

Estrategias del cuento en el *Confabulario Definitivo* de Juan José Arreola

Ana Belén Caravaca Hernández

La poética del cuento arreoliano se asienta en primer lugar en la apuesta por el constante entretrejimiento de textos en sus textos, entendiendo la palabra, sea literaria, mítica, filosófica o histórica como un *continuum* a partir del cual se produce el hecho de la creación literaria. El principio productivo que fundamenta esta poética es el de intertextualidad. No en vano la obra de Arreola ha sido definida como un tremendo "mosaico de textos" en el que "todas las piezas se ofrecían como segmentos de un incansable rompecabezas".¹

Los materiales cómplices para esa construcción artesana serán, fundamentalmente, otros textos y lenguajes, la apropiación y el cruce entre diversos géneros, como el publicitario, el ensayo histórico, las biografías, etc. Todos bajo la rúbrica de lo intertextual. Con esos materiales Arreola convierte sus cuentos en un espacio de reescritura y reconstrucciones dispares.

Veamos, en un primer lugar, la reescritura de un texto precedente, que es un recurso muy socorrido en el *Confabulario Definitivo*.

Muchos cuentos intervienen con frecuencia en un paisaje textual preexistente. Para asistir a este proceso de reescritura analizaremos los tres cuentos más representativos al respecto: "Parturient Montes", "En verdad os digo" y "Pueblerina".

En un primer momento, considerar la obra de Arreola como intertextual supone la asunción de la reversibilidad entre el acto de leer, el de escribir y el de interpretar. Poética de la con-fusión desde el momento en que sus textos se plantean abiertamente

como realidades (ficticias) intertextuales, de tal modo que el ingenio expresivo autorial pasa a un segundo plano, y emerge la capacidad inventiva como premisa a partir de la cual se desenvuelve el texto arreoliano.

De este modo, en el cuento "En verdad os digo" se plantea la posibilidad de un mundo "otro" a partir de la interpretación de un cita bíblica, en la que se confunde el lenguaje bíblico de dicha cita con el lenguaje científico, evitando sus connotaciones éticas y morales. Por tanto, se recrea un mundo potencialmente posible a expensas de la inventiva del interpretador de la cita bíblica.

A partir de esta asunción de la intertextualidad, Arreola asume el concepto de "lugar común"² de la retórica clásica, a partir del cual desarrolla el nuevo texto. El acto de creación, de este modo, queda desligado de las angustias de la originalidad, y actualiza sintéticamente la relectura del *topoi* previo y la hermenéutica de dicho *topoi*.

En este sentido, el autor Arreola, igual que el autor Borges, deviene en "auctor", en tanto compone sus textos apoyándose en los significados establecidos (y autorizados), aunque a partir de este concepto de "auctor" la escritura deviene en un espacio de entrelazamiento entre creación e interpretación. Se concentra, pues, el acto de creación en el acto de lectura o en la interpretación transformadora.

Escribir es, en primera instancia, acceder al proceso de con-fusión en los que lo literario se vuelve ensimismado, se reconcentra en el flujo constante de la textualidad, literaria o no. A partir de este planteamiento inicial, la cuestión es cómo leen los cuentos de Arreola.

Dos son las formas fundamentales de inserción y asalto arreoliano en textos anteriores: simetría y lectura reversible.

En primer lugar, la constante alusión metatextual arreoliana se resuelve constantemente en equívocas simetrías entre lo citado y el nuevo texto, simetrías que conllevan, al mismo tiempo, el cuestionamiento de la dicotomía significado literal/significado alegórico; es decir, en buena parte los cuentos del *Confabulario* en los que asistimos a aireados procesos intertextuales, la "dispositio" narrativa es simétrica significativamente de la anterior. Así, y como ejemplo ini-

cial
antes
de pa-
sar pro-
piamente
a los cuen-
tos, en

"Parturient
Montes" Arreola
irrumpe en el tó-
pico del parto de los
montes, cuyo signifi-
cado alegórico es que

un hombre ha de ajustar sus acciones a sus propósitos y éstos han de ser humildes, pero lo asume simétricamente, es decir, literalmente. Transplanta las montañas pariendo a un hombre, igualmente, pariendo. La simetría nace de la lectura literal, que es asumida invariablemente en el nuevo texto. Son textos "obedientes", aunque sólo aparentemente.

