

Un hombre de Zapotlán colgado de Kafka

La literatura kafkiana de Juan José Arreola¹



Pablo Brescia
University of South Florida
pbrescia@usf.edu

A MAN FROM ZAPOTLÁN HANGING FROM KAFKA: THE KAFKAESQUE LITERATURE OF JUAN JOSÉ ARREOLA

The literary poetics of Mexican writer Juan José Arreola (1918–2001), one of the great figures of 20th century Latin American narrative, rests on three pillars: his inscription in a specific literary tradition, an authorial position as a “cultural megaphone” and his preference for fantastic literature. Within that literary tradition, for Arreola Kafka, perhaps like no other author, provides a possible literary lens to examine in depth the human being of our time. The purpose of this paper is to traverse this Arreola-Kafka literary bridge and to read some edges of the Kafkaesque in Arreola’s work, paying special attention to the possible communicating vessels between the two literary projects.

PALABRAS CLAVE:

Juan José Arreola — Franz Kafka — poética literaria — literatura fantástica — absurdo
Juan José Arreola — Franz Kafka — literary poetics — fantastic literature — absurdity

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.8>

EL SER HUMANO DE NUESTRO TIEMPO Y UN POSIBLELENTE LITERARIO

Partamos de tres certezas con respecto a la literatura del escritor mexicano Juan José Arreola (1918–2001), una de las grandes figuras de la narrativa latinoamericana del siglo XX.

En primer lugar, según él, Franz Kafka, James Joyce y Marcel Proust son los grandes escritores del siglo XX. Comenta sobre el primero en una entrevista:

Su obra es la única que contiene, en profundidad, la imagen del hombre de nuestro tiempo: la imagen del hombre como ser arrojado, como ser abyecto: el ser que está arrojado allí, en el mundo. El hombre fue echado de pronto a un espacio tan indescifrable como el mundo caótico que se ofreció a los

1 Este trabajo amplía los conceptos vertidos en mi libro *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar*.



primeros habitantes humanos, a un mundo controlado por fuerzas superiores e indiscernibles.²

Por otra parte, la poética literaria de Arreola, su manera de entender el mundo a través de la palabra escrita, rechaza la noción de romántica de autoría en favor de una especie de “banco de datos común” para la literatura. En una entrevista de 1989, indica:

[E]n el resto de mi obra todo es ajeno; todo proviene de fuentes literarias, históricas; yo he convertido en una propiedad personal la frase de Papini, que no es frase sino el título de un texto que se llama “Nada es mío” y que, finalmente yo, por fortuna, lo he hecho mío. Tengo que confesar que nada es realmente de uno; todo es herencia recibida, todo es óbolo de los demás, de los grandes literatos, filósofos y poetas, y las gentes sencillas, humildes, o gentes destacadas socialmente, en el orden de la política y demás, en fin... Llega uno a la conclusión de que sólo la redacción es propia. Y luego, la redacción está llena de estilos ajenos, brota de estilos ajenos. Entonces, yo me siento tranquilo y contento porque “nada es mío”.³

Por último, el testimonio de un discípulo, José Emilio Pacheco, corrobora la operación de Arreola en el campo de las letras mexicanas e hispanoamericanas a favor de la literatura fantástica. Al reseñar la antología de textos de Arreola *Confabulario total (1941-1961)* en 1962, dice:

[T]oda “literatura fantástica”, generalmente enclaustrada bajo el cómodo término de “evasión”, es en esencia una crítica de la realidad, una actitud que no niega el mundo concreto y cotidiano, sino lo reconoce y desentraña, acomete la empresa de ir más allá de las apariencias, ya sea para crear una realidad propia e intransferible (como en Kafka o en Borges), que es todo lo contrario de la utopía, pues allí todos los horrores esenciales de la vida están referidos con otra visión; o para trasponer, de modo aislado o recurrente, los problemas comunes a los hombres, mediante un proceso que al desvincularlos del conjunto de actos que forman nuestra existencia les otorga, paradójicamente, una realidad todavía mayor. ... Oponer la imaginación a la opacidad del mundo, servirse de una mirada que descubra en lo diario la riqueza del mundo, es ya aspirar a una manera de ser libre, así sea dentro de los límites que todo arte señala al mismo acto creador.⁴

En estos tres pilares (tradición literaria, posición autorial como “megáfono cultural”, literatura fantástica) se asientan las bases de la literatura arreolesca.

