protagonista, a su vez, habla de su «presencia invisible», de sus «pasos imperceptibles» y, paralelamente, ella «parece husmear, agitada, un invisible compañero». Cuando el narrador duda de la existencia del monstruo, esa anterior amenaza se transforma en otra mayor, si cabe: su soledad atormentada. Arreola piensa que toda alma está construida para la soledad y —como el personaje del relato— deja recaer su amargura en la mujer. «La migala» guarda bastante parentesco con «Autrui» (B) donde también un hombre pierde su libertad al verse cercado día a día por un alguien invisible que simboliza al otro, quienquiera que sea, es decir, al hombre): «Se trata —dice Arreola— de la acotación de nuestro espacio vital por parte de nuestros prójimos, que nos ciñen hasta que nos dejan reducidos a la cápsula física de nuestro cuerpo. El único espacio de que disponemos verdaderamente es el espacio de nuestro cuerpo» (6).

El grupo más numeroso de relatos está integrado por aquellos que tienen por tema el adulterio: «Pueblerina», «El faro», «La vida privada» y otros similares como «Corrido» y «Parábola del trueque».

«Pueblerina» está inspirado en la técnica adoptada por Kafka en *La metamorfosis*, aunque el tema sea distinto. La ambientación provinciana lo agrupa con «Corrido» y «El cuervero», y la utilización del animal como visión caricaturesca del hombre recuerda a «El rinoceronte» (B). El efecto cómico resulta de la confusión premeditada entre la palabra y la cosa; así de la frase popular «ser cornudo», aplicada a la víctima del adulterio, se pasa al hecho de que aquella se convierta en un hombre-toro. Lo curioso es que aquí se ha suplantado, desde el principio, el plano real por el meta-

(6) Ibidem, p. 389.

fórico. La narración discurre en una sostenida ambivalencia, pues el protagonista, sin interrumpir su vida cotidiana de hombre, se comporta como un toro, y el léxico taurino se apodera del relato. Lo que parecía un vergonzoso secreto, guardado con escrúpulo por el sanguíneo abogado, resulta al final una evidencia públicamente reconocida: «Todo el pueblo acompañó a don Fulgencio en el arrastre, conmovido por el recuerdo de su bravura, y a pesar del apogeo luctuoso de las ofrendas, las exequias y las tocas de la viuda, el entierro tuvo un no sé qué de jocunda y risueña mascarada» (C, 48).

El tema del adulterio es una de las obsesiones de Arreola, especialmente referido a la mujer. En «El faro», la esposa y el amante actúan con el consentimiento tácito del marido, situación que termina por conducirlos al hastío; de ese modo la venganza del esposo se cumple al condenarla a aquello mismo de lo que había huido: «Al principio hacíamos las cosas con temor, creyendo correr un gran riesgo. La impresión de que Genaro iba a descubrirnos en cualquier momento, teñía nuestro amor de miedo y de vergüenza. La cosa era clara y limpia en este sentido... Ahora estamos envueltos en algo turbio, tenso y pesado. Nos amamos con desgana, hastiados, como esposos. Hemos adquirido poco a poco la costumbre insípida de tolerar a Genaro. Su presencia es insoportable porque no nos estorba; más bien facilita la rutina y provoca el cansancio» (C, 68-69).

En «Apuntes de un rencoroso» («Prosodia», B) reaparece el motivo del marido celoso, testigo de la fugitiva dicha de los amantes. «La vida privada» transcurre en un pueblo similar al de «Pueblerina». También aquí, como en «El faro», tenemos un triángulo amoroso con la diferencia de que es el esposo y no el amante quien narra, además la benevolencia del primero no implica venganza, sino comprensión. En esta ocasión el pueblo favorece el adulterio invitando a Teresa y Gilberto a representar *La vuelta del cruzado*, del mexicano Fernando Calderón, obra que reproduce el drama real de los protagonistas. Utiliza Arreola en este cuento el recurso de *mise en abîme* que da a la narración un giro interesante. En efecto, el drama representado tiene un final, pero en la vida real, el personaje de Teresa tiene que improvisar el desenlace de su propia historia sin poder evitarlo, ya que su vida privada se ha convertido también en un espectáculo.