En esta obediencia simulada interviene directamente el otro concepto antes mencionado: la lectura reversible de lo citado. Esto es, la cita horaciana que se actualiza en "Parturient Montes" es leída únicamente como ficcional, marginando su significado alegórico y a partir del cual se derivaba su dimensión moralizante y ética. En este sentido hay una remitencia a lo factual, a un saber "salvajemente"; precisamente, interpretar "salvajemente" es uno de los mecanismos de apropiación de la literatura latinoamericana. Lo literario como "modo de salvajismo" es otra forma de denuncia de lo literario en Arreola, que se suma a esa apropiación de discursos

"ajenos", en principio, al hecho de lo literario, que antes hemos mencionado.

Se lee simétricamente la cita horaciana, pero al evitar su "inevitable" sentido alegórico, se identifica el significado literal con el únicamente válido para la apropiación, obviando los referentes ideológico-interpretativos de las consagradas interpretaciones del texto horaciano.

Si todo es legible "reversiblemente", es decir, ficcionalmente, entonces en la poética del cuento arreoliano se cuestiona la posibilidad de polarizar el significado en literal y alegórico. A partir de aquí la única posibilidad de aprehensión es la simétrica, que es la ficcional, y como tal se adhiere al nuevo texto literario.

Sin embargo, en los cuentos de Arreola los conceptos de simetría y reversibilidad caen bajo la estructura simulada, de tal modo, que tras las relaciones simétricas se esconde la perversión. Así, como veremos a continuación, la simetría que plantea "En verdad os digo" es un vehícu-

para
litar la
ción en el ha-
es, la voz divina
un agresivo

asumido literalmente tras la lectura ficcional de la palabra divina. La "obediencia" a la palabra profética se resuelve en una nueva palabra profética: la de la publicidad, que es "perversa" no sólo porque se le opone, sino porque se nutre directamente de ella.

lo
posibi-
suplanta-
cedor, esto

es asumida por
publicista. Y esto

Es a partir de la simetría y de la lectura reversible, dos conceptos que partiendo del orden y la ficción, respectivamente, al final confluyen en el proceso de literalización del significado, que los cuentos se disponen como engranajes trucados, tal y como veremos a continuación, en el breve análisis

intertextual que hemos realizado de ellos.

"Parturient Montes", el cuento que abre el *Confabulario Definitivo*, viene encabezado, como ya hemos mencionado, por una cita de Horacio: "nascetur ridiculus mus", cita, que por tanto se convierte en su comienzo "real", haciendo la salvedad del propio título. En él aparece, en principio, una interpretación lúdica de la intertextualidad, pues el parto de los montes se resuelve en una farsa, en la cómica puesta en escena de un desvencijado actor "del conocimiento", que escenifica la cita asumiéndola gestualmente. El prestidigitador del cuento es como la figura que surcará todo el *Confabulario*: desde la reescritura de la tradición se saca una espectacular puesta en escena, con sombreros y ratones presentes; el cuento, en este sentido, es pródigo en prestidigitaciones, pues se desliza desde la repetición simétrica de la cita horaciana, a la subversión, que viene de la mano del nuevo creador, un habilidoso embaucador.

Creemos que puede resultar interesante ejemplificar este proceso de reescritura desde los diversos trucos que pone en juego el cuento, y que convierten el reescribir en una excusa para la perversión, trazando una línea directa entre lo citado y el que cita. Así, el prestidigitador, que escenificando la cita toma el papel de "las montañas que están de parto" y él mismo pare, nos parece a simple vista, una suplantación del hacedor, una parodia del mito latino, pues un embaucador toma la función de los montes. Sin embargo, la cita de Horacio aparece en el texto fracturada, esto es, la identidad causal que entre montes y parto plantea el texto citado se rompe en la actualización arreoliana y, por tanto, lo que a primera vista es una subversión paródica de Horacio citado, deviene obediencia, se convierte en esa simetría, en la "línea directa" de la que hemos hablado entre texto citado y texto creado. Hay un obvio truco en las funciones que aparentemente plantea el cuento y el engranaje es, pues, el de la simulación.