Ahora bien, si para Arreola, Kafka, quizá como ningún otro autor, provee un lente literario posible para examinar al ser humano de nuestro tiempo, cabe preguntarse entonces sobre la huella de Kafka — pero no solo como mero eco intertextual o fuente

2 Carballo 1994, p. 459.

3 Albala 1989, p. 676.

4 Pacheco 1962, IV.

de influencias sino casi como guía para el proceso de composición— en la obra del mexicano. ¿Por qué Kafka, por qué Arreola y por qué hoy? El propósito de este trabajo es recorrer ese puente y leer algunas aristas de lo kafkiano en la obra de Arreola, prestando especial atención a los posibles vasos comunicantes entre ambos proyectos literarios.



A Y K; G, T Y X

El texto que más ha relacionado a Arreola con Kafka es el afamado cuento “El guardaguas” (en adelante usaré la abreviatura GA),⁵ el relato más conocido y antologado del escritor mexicano. La crítica ha señalado que entabla un diálogo con Kafka, Charles Dickens, Alvaro Mutis, Nathaniel Hawthorne, Giovanni Papini, Peter Handke y Rufino Tamayo, entre otros.⁶ Al respecto hay que hacer una observación a propósito de

5 Algunos críticos han propuesto tres niveles de lectura para GA: la crítica al sistema de ferrocarriles, la sátira de las instituciones sociales y la inquisición en la realidad. Las interpretaciones del cuento son muchas: actitud existencialista que denuncia el absurdo moderno (Lamb, s.f.); sátira sobre las irregularidades de los trenes mexicanos y sobre las irregularidades del mundo (Anderson Imbert, 1956); comentario sobre el mundo de mediados de siglo, actitud mexicana del guardaguas ante lo inevitable y crítica al existencialismo y materialismo (Menton, 1959); toma de conciencia de la finalidad de la vida como acto existencial en sí (Otero, 1981); contraposición de dos actitudes ante la realidad, la clásica-tecnológica (el forastero) vs. la romántica (guardaguas), con la posibilidad de que el lector trascienda la dicotomía (Jaén, 1983); reflexión sobre fuerzas invisibles que gobiernan la existencia, interacción entre planes y azares, la idea el “otro lado” de las acciones nobles, la sumisión a objetivos que no se cuestionan y la agresión detrás de un manto de civilidad (Washburn, 1983); moraleja de aceptar el viaje aunque no sepamos el destino (Acker, 1984); mezcla de realidad y fantasía que propone niveles múltiples de significado (Heunsinkveld, 1984); relato fantástico basado en la paradoja de que ya que no existen vías, pero circulan los trenes, etc., (Mora, 1986); relación con motivos arquetípicos cristianos y pre-hispánicos (Knapp, 1987); muestra excelsa de tejido narrativo (Poot Herrera, 1992); radiografía de una modernidad decadente (Bernal, 2001); metáfora cósmica sobre la trampa infinita del universo y la incertidumbre de nuestra existencia (Vázquez, 2002). Ofrezco una bibliografía detallada de los artículos que se han ocupado del cuento.

6 Poot Herrera comenta las semejanzas entre GA y “The Switchman”, cuento de Dickens. Están relacionados por la figura del personaje principal y por los elementos que configuran el espacio donde ocurre la acción: la estación, la luz roja, el tren (p. 132). La misma crítica y Leonard Cheever comparan GA y “¡Renuncia!”, de Kafka. Según Poot Herrera, Arreola invierte las actitudes de los personajes; en “¡Renuncia!” el viajero pregunta qué debe hacer y en GA es el guardaguas quien dice lo que hay que hacer (p. 134). Cheever, en tanto, dice que el cuento de Kafka “presenta un encuentro arquetípico entre el individuo y una Autoridad omnipotente, indiferente y caprichosa, que produce una ineludible ansiedad en el individuo” (mi traducción). Concluye que lo kafkiano en Arreola no está sólo en la ambientación de los cuentos sino también en el diálogo intertextual (p. 3). Poot Herrera comenta la relación entre GA y “El viaje” (1948) de Mutis. El protagonista de ese relato es un conductor de trenes y hay similitudes con GA en las historias que cuenta (por ejemplo, la muerte de los pasajeros por pasar muchos años en los trenes). Burt traza un paralelo entre



esa idea de “banco de datos” cultural que Arreola propone para su literatura. Dice en otra entrevista, esta de 1972:

¿Cuál es una de mis máximas aventuras y qué es lo que más se presta para definir el problema de la parodia, la imitación, la influencia? Un hombre de Zapotlán, como decía Fausto Vega, pero él me lo dijo en tono de choteo, que se mete de pronto con Franz Kafka; lo mete a su propio terreno y logra lidiarle allí un vagón de ferrocarril. “El guardagujas” está colgado literalmente de Kafka, pero ¿por qué es independiente de este gran maestro? Pues sencillamente porque agrega elementos al conocimiento de Kafka. Es como si yo hubiese hecho una glosa medieval que aclarara un pasaje difícil de Aristóteles o un término de Heráclito que yo parafraseo; entonces gracias a un contemporáneo podemos entender ciertas oscuridades de Heráclito ...⁷

La ubicación de Arreola en la literatura es siempre lateral, marginal; glosa, comentario, nota a pie. Podría incluso argüirse que es esa posición la que le permite ser irreverente con los materiales y las tradiciones que maneja e innovar en la tradición del cuento hispanoamericano a partir de ese posicionamiento periférico.

La trama de GA es conocida. Un apurado viajero llega a una estación de tren donde se encuentra con un guardagujas que vigila los rieles. El viajante, impaciente por llegar a su destino, llena de preguntas al guardia, quien escucha y relata historias en torno al tren. Finalmente, el ferrocarril arriba “como un ruidoso advenimiento” (p. 30).⁸

“En realidad, hay muchísimos trenes en la nación, y los viajeros pueden utilizarlos con relativa frecuencia, pero tomando en cuenta que no se trata de un servicio formal y definitivo. En otras palabras, al subir a un tren, nadie espera ser conducido al sitio que desea”, dice el cuento (pp. 23–24). La única regla que parece regir en este mundo sería: usted puede o no llegar a destino. O, como dice el mismo guardagujas: “Ningún tren tiene la obligación de pasar por aquí, pero nada impide que eso pueda suceder” (p. 22). Esta regla y este mundo, representados por el guardagujas, necesitan de un contrincante: allí aparece el viajero y su mundo de trenes en punto, destino fijos y de causas y efectos. La aceptación del estado de las cosas por parte del viejecillo podría

GA y “The Celestial Railroad” (1843), de Hawthorne. Los dos cuentos usan la misma metáfora (las vías del tren) y la misma técnica narrativa (el diálogo entre viajeros y un ferrocarrilero experto); también hay una conexión entre atmósferas oníricas (pp. 806–811). Según Dulce María Zúñiga, Vicente Preciado Zacarías establece una correspondencia entre GA y “El espejo que huye” de Papini por medio de la figura del tren como símbolo del futuro y lo desconocido (pp. 662–663). Rodilla explora algunas conexiones entre GA y ciertas obras de Ionesco (*Las sillas*, *La lección* y *La cantante calva*) y Beckett (*Esperando a Godot*), a partir de la estructura de preguntas y respuestas sin sentido lógico y de las situaciones y los personajes absurdos (pp. 124–125). Waters Hood compara el contexto hispanoamericano que provee GA con el germánico del texto de Handke para concluir que ambos “ponen en tela de juicio el materialismo y la fe ciega en la máquina del hombre moderno” (p. 366). Knapp ofrece una comparación del espacio-tiempo austero de GA con las pinturas de Rufino Tamayo.

7 Campbell 1972, p. 44.

8 Cito todos los cuentos de Arreola 1955, *Confabulario* y *Varia Invención* (1951–1955).



llevar a pensar en una atmósfera realista-mágica para el relato, como han sostenido varios críticos, pero la angustia con la que vive la situación el viajero y la atención que pone el texto sobre su propio andamiaje enfatiza, para mi análisis, la mirada fantástica, un fantástico, especial, “arreolesco”.

¿Por qué? Aquí se encuentra la clave no sólo de la estructuración narrativa sino también de la construcción del significado en el texto. GA presenta, paralelamente a la idea de dos mundos, la contraposición de dos discursos representados por los dos personajes principales, en sus acciones y parlamentos.

Los rasgos verbales de las intervenciones del viajero implican obligación y señalan la serie de reglas inflexibles que tiene que cumplir: tomar el tren a una determinada hora, llegar en un determinado día, arribar a T. y sólo a T. La insistencia en su destino funciona por repetición: “Debo hallarme en T.”; “debo llegar a T.”; “¿me llevará ese tren a T.?”; “tengo un boleto en regla para ir a T.”; “yo creí que para ir a T.”; “yo debo llegar a T.”; “por fortuna T. no se halla lejos de aquí”; “yo no conozco en T. a ninguna persona”. La lógica rige su pensamiento. Ante la sugerencia por parte del guardagujas de alojarse en el hotel del pueblo, el viajero responde: “Pero yo no quiero alojarme, sino salir en el tren” (p. 21). En su siguiente parlamento, se pone del lado de la cordura, frente a la “locura” de su compañero de charla: “¿Está usted loco? Yo debo llegar a T. mañana mismo” (p. 22). Todo lo que no entra en el discurso “oficial” que maneja el viajero es marginal y demente. Las reglas se ponen como garantía de un funcionamiento: “Es que yo tengo un boleto en regla para ir a T. Lógicamente, debo ser conducido a ese lugar, ¿no es así?” (p. 23). El discurso del viajero se sitúa siempre en el deber, es decir en la necesidad.