La historia de «Corrido» es sencilla. Un caso típico de rivalidad entre dos jóvenes que se disputan a una misma mujer y mueren ambos en la pelea. El mérito está en la escritura, en la manera de contar, en la atmósfera y el marco provinciano de la plaza de Ameca en Zapotlán. Está en la voz autorizada y lacónica del testigo popular que narra. En la pasividad fatalista, a la vez que inocente y culpable, que adoptan los vecinos para que el destino se cumpla. Confluencia, como se ve, de elementos épico-líricos anunciados en el título. Bertie Acker encuentra en la recitación dramática estili-

zada todas las cualidades poéticas de una batalla medieval entre caballeros en el campo del honor en un duelo a muerte: «El narrador, como el juglar de la Edad Media, a veces interrumpe ligeramente la historia con un comentario marginal para su audiencia» (7).

La enseñanza moralizante de raíz cristiana impregna «Parábola del trueque», cuento que guarda resonancias de la parábola de las diez vírgenes. El hombre que se deja llevar por la apariencia y trafica con su mujer para cambiarla por otra más deslumbrante se puede encontrar con una desagradable sorpresa. A esta conclusión parece llevarnos el cuento y con ella a la defensa del matrimonio legítimo y la monogamia. Por esta razón Seymour Menton cifra el verdadero sentido del texto en la acertada decisión del marido que decide quedarse con su verdadera mujer: «El tema de la parábola se relaciona con el de *El pájaro azul* de Maeterlinck; la felicidad puede encontrarse muy cerca del hogar, si se busca debidamente y con ahinco» (C, 23). Ahora bien, si aceptamos esta conclusión se olvida algo esencial: el único hombre que decide conservar a la mujer que tenía recibe de ella el más ingrato reproche. Sin reconocer en la fidelidad del esposo otra actitud que la cobardía, la vanidad le llena el rostro de reflejos «como si del sueño le salieran leves, dorados pensamientos de orgullo». El, por su parte, ignora la vida que le aguarda al lado de una Sofía «quien sabe si necia o si prudente». El hombre sólo puede vivir «verdaderamente» en soledad, parece decirnos el autor.

Es evidente la actitud pesimista de Arreola en los temas que tratan de la pareja. «Los cantos de mal dolor» (B) presentan una nutrida muestra de textos que le dan expresión. «Loco dolente» denuncia la imposibilidad de encontrar el «ilusorio complemento»; en «Homenaje a Joham Jacobi Bachofen» presenta la historia de la humanidad como una lucha entre el hombre y la mujer en la que ésta finalmente amenaza con apoderarse del alma de aquél. En «El rey negro» utiliza la metáfora de la pieza de ajedrez para significar sus fracasos amorosos: «Siempre elijo mal mis objetos amorosos y los pierdo uno tras otro, como el peón de siete dama» (B, 59). En «Homenaje a Otto Weininger» es un perro sarnoso a quien se le fue la vida detrás de una perra. En «La trampa» es un insecto que vuela fatalmente en pos de la hembra: «Y caigo en almas de papel insecticida, como en charcos de jarabe». En «Post scriptum» es la voz de un suicida por amor. En «Epitalamio» la sirvienta que arregla la habitación de los recién casados anuncia el inevitable adulterio. En «Lunas de miel» se contraponen un estado ilusorio, donde los amantes están unidos, a la dura realidad: «Entonces me di cuenta de que había perdido la compañera». Por último, en «Cláusulas» resume su conclusión con un aforismo: «Cada vez que el hombre y la

(7) Bertie Acker, *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes*, Madrid, Playor, 1984, p. 92.

mujer tratan de reconstruir el Arquetipo, componen un ser monstruoso: la pareja» (B, 81).

No obstante, este escepticismo esencial de Arreola en las relaciones entre los sexos, que hemos visto, presenta algunas excepciones. Me refiero a los relatos primerizos, «Hizo el bien mientras vivió» y «El fraude», y a «La canción de Peronelle».