Otro momento en la reescritura arreoliana lo constituye el cuento "En verdad os digo", que tiene como horizonte textual una cita bíblica: "En verdad os digo que es más fácil que un camello entre por el ojo de una aguja que un rico en el reino de los cielos". En el cuento reescribir esta cita deviene un medio de construir un mundo "otro", que paradójicamente tiene sus fundamentos "éticos" en la interpretación literal, simétrica, de una cita bíblica, pero que se podría reali-

zar hipotéticamente en el futuro bajo los auspicios de la ciencia.

El tono de predicamento que tiene el título es un anticipo trucado del que tomará la voz en el cuento: en efecto, el narrador publicista basa su discurso en la suplantación de la figura, es decir, ya no es Dios o alguna palabra profética quien dirá que antes pasaría por el ojo de una aguja un camello que un rico entraría al reino de los cielos, sino él, un publicista. Éste, al mismo tiempo, hace propaganda de un mundo "otro", en el que los ricos sí entrarían en el cielo, abanderado por un sabio "otro", ajeno a los que él llama "sabios mortíferos", fácilmente identificables con los científicos que representan a la ciencia institucionalizada. El propagandista lee literalmente la cita bíblica, pero evita su eticidad, recurso este que hemos descrito anteriormente. Y propaga dos suplantaciones esenciales: la del hacedor del nuevo mundo y la del propio mundo, instaurando una lógica propia.

Reescribir supone, además, la lectura irónica y paródica (estrategias de esa lectura reversible) de los textos sagrados, en tanto los supone no interpretables, sólo legibles "literalmente". Pero al mismo tiempo, ironizar y parodiar es jugar con el silencio, pues queda silenciado tras ellos todo un mundo al que amenaza la devastación a manos de la propia ciencia. La parodia, en este sentido, es el punto visible del truco que pone en juego el cuento, pues es precisamente la voz de este charlatán, que parodia a la voz profética, la que anuncia revolucionarias transformaciones: 1. En la posibilidad de un mundo "otro" y 2. En el seno mismo del lenguaje, porque la suya es una voz que no hace más que eso, jugar con el lenguaje, confundiendo lo interpretable con lo no interpretable y ello desde la parodia de la propia voz profética, siempre simbólica.

La parodia de la hermenéutica de los textos sagrados es el primer paso, pues tras ella, tras el aireamiento de la intertextualidad como única vía del texto, queda el truco de intercambiar los papeles que pone en funcionamiento la reescritura. El narrador impone, por tanto, a través del discurso publicitario, una lógica textual en la que lo falso son las posibilidades empíricas de la ciencia, y lo posible el invento alucinante del sabio Arpad Niklaus.

En resumen, pues, reescribir es ahora hacer emerger al otro, al proyecto descabellado de un visionario, que es considerado tramposo, falaz, y paradójicamente desde la "obediencia" a la cita bíblica, tal y como sucedía en el cuento anterior con la horaciana. Esta-

mos viendo paulatinamente, por tanto, cómo la aprehensión de textos remite a la construcción trucada, esto es, lo "artesano" cae en manos de un "artífice".

El último ejemplo que hemos seleccionado para mostrar cómo en el *Confabulario* el acto de reescribir deviene un acto de trucaje lo constituye el cuento "Pueblerina". En el cuento se juega con el refrán "ser un cornudo", pero colocando las imágenes del mismo en una encrucijada. Esto es, en este texto se truca la imagen de cornudo y no sabemos con certeza si asistimos a una metamorfosis o a un proceso de adulterio. Los trucos, una vez más, nacen de un intercambio de funciones, que traicionan el horizonte de expectativa del lector, pues allí donde esperaríamos que fuera la categoría de cornudo lo que ahogaría la vida del ilustre abogado don Fulgencio, lo que nos encontramos es que es la masa social el "otro" devastador, el que arruina su vida y lo lleva al delirio de la propia muerte. La farsa social que se crea en torno de su figura de cornudo, metafórica o metafóricamente asumida con naturalidad por él, es el elemento arruinador, aunque la acendrada ironía del narrador evitará la conversión del cuento en una tragedia. Lo lúdico siempre impregna las coordenadas del cuento, aunque tras de él se vislumbre una sociedad "bestial".