Como contraposición, el discurso del guardagujas se afinca en el azar. Las intervenciones del guardagujas combinan la descripción de un sistema de rieles que funciona de manera aleatoria (para los ojos lógicos del viajero) con una serie de consejos y afirmaciones. El discurso del guardagujas apela constantemente al doble sentido y a la ironía para comunicar la situación imperante. “Este país es famoso por sus ferrocarriles” (pero hasta ahora no se los ha podido organizar); frente a los reclamos del viajero que muestra el boleto que dice “T.”, el guardagujas comenta “cualquiera diría que usted tiene razón” (pero los viajeros sacan boletos para todos los puntos del país); “en su afán de servir a los ciudadanos” (los trenes circulan en zonas intransitables); “tome el primer tren que pase” (pero mil personas tratarán de impedirselo). El guardagujas habita el matiz y lo polisémico, a tal punto que desdice su propia autoridad (que aparentemente le daba la experiencia frente a la “inocencia” del viajero): “Yo, señor, sólo soy guardagujas. A decir verdad, soy un guardagujas jubilado, y sólo aparezco aquí de vez en cuando para recordar los buenos tiempos. No he viajado nunca ni tengo ganas de hacerlo. Pero los viajeros me cuentan historias” (p. 29).

El uso tradición literaria, la ubicación de la posición autorial marginal y difusora, y la construcción de una peculiar literatura fantástica arreolesca son los pilares ya antes mencionados donde se asienta GA. Ahora bien, ¿cuál es la huella kafkiana en GA, entonces? Hay un dato visible y obvio —el microrrelato de Kafka titulado “¡Renuncia!”:

Era muy temprano por la mañana, las calles estaban limpias y vacías, yo iba a la estación. Al verificar la hora de mi reloj con la del reloj de una torre, vi que era mucho más tarde de lo que yo creía, tenía que darme mucha prisa; el sobresalto que produjo este descubrimiento me hizo perder la tranquilidad, no me



orientaba todavía muy bien en aquella ciudad. Felizmente había un policía en las cercanías; fui hacia él y le pregunté, sin aliento, cuál era el camino. Sonrió y dijo: —¿Por mí quieres conocer el camino? —Sí —dijo—, ya que no puedo hallarlo por mí mismo. —Renuncia, renuncia —dijo—, y se volvió con gran ímpetu, como las gentes que quieren quedarse a solas con su risa.⁹

La conexión entre las dos ficciones es el espacio de los acontecimientos y el encuentro entre el viajero y el policía, ¡además de que ambos consultan su reloj! Pero necesitamos ahondar más. En GA se lleva hasta sus últimas consecuencias la noción de “red” que acompaña al tren como medio de transporte. Como indica en una entrevista de 1980:

En unas charlas que di en el taller de jóvenes escritores, en México, al referirme a este relato [“El guardagujas”] empleé una metáfora que sintetiza claramente la experiencia de la cual partí para escribir este relato. Entonces dije: “El tren es un túnel que camina”. Hay que recordar que Pascal había dicho: “El río es un camino que anda”. Imaginé la red ferroviaria no sólo extendida por todo el país, sino por todo el mundo. Pero una red que no cumple con su función, que no traslada a una persona de un punto a otro de la tierra. Esta red ferroviaria conduce al pasajero por una serie de laberintos desconocidos, lo atrapa en un viaje de ruta confusa y muchas veces el hombre muere antes de llegar a destino, un destino, también, impreciso, incierto.¹⁰

La idea de un mundo donde las causas y los efectos están trastocados, la figura del laberinto y la ruta que no conduce a ningún lugar nos conducen a la literatura de Kafka, donde habitan el absurdo, la automatización de la existencia y la lucha perpetua del individuo contra fuerzas que desconoce; allí cobra vigencia esta frase de “¡Renuncia!”: “este descubrimiento me hizo perder la tranquilidad, no me orientaba todavía muy bien en aquella ciudad”.¹¹ En GA, sí, pero también en Kafka el orden normal de los acontecimientos es subvertido y el orden que lo reemplaza es saboteado por su propio representante. Ninguna “autoridad” (el guardagujas; el policía) puede mostrar el camino ni tiene las respuestas. Queda un páramo de significado, un vacío textual.¹² Pero también queda el misterio poético para Arreola. Y este recurso funciona en el final del relato mediante una triple revelación, una serie de puntos culminantes, relacionados entre sí pero que no alcanzan a cerrar “clásicamente” el cuento.