«Hizo el bien mientras vivió» es el primer cuento importante de Arreola, publicado en 1943, en la revista *Eos* de Guadalajara. Esta prioridad y el tono intimista justifican la gratitud que le guarda el autor. En cuanto pieza de juventud aúna errores y aciertos. El mismo confiesa que está lleno de cursilería provinciana y reconoce la influencia directa del *Diario de un aspirante a Santo* de George Duhamel, especialmente en la perspectiva oblicua, al enfocar los buenos sentimientos y los hechos elementales de la vida pueblerina. Lo decisivo, sin embargo, no está en la anécdota ni en la modificación que experimenta el personaje sino en el poder de persuasión de la voz narrativa. Es como si Arreola trasladara al relato sus dotes dramáticas e interpretara sus propios personajes. Esa pluralidad de voces alcanza gran maestría en *La feria* y en «Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos». En «Hizo bien mientras vivió» asume con convicción autobiográfica —puesto que se trata de un diario— el de un hombre de bien que un buen día decide hacer frente a la misma sociedad provinciana e hipócrita que lo adulaba. Valga, al menos simbólicamente, esta ruptura como inicio de una posición de crítica social que en cuentos posteriores había de sobrepasar el marco provinciano, aun sin abandonarlo. En la misma línea, también el protagonista de «El fraude» sufre una modificación para salvar su integridad moral.

En estos dos relatos el amor cumple una función redentora poco frecuente en la prosa de Arreola. Aun así, no deja de ser revelador que en «El fraude» se considere decisiva la intervención del azar y de un «destino imperioso». Por último, el amor más puro está simbolizado por las relaciones entre el poeta francés Guillaume de Machaut y Peronnelle d'Armenteries en el texto «La canción de Peronnelle» (B), de gran belleza.

La creación artística y la vocación didáctica.

Otras constantes temáticas son la creación y la enseñanza. La obsesión por la primera se ha convertido en un lastre que le frena la pluma, la segunda, en cambio le ha deparado más satisfacciones. De ambas facetas ha dejado testimonio en «Parturient montes», «El discípulo», «Monólogo del insumiso» y «De balística».

No es fortuito que «Parturient montes» presida la serie de *Confabulario*. En el epígrafe —...*nascetur ridiculus mus*», perteneciente al *Arte Poé-*

tica de Horacio y su tesis sobre la creación: grande en el intento y pobre en el resultado— resume Arreola el drama del escritor, que es el suyo: «Está de parto el monte, y nacerá un ridículo ratón». Toda la terrible oquedad del acto solitario de la escritura está contemplada en el relato en un nivel alegórico y paródico potenciado por la ironía. Los lectores son «un grupo de resentidos», el escritor, un «charlatán comprometido» y, aún más, un prestidigitador: «Recorro mis bolsillos uno por uno y los dejo volteados, a la vista del público. Me quito el sombrero y lo arrojó inmediatamente, desechando la idea de sacar un conejo» (C, 17). Hostigado por la presencia del público, extenuado por el esfuerzo, extrae la criatura de una axila y en el mismo instante epifánico deja de pertenecerle. El último segmento alude a la incomprensión, la otra cara del destino de escritor.

Abundando en la misma temática, recrea en «El discípulo» una modalidad del «exemplum». La anécdota, precisa y breve, libera algunas de las ideas estéticas del escritor, como el distanciamiento irónico y lúdico que el artista debe tener frente a la realidad («Salaino sabe reírse y no ha caído en la trampa») y su preferencia por sugerirla antes que reproducirla. Testimonia el drama del discípulo que, humillado por el maestro, admite el fracaso y tras renunciar a su sueño de artista se resigna a un destino gris.