En este cuento, de nuevo, el simbólico "ser cornudo" se literaliza, aunque aquí el mismo texto deviene un artefacto ininteligible, pues en ningún momento podemos estar absolutamente seguros de si asistimos a una transformación o realmente se juega con la dimensión simbólica de ser un cornudo. De cualquier modo, la simetría se aprehende como tal y también la lectura reversible, pues de nuevo el refrán se deshace de sus connotaciones morales y sociales y deviene un contenido ficticio sobre el que se arma otro, el propio texto.

El otro gran material que utiliza Arreola para la producción de sus cuentos es el uso del lenguaje no ficcional, fundamentalmente representado por el lenguaje de la publicidad y el científico. Ambos se apropian reversiblemente, esto es, adquieren estatuto ficcional en el marco de la escritura arreoliana.

Nos interesan, en este sentido, las palabras de Cuesta Abad al respecto de la diferencia de los lenguajes ficcionales y no ficcionales:

La distinción entre los lenguajes "contrafácticos" y los lenguajes "contramíticos" se sustenta esquemáticamente, en que los primeros desconocen o fingen desconocer la diferente consistencia

ontológica del mundo objetivo y de los mundos subjetivos o imaginados, mientras que los segundos (discursos científico-técnicos y argumentativo-rationales) tienden a tipificar categorialmente los modos de existencia en reales e irreales, objetivos y subjetivos, naturales y convencionales, etc.³

Arreola en algunos de sus cuentos utiliza los esquemas de los lenguajes "contramíticos" como palabra ficcional, uso que cuestiona precisamente el estatuto ficcional del lenguaje literario. El lenguaje contramítico impregna las ficciones arreolianas y a partir de él, paradójicamente, intenta socavar las dualidades que tipifica en su uso no ficcional. Esto es, por ejemplo, en el ya citado "En verdad os digo" el narrador, que no es más que un avisado publicista, utiliza un discurso científico-expositivo para dotar de verosimilitud a la posibilidad de un mundo "otro", guiado bajo los auspicios de una nueva ciencia, pero que viene definida por el lenguaje de la ciencia institucionalizada. De este modo, a partir del lenguaje "contramítico" se pone de manifiesto la inexistencia de fronteras férreas entre el mundo "real" y "otros mundos posibles"; la imposibilidad de fijar las dicotomías, de modo similar a como sucedía con la indiferenciación entre significado literal y significado alegórico, emerge a partir de un tipo de discurso lingüístico que manifiesta realmente la veracidad de dichas dicotomías.

Por otra parte, es muy interesante el uso del lenguaje publicitario en el *Confabulario*, especialmente en los cuentos "Baby H.P." y "Anuncio".

Serra considera que estos cuentos actualizan intertextualmente "formas posibles del cuento"⁴. El cruce de estos cuentos que nos ocupan sería con el anuncio publicitario y propagandista; no obstante, el anuncio publicitario no es realmente una forma del cuento, sino que pertenece a un ámbito diferente de lo literario, esto es, el de la publicidad.

En estos cuentos, como en los anuncios publicitarios, no hay una historia que contar, sino artilugios que vender. El uso del discurso publicitario pone de manifiesto que todo es vendible y exhibible, de tal modo que la propia escritura deviene propaganda. La escritura propagandística asegura que todo se puede vender y, por tanto, enlaza con el mercado, donde a partir de los cuentos de Arreola no sólo todo es susceptible de transacción, sino que todo es "prostituable". Todo se mercantiliza vaticina Arreola, y lo hace usando precisamente el discurso de lo vendible, el publicitario.