9 Kafka 1922.

10 Peri Rossi 1980, p. 25.

11 Kafka 1922.

12 A este respecto comenta Ana Caravaca Hernández: “En el cuento se vuelven a traicionar las expectativas de lectura, pues allí donde únicamente pensábamos en la presentación de un ámbito ‘otro’, insólito por la instauración de una lógica ‘otra’, emanada no obstante desde un poder absolutamente reconocible desde lo real, y narrado desde la fiabilidad de un testigo ocular, nos encontramos con que el texto juega (por ello la agonía de lo lúdico) con la simulación que pretende evidenciar. Es decir, si la crítica ha destacado que el cuento explicita la mentira del mundo moderno, resulta que el texto la expone desde el engaño, desde su propio engranaje textual trucado.” Caravaca Hernández 1998, p. 53.



La primera revelación es el silbido del tren. A pesar de que en el mundo de la empresa de ferrocarril estas circunstancias (que el tren llegue a la estación señalada) están contempladas, sorprende la realidad: que el tren llegue. Esto altera la conducta del guardagujas, quien deja de hablar y comienza a actuar. La primera penetración es, entonces, del mundo del viajero (las reglas lógicas de la cotidianidad) en el mundo del guardagujas (las reglas de juego propuestas por el texto).

En segundo lugar, aparece la respuesta del viajero ante la pregunta del guardia:

— ¡Tiene usted suerte! Mañana llegará a su famosa estación. ¿Cómo dice usted que se llama?

— ¡X! contestó el viajero” (p. 30).

La sorpresiva enunciación de X marca el momento explícito de cambio en el relato: el viajero, que hasta ese momento había mantenido una conducta coherente, cambia de destino sin aviso. Es decir, lo imprevisible del discurso del guardagujas ha llegado al viajero. Este efecto se debe a que su discurso se ha ido imponiendo en el viajero y en el lector. Las otras letras que aparecen (T. y F.) son abreviaturas pero la X aparece sin punto, libre, como signo de la indeterminación y de la búsqueda.¹³ Se asume que el viajero abordará el tren con rumbo incierto; por ello su caracterización pasa de “forastero” a “viajero”.

Por último, ocurre la desaparición del guardagujas a partir de las palabras del viajero. Nueva imprevisibilidad. Nuevas preguntas: ¿Era el diablo? ¿Era un fantasma? ¿una alucinación del viajero? Si el guardagujas guardaba las vías, GA se guarda las respuestas y abre la interpretación.

ALGUNOS RASTROS MÁS DE KAFKA EN ARREOLA

Uno de los motivos fantásticos frecuentes de la literatura de Arreola es la aparición de una presencia misteriosa o la animalización, a veces de manera humorística como en “El rinoceronte” (“Joshua McBride ataca de frente, pero no puede volverse con rapidez”, p. 18) u otras veces provocando el miedo ante lo monstruoso o desconocido. Arreola experimenta con esta estrategia narrativa de varias formas.

En “La migala”, el horror está instalado desde la primera frase: “La migala discurre libremente por la casa, pero mi capacidad de horror no disminuye” (p. 180). La situación, con claros ecos intertextuales dantescos y kafkianos a partir de *La metamorfosis* y relacionada al interés por sondear el tema de la pareja, es lo que torna inquietante el relato: el protagonista decide crearse un infierno personal soltando una araña gigante en su cuarto. El final es espeluznante: “Entonces, estremecido en mi soledad, acorralado por el pequeño monstruo, recuerdo que en otro tiempo yo soñaba en Beatriz y en su compañía imposible” (p. 182). En “Autrui”, en cambio, se presenta otra situación de acoso, pero sin hacer explícita la identidad del perseguidor; “creo que se llama Autrui”, dice la voz narrativa (p. 48). El otro es la amenaza que finalmente aniquila al narrador, quien queda encerrado en un “cartucho hexagonal” y, se sugiere,

13 Poot Herrera también menciona este detalle.



parece convertirse en una abeja y descomponerse en miel (“empotrado en mi celda, entro lentamente en descomposición”, p. 49). La fórmula perseguidor-perseguido y la creación de una atmósfera de incertidumbre tiñe esta clase de textos y se relaciona con las atmósferas kafkianas.