El motivo del artista frustrado reaparece en «Monólogo del insumiso». Trata sobre la trágica figura del poeta romántico mexicano Manuel Acuña a juzgar por la dedicatoria y por otros indicios: el desprecio de la amada, Rosario, la alusión al positivismo, que será barrido por el escepticismo, y el mal del siglo que estimula el trágico final. Enamorado de la gloria, vislumbra una nueva época pero carece del genio necesario para romper con los moldes gastados de la suya: «Pertenezco al género de los hijos pródigos que malgastan el dinero de los antepasados, pero que no pueden hacer fortuna con sus propias manos» (C, 53). El arte de Arreola está en haber vertido ese conflicto en el lenguaje de la época y en haber ajustado el gesto teatral de Acuña al monólogo dramático: «Cuando menos, me gustaría que no sólo en mi cuarto, sino a través de toda la literatura mexicana, se extendiera un poco este olor de almendras amargas que exhala el licor que a la salud de ustedes, señoras y señores, me dispongo a beber» (C, 54).

La burla de ciertos investigadores norteamericanos en «De balística» sirve para contrastar dos modos diferentes de conocimiento, el aferrado al dato estrictamente positivo, del estudiante de Minnesota, y el conocimiento hermenéutico y humanista del sabio investigador. «De balística» revela la preocupación de Arreola por todo cuanto se refiere a la juventud, la enseñanza y la relación dialéctica maestro-discípulo. Existe una afinidad entre los consejos que el conspicuo maestro de balística regala al joven investigador y los que el propio escritor ha recomendado a los profesores de literatura: «El maestro debe proponerse que el joven se acerque a ellas [las obras] con respeto y sin desdén... debe comunicar su personal deleite de lector,

ilustrar el estudio con metáforas, hacer del curso mismo una obra literaria llena de animación y movimiento, de emoción y fantasía» (*LPE*, 127).

Así, Arreola reanuda con nuevo vigor la corriente didáctica que recorre la cultura mexicana, desde las misiones jesuíticas y el legado de Humboldt, pasando por el fervor educacional de Lizardi, hasta nuestros días. Cuando se analiza su obra se suele soslayar la deuda con la tradición cultural y literaria de México, cuando sus ideas nucleares, salvando la distancia temporal, están en ella. Aquel ideal de progreso, de reformismo social, la preocupación por una ética basada en la libre determinación del hombre, presentes en el humanismo jesuítico del siglo XVIII, cobran significación en estos cuentos. Más cerca, José Joaquín Fernández de Lizardi reabsorbe aquella experiencia y la agranda. ¿Acaso no fue «El Pensador Mexicano» un educador, en sentido lato, iluminado por una vocación de reformismo social?

En Arreola, cualquier anécdota trivial sirve de excipiente al propósito humanístico. En «Carta a un zapatero...», por ejemplo, propugna —como el sultán de la isla Sauchefú, en *El Periquillo Sarmiento*— la valoración del trabajo artesanal y manual en la sociedad industrializada. A su juicio, el error radica en que todos queremos ser *homo sapiens*, mientras que el hombre se realiza como *homo faber* al trabajar con sus manos, y así obedece a su propia naturaleza.

La religión y la moral.

Por último, el tema religioso, siempre en relación con la moral, es objeto de varios cuentos: «Pablo», «El silencio de Dios», «Un pacto con el diablo» y «El converso». Desde su condición de artista justifica Arreola la existencia de Dios. El afán de creación sería la nostalgia —nunca satisfecha— que queda en el hombre por el hecho de haber sido creado. Por la misma razón, no existe un Dios anterior a la creación, sino una posibilidad del ser que sólo se manifiesta en el ser. Al planteamiento religioso se asocia la reflexión ética. Arreola admite una raíz moral en su obra, fruto de grandes crisis durante las cuales recurría para aliviarse al *Dante vivo* de Papini. Esta nueva faceta completa el *puzzle* de una obra y un pensamiento de insaciables matices.

«Pablo» es una curiosa adaptación del Pablo bíblico a un Pablo moderno, modesto contable de oficina, que experimenta una inesperada transfiguración al convertirse en depositario del mensaje divino. El nuevo estado se resuelve en una nueva manera de mirar, mirada que vislumbra la futura restitución del ser disperso a su unidad primigenia. El parentesco con «Funes el memorioso» de Borges es evidente. En el relato de Arreola se dice de Pablo: «Podría recordar el detalle más insignificante de la vida de cada hombre, encerrar el universo en una frase, ver con sus propios ojos las

cosas más distantes en el tiempo y en el espacio, abarcar en un puño las nubes, los árboles y las piedras» (C, 113).