Veamos a continuación cómo funcionan los cuentos ya citados. Ambos adoptan la estructura de un folleto publicitario y, siguiendo las leyes de la publicidad, "el producto se estiliza, se estetiza, se manipula"⁵. De este modo, la publicidad está aquí puesta al servicio de la mitificación de dos productos: un artilugio que colocado en el cuerpo de un niño convierte en electricidad la energía generada por él, en "Baby H.P.", y una nueva mujer, una perfecta muñeca de plástico que colmará todas las expectativas del hombre en "Anuncio".

En ambos cuentos, en efecto, "se acumulan términos técnicos en aras de dicha manipulación", impresionando al receptor y "aprovechando el mito de la técnica y elevando el producto a esferas sobrenaturales, convirtiendo al propietario potencial en copartícipe de bienes metafísicos"⁶. Por tanto, asumen las estrategias de la publicidad⁷, transitando desde el ensalzamiento de los valores de ambos productos a la apelación de las emociones⁸. Así, en Baby H.P. por ejemplo, se pasa de la presentación detallada del producto:

Las ramificaciones de este esqueleto suplementario recogen cada uno de los movimientos del niño, haciéndolos converger en una botellita de Leyden que puede colocarse en la espalda o en el pecho, según necesidad. Una aguja indicadora señala el momento en que la botella está llena. Entonces usted, señora, debe desprenderla y enchufarla en un depósito especial, para que se descarge automáticamente⁹.

A vender realmente con él una nueva felicidad, un nuevo estado de perfección vital, la de las madres que ya no verán con malos ojos el ajeteo continuo de sus hijos. Del mismo modo, las muñecas plásticas son mostradas con morosidad y tras su adquisición los hombres ya no tendrán que preocuparse por la mujer carnal, a la que a menudo enfrentan.

Los productos evocan viejos mitos, proponiendo un mundo utópico e idealizado en el que la mujer podrá, una vez reemplazada en sus funciones "abyectas", sea soportar con fruición a sus hijos, sea atender las necesidades del hombre, por la acrílica, por la "otra", podrá definitivamente desarrollarse y ocupar el espacio tanto tiempo perdido: "Al popularizarse el uso de la Plastisex asistiremos a la eclosión del género femenino, tan largamente esperada" (C. 75).

Nos encontramos, pues, con las estructuras publicitarias actualizadas en la creación arreoliana en aras de plantear un mundo "otro" en el que las aspi-

raciones del hombre y la mujer queden totalmente colmadas y ya no quede lugar alguno para el deseo. Aprender las máquinas es desterrar los misterios del deseo.

Evidentemente la extensión hacia las formas de la publicidad no es la única que aparece en el *Confabulario*, sino que también nos encontramos ante "ensayos sobre temas históricos ("Baltasar Gerard") o eruditos" o "la reseña bibliográfica ("In memoriam")¹⁰, principalmente. Son usos de otras formas genéricas, pero a nosotros nos interesa fundamentalmente su dimensión como rescates históricos, que es una de las formas del mexicano de hacer artesanía de la Historia.

Rescatar las historias, a través fundamentalmente de la biografía ("Nabónides", "Baltasar Gerard") y de la autobiografía ("El discípulo", "Monólogo del insumiso") es otra de las formas de reescritura. Aúnan estos rescates dos formas de intertextualidad: el uso de la biografía y el de la Historia, como horizonte de representación. A nosotros en este momento nos interesa fundamentalmente la reconstrucción histórica "artesana" de Arreola, que se manifiesta precisamente en ese uso de la biografía fabulada (imaginada) al estilo de las *Vidas Imaginarias*¹¹ de Marcel Schwob y de los *Retratos*¹² de Papini.

A partir de estas formas textuales Arreola realiza una artesanía de la Historia, en tanto la minimiza; esto es, frente a la Historia Arreola busca las "otras" historias, cincelandos y construyendo la de aquellos que han sido desterrados de la institución Historia.

Estos cuentos, a los que nosotros hemos denominado cuentos-rescate, esto es, devienen fragmentos que quieren recuperar individuos que escinden la Historia, que atentan contra la lectura de la Historia como totalidad. En definitiva, reescriben la Historia asumiéndola como "historias". La suya deviene, desde la terminología benjaminiana, en una "historia de los vencidos", en la que la grandeza de los héroes de la Historia se trasvieste a los "otros" héroes, a sus olvidados.