No está demás recordar entonces el interés de Kafka por el discurso animal, desde el mono de “Informe para una academia”, pasando por las “Investigaciones de un perro”, atravesando por el extraño ser mitad gato, mitad cordero de “El cruzamiento” hasta llegar, por supuesto a Gregorio Samsa y su ser escarabajo. En este último relato, vemos una de las vertientes de la utilización de lo animal en Kafka: la idea de una comunión humano-animal que va más allá de las palabras: “Es como si me dijese algo y entonces se inclina hacia delante y me mira a la cara para observar la impresión que la comunicación me ha hecho.”¹⁴ El animal humanizado de “Informe para una academia” engaña en su presunto orgullo de haber evolucionado y trabaja con uno de los motivos más caros a la literatura de Kafka, la salida:

Temo que no se comprenda bien lo que yo entiendo por “salida”. Empleo la palabra en su sentido más cabal y más común. Intencionadamente no digo libertad. No hablo de esa gran sensación de libertad hacia todos los ámbitos. Cuando mono posiblemente la conocí y he visto hombres que la añoran. En lo que a mí se refiere, ni entonces ni ahora pedí libertad.¹⁵

Finalmente para este comentario, si bien en “Investigaciones de un perro” el plano simbólico ligado al judaísmo kafkiano es claro, también hay un plano proyectado a toda la condición humana: “Retirado, solitario, ocupado en investigaciones sin esperanzas, aunque para mí indispensables, así vivo, pero sin perder de vista a mi pueblo.”¹⁶

En esta utilización de animales en ficciones, notamos claramente la cualidad de parabolistas en los dos escritores. A este respecto, cito en su totalidad la microficción “Fabulilla” de Kafka:

—Uff —dijo el ratón—, el mundo se vuelve cada día más pequeño—. Al principio era tan vasto, que me daba miedo. Corrí y me alegré al descubrir que a lo lejos, a izquierda y a derecha, comenzaba finalmente a ver muros. Pero estos largos muros se acercan tan rápido el uno al otro, que ya me encuentro en la última habitación y, justo en la esquina, se encuentra la trampa hacia la que corro.

—Solo debes cambiar la dirección de tu carrera —dijo el gato, y se lo comió.¹⁷

Cualquiera de estos escritores podría ser su autor.

También en los años 50, más precisamente en 1954 el escritor mexicano publica *La hora de todos (juguete cómico en un acto)*. El título refiere claramente a la sátira moral y política de Francisco Quevedo y el epígrafe contiene una referencia al cuento de

14 Kafka 1990, p. 38.

15 Ibid., p. 43.

16 Ibid., p. 72.

17 Ibid., p. 57.



Kafka, “El vecino”.¹⁸ En él el narrador es un hombre de negocios que está atormentado porque un joven, Harras, se ha instalado en la oficina de al lado y escucha sus conversaciones telefónicas a través de la delgada pared. El narrador especula que está allí para competir y acabar con su negocio. “Antes de que yo haya colgado el tubo, él está trabajando ya en mi contra”, concluye el relato. En la obra de Arreola, Harras es el director de la farsa quien presenta la historia del “juicio” de Harrison Fish, el protagonista de *La hora de todos*. Este es un magnate estadounidense que ha hecho fortuna y ahora es parte de Wall Street. La acción se desarrolla en el piso 70 del Empire State Building de Nueva York la mañana del 28 de julio de 1945 (el 8 de mayo marca el final de la Segunda Guerra Mundial en Europa; el 6 de agosto un B-29 denominado Enola Gay lanzó la primera bomba atómica sobre Hiroshima) y concluye cuando un avión se estrella contra el edificio. Harras concluye la obra diciendo: “No se olviden de mí, me llamo Harras, y soy especialista en sorpresas... para servir a ustedes.”¹⁹

Hasta aquí, algunas conexiones entre la obra de Arreola y la de Kafka. Queda mucho por decir sobre los vasos comunicantes entre ambos escritores.