No van más allá las afinidades. A Funes le falta la dimensión religiosa. Pablo, al contemplar el mundo lo devoraba, lo desintegraba, y para resituirlo de nuevo a la vida decide morir. Tanto este personaje como el ángel lastrado de «El silencio de Dios» personifican la impotencia del hombre occidental para resolver los grandes problemas de la existencia, del ser y estar en el mundo, especialmente la dificultad para «salir de sí» y «reunirse con el Gran Todo». Arreola descubre en este extremo la diferencia radical entre Oriente y Occidente: «En Occidente, el individuo invade el cosmos; en Oriente el individuo se incluye en el cosmos».

En «Un pacto con el diablo» (inspirado en «El diablo y Daniel Webster», de Stephen Vincent) y «El converso», rozando con los anteriores, aborda uno de los grandes temas existencialistas: la conversión personal, la oscilación entre la desintegración existencial y la existencia recuperada, dicho en otros términos, entre la vida inauténtica y la vida auténtica. A esta opción se ve sometido el personaje de «El converso» cuando es rescatado del infierno por Dios. A elegir entre recomenzar su vida o ir de nuevo al infierno. La elección sería fácil de no mediar una serie de claudicaciones insoportables en el primer caso; la peor, con mucho, reconocer a fray Lorenzo como salvador para «castigar suficientemente mi vanidad». El final revela que eligió la claudicación salvadora. Trata así Arreola de una encrucijada moral, para el hombre, sobre la que reflexionaron los existencialistas y que E. Mounier expresa en los siguientes términos: «Nos encontramos, pues, con un nuevo cogito existencial. El *elígete a ti mismo* sustituye al *conócete a ti mismo*... Hay en esta conversión una puerta estrecha, el arrepentimiento —el verdadero— que no sólo es lamento, sino también contrasentido» (8).

Así la tristeza estética —*le mal du siècle*— debe ser sustituida por la tristeza ética, de causa definida, sentimiento de humillación del pecador arrepentido.

Sin embargo, no siempre se nos deja elegir nuestros propios actos. Es lo que le sucede al protagonista de «Una reputación», convertido en «caballero» *malgre soi*, mientras viaja en un autobús, por haber cedido al impulso involuntario de dejar el asiento a una mujer. Forzado por la imagen que los demás le han fabricado, se debate entre la necesidad de mantener la caballerosidad con las mujeres («la responsabilidad oprimía mi cuerpo como una coraza agobiante, y yo echaba de menos una buena tizona en el costado») (C, 154) y el temor al ridículo y a la reprobación del pasaje masculino. Una concepción sobre la evolución psicológica de los personajes, contrapuesta a la idea tradicional de evolución lenta y progresiva, subyace en la

(8) Emmanuel Mounier, *Introducción a los existencialismos*, Madrid, Guadarrama, 1967, p. 102.

anécdota: «Yo quiero, de golpe y porrazo, que sufran modificaciones sustanciales y definitivas» —ha dicho Arreola.

¿Cuál es en «Una reputación» la causa desestabilizadora? La mirada del otro y las experiencias de la inferioridad de que nos habla Sartre: la vergüenza, el pudor, la timidez y la culpa.

Un lugar aparte corresponde a aquellos cuentos que se basan en la biografía de personajes históricos. Inspirado en el modelo de Marcel Schowb, Arreola reconstruye sus vidas a partir de los detalles individuales que realzan la singularidad del individuo y lo diferencian de los demás hombres. Aquellos rasgos que han quedado opacados en la visión que nos presenta la historia.

Más que los héroes le interesan los antihéroes. La vida de quienes cumplieron su destino sin importarles el fracaso, como Sinesio de Rodas, autor de una herejía que «ni siquiera tuvo el honor de ser condenada en concilio»; y como Nabónides, quien volcado en la empresa de restaurar los tesoros arqueológicos de Babilonia y copiar las 80.000 tabletas de que constaba la biblioteca babilónica, le volvió la espalda al presente y precipitó la caída de su imperio.