Entre estos olvidados se encuentran asesinos, que como Baltasar Gerard son transformados en héroes históricos por la dimensión épica que alcanza su hazaña, emperadores que arrastran a su imperio hacia la nada en aras de la fundación única de la palabra, ilusos aprendices de pintores que creen que pueden aprender el mundo, "repintarlo" a través de sus pinceles, poetas románticos que no pueden trascender los límites que le imponen las palabras, etc. Pero

son, al mismo tiempo, rescates "simétricos" en tanto ocupan posturas, si bien opuestas a los "protagonistas", paralelas, pues adquieren individualización como éstos. El espacio de las historias de la Historia lo ocupa ahora la ficción.

Rescatar estas historias es aprehender la Historia convirtiéndola en una vorágine de fundaciones, esto es, en el espacio de los individuos cuya historia henden en lo homogéneo de aquélla, aquéllos que fundan una suerte de fidelidad a sí mismos que llega a inesperadas radicalizaciones.

Y en este sentido rescatar artesanalmente la historia es fundarla sobre la fatalidad, pues todos estos nuevos héroes de la(s) historia(s) de Arreola lo son en tanto fieles a un destino inamovible, que ellos asumen como absoluto. Lo absoluto de la Historia (oficial) se trasplanta al destino de los individuos que rescata. Esto es, dichos héroes asumen un rol definitivo, independientemente de cuál sea el precio a pagar por ello. Así, Baltasar Gerard adquiere identidad en tanto ser el asesino de Felipe II, Nabónides se convierte a sí mismo en una suerte de "escribidor" de la historia de su civilización, aunque ello le cueste dismantlarla militarmente y, con ello, hundirla en las garras del enemigo, y el poeta romántico prefiere arrancarse la vida antes de claudicar y convertirse en un repetidor estéril. Asumen, pues, espacios "históricos" que convierten en inviolables, en definitivos.

La historicidad, puesta en el horizonte de la cita, es arrinconada. Esto es, los individuos rescatados al asumir un destino que los aboca a la destrucción absoluta hacinan a la Historia para que emerja la suya propia. La Historia deviene la(s) historia(s) de la asunción de un destino de algunos hombres.

El goce de fatalismo absoluto que poseen estos individuos implica la diseminación de su propio carácter histórico, ajeno a cualquier manual convencional al uso. Fabricarles un destino totalizador es, a nuestro juicio, lo que Arreola realiza en esta reescritura histórica artesanal.

Pero además de esta reescritura desde el individuo encontramos textos que se forjan cuestionando la mitificación del dato histórico. Destaca, en este sentido, "De Balística", cuento cuyo título remeda los grandes tratados monográficos latinos. Sin embargo, lo que curiosamente pone de manifiesto el texto es la imposibilidad del saber sobre balística desde el mismo formato teórico usado para ella. Esto es, en el cuento dialogan sobre balística romana un doctorando de la Universidad de Minnesota y un prestigioso especialista. El que quiere ser futuro experto

arma sus preguntas sobre balística en un ingente aparato erudito que va siendo derruido brutalmente por el maestro. Éste demolerá todas las teorías sobre balística al uso (modo, por otra parte, evidentemente intertextual), de modo que la (pretendida) autoridad en el tema socava su propio horizonte de saber. La cadena del saber contra los que atenta el reputado erudito se basa en que los testimonios sobre la Historia de las balistas son "puras invenciones sobre papel, carentes en absoluto de realidad", pues "lo cierto es que el secreto que animaba a estos iguanodontes de la guerra se ha perdido", a pesar, de las múltiples teorías sobre el tema.

La autoridad sobre balística precisamente boicotea el concepto de autoridad histórica, de la mitificación de la historiografía. Sin embargo, el broche del cuento es un gesto doble, pues, el propio erudito le da un simple guijarro al estudiante y lo autoriza a creerlo como un auténtico proyectil romano:

-¿Pero qué es esto?