ARREOLA, EL OTRO

Los textos de Arreola convocan ecos de ambigüedad, extrañamiento e irracionalidad. En la construcción de esta mirada ante el mundo, utiliza tres elementos principales: en primer lugar, un tinte de racionalidad absurda (a falta de mejor nombre). Éste se presenta mediante situaciones que entretejen, muchas veces de manera lúdica, un perpetuo vaivén entre un conflicto y/o una coexistencia de órdenes que funcionan con causalidades diferentes. Este lente de “fricción” trabaja desde la exageración y lo insólito. En segundo lugar, y derivado de este tinte, aparece un enfoque en la noción de límite y un desfase de lógicas narrativas que llama la atención sobre los mecanismos de funcionamiento del texto literario; es un principio de composición. La visión literaria de Arreola intenta evitar un mero registro de acontecimientos cotidianos o introspecciones psicológicas y proyectar, en cambio una fuerte dosis de creación (y no de repetición) artística a partir de la vida misma. Y en tercer lugar, entiende la literatura fantástica como vehículo que le permite trabajar con alegorías y símbolos, moralizar y satirizar oblicuamente, y explorar la existencia de manera artística. De múltiples maneras, esta poética literaria se relaciona con los conceptos vertidos por Kafka en sus conversaciones con Gustav Janouch: “Inventar es más fácil que encontrar. Representar la realidad en su propia y más ampliada diversidad, seguramente es lo más difícil que hay. Los rostros cotidianos desfilan ante nosotros como un misterioso ejército de insectos.”²⁰

En el archicitado prólogo de Jorge Luis Borges a los *Cuentos fantásticos* de Arreola, volumen parte de los 100 libros de su Biblioteca Personal que empezara a compilar en los años ochenta, se afirma: “La gran sombra de Kafka se proyecta sobre el más famoso de sus relatos, ‘El guardaguasas’, pero en Arreola hay algo festivo y ajeno a su

18 Kafka 1917. He trabajado esta relación en mi artículo “Juan José Arreola: ¿profeta o provocador?”.

19 Arreola 1954, p. 69.

20 Janouch 2006, p. 132.



maestro, que a veces es un poco mecánico.”²¹ El malicioso de Borges, admirador de la obra del checo, desliza una leve crítica a uno de sus maestros dentro del elogio a la capacidad de juego de su par mexicano, quien también fuera catalogado como el Borges mexicano. Si, efectivamente, Kafka, capturó la imagen del ser humano de nuestro tiempo como aquel ser arrojado al mundo, le tocó a Arreola quizá proponer un manejo irreverente de esa condición. Como le dice el guardagujas al viajero: “Necesita usted ir templando su ánimo: tal vez llegue usted a convertirse en héroe” (p. 25). Así, tal vez la literatura de Arreola le haya dado una vuelta de tuerca a Kafka y al mismo Borges.

En una visita al Instituto Cervantes de Praga en el 2011 la escritora mexicana Mónica Lavín mostró su sorpresa cuando después de la conferencia sobre Arreola dos profesoras le mostraron un ejemplar editado en Praga de *Confabulario* (*Bájení* en checo, edición de 1974) ya que desconocía que el mexicano estuviera traducido al checo.²² Cuando Arreola muere en diciembre del 2001, el diario colombiano *El Tiempo* titula “Murió el Kafka mexicano”.²³

Como él mismo diría, Arreola fue Kafka, fue Borges, fue muchos otros. Y, sin embargo, con ese mantra de “nada es mío”, construyó una de las obras más singulares —y kálficas— de la literatura latinoamericana.

BIBLIOGRAFÍA:

- Acker, Bertie. *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes. Temas y cosmovisión*. Madrid: Playor, 1984.
- Albala, Eliana. “Juan José Arreola: Fragmentos para el rompecabezas de un mundo que se perdió como las piedras”. *Revista Iberoamericana* 55.146-147, 1989, pp. 674-683.
- Anderson Imbert, Enrique and Lawrence B. Kiddle, eds., intro., notes and vocab. *Veinte cuentos hispanoamericanos del siglo XX*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1956.
- Arreola, Juan José. *Bestiario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1958.
- Arreola, Juan José. *Confabulario y Varia Invención (1951-1955)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Arreola, Juan José. *La hora de todos*. México: Los Presentes, 1954.
- Bente, Thomas O. “‘El guardagujas’ de Juan José Arreola: ¿sátira política o indagación metafísica?” *Cuadernos Americanos* 185, 1972, pp. 205-212.
- Bernal, Álvaro. “Contrasentidos latinoamericanos: entre el limbo de la posmodernidad y la modernidad en ‘El guardagujas’ de Juan José Arreola”. *Crítica Hispánica* 23.1-2, 2001, pp. 49-59.
- Borges, Jorge Luis. “Juan José Arreola. Cuentos fantásticos”. Vol. 4. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1996, p. 510.
- Brescia, Pablo. “Juan José Arreola: ¿profeta o provocador?”. *Revista Maldoror*, 27, 2012, pp. 100-105.
- Brescia, Pablo. *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2011.
- Burt, John R. “This is No Way to Run a Railroad: Arreola’s Allegorical Railroad and a Possible Source”. *Hispania* 71.4, 1988, pp. 807-811.
- Campbell, Federico. *Conversaciones con escritores*. México: SEP/Setentas, 1972.
- Caravaca Hernández, Ana Belén. *Juan José Arreola: fragmentos de una escritura trucada*. Valencia: Tirant lo Blanch Libros, 1998.