En «Baltasar Gérard» consigue la radiografía del asesino que ejecuta el crimen con toda frialdad, sin apasionamiento, con la entereza de un auténtico héroe, la misma que mantiene cuando le conducen al cadalso para pagar la culpa. En «Los alimentos terrestres» nos presenta una sucesión de fragmentos inacabados de cartas en los que un personaje innominado se dirige a una autoridad solicitándole el dinero necesario para el sustento, y así no perecer de hambre. Al final, se aclara que pertenecen al epistolario de Góngora.

Las estrategias discursivas de Arreola.

Juan José Arreola es un escritor difícil de encasillar a causa de la versatilidad de su prosa. Sin embargo, la mayoría de sus cuentos pertenecen al género fantástico. Dentro de éste unos tienden hacia lo alegórico: «Parturient montes», «La migala», «El guardaguas», «Pueblerina», «El prodigioso miligramo», «Una mujer amaestrada» y «Parábola del trueque». Otros colindan con la ciencia ficción, siempre enfocada con tono satírico: «En verdad os digo», «Baby H.P.» y «Pablo». Y otros, que aceptan una solución sobrenatural, con lo maravilloso: «Un pacto con el diablo», «El converso» y «El silencio de Dios». Los restantes escapan a esta tipología pero unos y otros acreditan la técnica de composición característica del autor.

«Parturient montes», «En verdad os digo» y «Pueblerina» están contruidos mediante la técnica de la alusión, que señalará Marthe Robert en la obra de Kafka (*Kafka*, Paris, Gallimard, 1960). Consiste en suprimir los

como si de una relación metafórica haciendo del término metafórico el objeto pleno del relato. De ese modo, en «Parturient montes», el simbólico ratón de *Ad Pisones*, para simbolizar el resultado de la creación se convierte en un ratón de verdad. «En verdad os digo» reproduce la misma técnica. Lo fantástico resulta al extraer una sentencia de Jesucristo de su contexto, violentarla e introducirla literalmente en el contexto de una sociedad tecnocrática como la nuestra: «Arpad Niklaus deriva sus investigaciones actuales a un fin caritativo y radicalmente humanitario: la salvación del alma de los ricos. Propone un plan científico para desintegrar un camello y hacerlo que pase en chorro de electrones por el ojo de una aguja» (C, 19). Y en «Pueblerina», de «ser cornudo», según expresión popular, el protagonista pasaba a tener cuernos de toro y a reaccionar con la bravura característica del animal cuando se ve burlado por el torero.

En estos relatos, y en muchos otros, Arreola adopta el estilo jocoserio ejercitado por Horacio en sus sátiras con arreglo al tópico *ridendo dicere verum*. En «El guardagujas» y «El prodigioso miligramo» para manifestar su queja contra el tiempo presente, Arreola recurre al tópico del «mundo al revés», cuyas raíces se encuentran en los *adynata* de Virgilio, Ovidio y los satíricos romanos, y que en el siglo XII volvió a cultivarse a través de la «enumeración de imposibles».

Son también frecuentes las narraciones marcadas por la presencia de animales o animalizaciones humanas, aunque difieren entre sí. «Una mujer amaestrada» es de los mejores por la imprecisión y ambigüedad de las posibles interpretaciones. En «Pueblerina» se da tratamiento humorístico al tema fantástico de la metamorfosis: «don Fulgencio tuvo que hacer un gran esfuerzo y empitonó la almohada. Abrió los ojos. Lo que hasta entonces fue una blanda sospecha, se volvió certeza puntiaguda» (C, 45). «La migala» se aproxima al relato de terror tradicional por la angustia que genera la amenaza de la araña monstruosa.