-Un valioso proyectil de la época romana, disparado sin duda alguna por una de esas máquinas que tanto le preocupan.

-¿Pero... está usted seguro?

-Llévese esta piedra a Minnesota, y póngala sobre su mesa de conferenciante. Causará una fuerte impresión en el auditorio.

-¿Usted cree?

-Yo mismo le obsequiaré una documentación en regla, para que las autoridades le permitan sacarla de España

-¿Pero está usted seguro de que esta piedra es un proyectil romano?

-Tan seguro estoy de que lo es, que si usted, en vez de seguir 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.¹³

Una vez más, el truco: se rebate la autoridad pero al unísono se apela a ella en un ulterior momento. La ironía, una vez más, sirve de cauce para las dobles del cuento: se aprehende la historiografía pero se convierte en irrisoria falacia y ello desde un título que anuncia un monográfico ejemplar.

Por tanto, en este cuento se pone de manifiesto que reescribir la Historia es también buscarle sus dobles, sus propias paradojas, esa ingente cantidad de documentos históricos consagrados como los guardianes del saber y que son en realidad una "quimera del saber", y transplantarlas a la propia creación estética.

El cuento, una vez más en la estética arreoliana,

adapta "simétricamente" las "reglas del juego histórico" para precisamente cuestionarlo, para denunciarlo.

Arreola, en definitiva, plantea su obra artesanalmente pero entronizando la copia, la simulación, de modo que la ataca desde su propia institución. De este modo, su propia escritura es "copia" de otros textos y otras historias, y los personajes que

pueblan sus cuentos son fácilmente reproducibles, como muestran las mujeres circasianas, o creen en la posibilidad de la infame copia de todo, como el escarabajo en que se convierte la propia migala.

La alteridad, como ya hemos dicho, se convierte en un instrumento puesto al servicio de la infamia, de la simulación y de la escritura.

notas

¹ Chávarri, Raúl, "Dos cuentos de Juan José Arreola", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 242, febrero, 1970, pág. 418.

² Entendemos el concepto de lugar común o "topos" en el sentido que le da Kurt Spang, esto es, genéricamente como "una forma de expresión acuñada y, por tanto, cada expresión lingüística, tanto la metáfora, como el motivo o el dicho, puede convertirse en topos si se dan ciertas condiciones lingüísticas de uso", en K. Spang, *Fundamentos de Retórica*, Navarra, Eunsa, 1979, pág. 83.

³ José M. Cuesta Abad, op. cit., pág. 126.

⁴ E. Serra, art. cit., pág. 105.

⁵ Kurt Spang, *Fundamentos de Retórica*, Navarra, Eunsa, 1978, pág. 90.

⁶ Vid. Spang, K., op. cit., pág. 90.

⁷ E. Serra considera que en ambos cuentos se exageran los estereotipos de la publicidad, originando así un efecto brutal. Vid. art. cit., pág. 107. Nosotros pensamos que más que en dicha exageración, lo que resulta brutal es los productos que se publicitan, esqueletos metálicos para niños y barbies atómicas, en tanto, se da a entender que "todo" es vendible.

⁸ Según Spang las tres dimensiones semánticas fundamentales que podemos establecer en un anuncio son: la dimensión de la expresión, la de la representación y la de la apelación. Las tres las podemos rastrear en los textos de Arreola, ya que las supuestas empresas que hay tras los productos vienen avalada por la solvencia y la eficacia, los productos son literalmente "representados", son dotados de una ingente presentación que nos los define y, por último, apelan a las emociones, con el fin de que el producto satisfaga las necesidades psíquicas elementales de los receptores. Vid., en este sentido, el análisis que Spang realiza de los anuncios publicitarios en op. cit., págs. 90-97.

⁹ *Confabulario Definitivo*, ed. cit., pág. 121.

¹⁰ Serra, E., art. cit., pág. 106.

¹¹ Schowb, Marcel, *Vidas Imaginarias*, Madrid, Valdemar, 1996.

¹² Papini, Giovanni, *Retratos*, Barcelona, Caralt, 1975.

¹³ *Confabulario Definitivo*, ed. cit., pág. 139