Haciendo profesión de un manierismo inútilmente reprobado por sus detractores, Arreola escribe también textos cuya mayor eficacia radica en la destreza lingüística. No son propiamente relatos sino prosas al estilo del «Manual de instrucciones» de Cortázar, como «Baby H.P.» y «Anuncio». Sin renunciar al propósito burlesco se permite abusar del tecnicismo en «De balística». La emulación del lenguaje de los tratados y ensayos monográficos suscita el efecto irónico en «In memoriam». A estas tentativas se suma la utilización ficticia de algunas modalidades de la literatura íntima o vecinas a ella: el diario en «Hizo el bien mientras vivió», la carta en «Los alimentos terrestres» y «Carta a un zapatero...», la biografía en «Sinesio de Rodas», «Nabónides» y «Baltasar Gérard» y, finalmente, la fórmula dramática del monólogo en «Monólogo del insumiso».

Una característica inconfundible de su estilo es el «inicio *ex-abrupto*» de algunos de sus relatos que sorprenden al lector y lo toman como por asal-

to. No menos lo es la atmósfera que invade a los personajes y su mundo, aspecto siempre difícil de concretar en el análisis literario. Digamos que el efecto que produce la lectura, en estos casos, es de extrañamiento. En unos relatos («El guardaguijas» y «El prodigioso miligramo») es la ausencia de naturaleza, las organizaciones caóticas que dejan al individuo abandonado a su propia impotencia y generan estados de angustia que conducen a la pérdida de identidad. En otros cuentos, de situaciones más concretas, la atmósfera se instaura a partir de la metáfora del «theatrum mundi» reactualizada en sus más sórdidas variantes.

En efecto, uno de los secretos de la prosa del mexicano, de donde irradia esa onda de extrañamiento que invade al lector, es el mundo del espectáculo callejero, la feria, el circo y sus protagonistas: vendedores ambulantes, saltimbanquis, domadores, charlatanes y actores ocasionales. Poco se ha ocupado la crítica de este aspecto tan fascinante y a la vez tan autobiográfico. Sólo Menton ha aludido a la influencia del París finisecular al referirse a la atmósfera circense de «Una mujer amaestrada». Pero existen otros muchos ejemplos. En «Parturient montes» el escritor es un charlatán que monta la obra en un espectáculo callejero. En «La migala», un circo callejero, un saltimbanqui estafador y un animal monstruoso generan el clima de terror. Y en «Parábola del trueque» es un mercader que recorre las calles del pueblo arrastrando carromatos multicolores llenos de mujeres «todas rubias y todas circasianas». Por último, en «La vida privada» y «El fraude» se compara la vida humana con un teatro donde los hombres son actores y la fortuna director de escena. En el segundo, toda la descripción de la escena entre el empleado y la viuda que llega con su hijito está transcrita con arreglo a una representación escénica: «éramos tres personajes convergentes y un destino imperioso se apoderó de nosotros, dispuesto a manjarnos hasta un final ineludible» (V, 74).

En algunos relatos en primera persona parece como si el autor, oculto tras el narrador se transfiera en distintos papeles y situaciones; esposa divorciada, pintor renacentista frustrado, amante descubierto y castigado sutilmente por el esposo, marido virtuoso e incomprensido, pecador arrepenido, creyente desorientado, «caballero andante» ocasional, profesor, marido engañado y vendedor fiel. De ahí que tal diversidad de papeles impida la identificación del autor con alguno de los personajes en concreto.

La literatura de Arreola está recorrida por la preocupación existencial y metafísica que se deja sentir en todos los órdenes de la vida contemporánea y, más concretamente, en el pensamiento filosófico y artístico. De ahí la conexión con las ideas de Sartre, Kierkegaard o Heidegger. Ahora bien para contarnos el drama del ser individual recurre a episodios anecdóticos y a breves historias salpicadas de elementos satíricos, caricaturescos, de humor e ironía, que están construidas mediante una prodigiosa capacidad de síntesis, causa de su aparente sencillez.

La singularidad de su estilo proviene, en primer lugar, de la sabia asimilación de una multiplicidad de fuentes librescas que entroncan con los orígenes de la narración breve europea; y, también, de la atmósfera peculiar en que sabe envolver a los personajes de sus cuentos así como el espacio en que se mueven. Todo ello unido a una destreza verbal que le comunica a cada texto un aliento distinto sin dejar de resultar inequívocamente suyo. A pesar de que cuenta con una producción nada extensa, Arreola es uno de los grandes maestros del relato breve en Hispanoamérica.