21 Borges 1996, p. 510.

22 Accesible en <https://espanol.radio.cz/lo-kafkiano-en-la-obra-de-juan-jose-arreola-8558210>.

23 Accesible en <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-706579>.

- Carballo, Emmanuel. "Juan José Arreola". *Protagonistas de la literatura mexicana*. 1965. 4a. ed. aum. México: Porrúa, 1994, pp. 428-472.
- Cheever, Leonard A. "The Little Girl and the Cat: 'Kafkaesque' Elements in Arreola's 'The Switchman'". *The American Hispanist* 4.34-35, 1979, pp. 3-4.
- Echevarría, Evelio. "El guardagujas': ideario vital y existencial de Juan José Arreola". *Nueva Narrativa Hispanoamericana* 4, 1974, pp. 221-226.
- Gilgen, Read G. "Absurdist Techniques in the Short Stories of Juan José Arreola". *Journal of Spanish Studies in the 20th Century*, 8, 1980, pp. 67-77.
- Gutiérrez Cham, Gerardo. "Algunos acercamientos a las estrategias enunciativas de la ironía, a través de 'El guardagujas', de Juan José Areola". *Escritos* 23, 2001, pp. 183-202.
- Heunsikveld, Paula R. "Juan José Arreola: Allegorist in an Age of Uncertainty". *Chasqui* 13.2-3, 1984, pp. 33-43.
- Jaén, Didier T. "Transformación y literatura fantástica: 'El guardagujas' de Arreola". *Texto Crítico*, 26-27, 1983, pp. 159-167.
- Janouch, Gustav. *Conversaciones con Kafka*. Madrid: Destino, 2006.
- Kafka, Franz. *Bestiario*. Ed. Jordi Llovet. Barcelona: Anagrama, 1990.
- Kafka, Franz. "¡Renuncia!". 1922. <https://ciudadseva.com/texto/renuncia>.
- Kafka, Franz. "El vecino". 1917. https://www.taringa.net/+arte/el-vecino-cuento-de-franz-kafka_4ykiz6.
- Knapp, Bettina. "Arreola's 'The Switchman': The Train and The Desert Experience". *Confluencia*, 3.1, 1987, pp. 85-94.
- Lamb, Tony. "Sondeo al simbolismo de 'El guardagujas'". *Universidad 1* (s. f.): s. p.
- Leal, Luis. "El nuevo cuento mexicano". 1971. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Coord. Enrique Pupo-Walker. Madrid: Castalia, 1973, pp. 280-295.
- "Lo Kafkiano en la obra de Juan José Arreola". <https://espanol.radio.cz/lo-kafkiano-en-la-obra-de-juan-jose-arreola-8558210>.
- Mora, Carmen de, estudio introductorio. *Confabulario definitivo*. Madrid: Cátedra, 1986.
- "Murió el Kafka mexicano". <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-706579>.
- McMurray, George R. "Albert Camus' Concept of the Absurd and Juan José Arreola's 'The Switchman'". *Latin American Literary Review*, 6.11, 1977, pp. 30-35.
- Menton, Seymour. "Juan José Arreola and the Twentieth Century Short Story". *Hispania*, 42.3, 1959, pp. 295-308.
- Otero, José. "Religión, moral y existencia en tres cuentos de Juan José Arreola". *Cuadernos Americanos* 237, 1981, pp. 222-231.
- Pacheco, José Emilio. "Un gran prosista". *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 10, 1962, p. IV.
- Peri Rossi, Cristina. "Yo, señores, soy de Zapotlán el grande': entrevista con Juan José Arreola". *Quimera*, 1, 1980, pp. 23-27.
- Poot Herrera, Sara. *Un giro en espiral: el proyecto literario de Juan José Arreola*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992.
- Rodilla, María José. "Sátira y absurdo en 'El guardagujas'". *De la ironía lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana—Iztapalapa, 1992, pp. 117-126.
- Vázquez, Felipe. Juan José Arreola. *La tragedia de lo imposible*. México: CONACULTA; INBA; Verdehalgo, 2002.
- Washburn, Yulan M. *Juan José Arreola*. Boston: Twayne, 1983.
- Waters Hood, Edward. "¿Ha salido ya el tren? 'El guardagujas' de Juan José Arreola e 'Información ferroviaria' de Peter Handke". *Alba de América*, 21.39-40, 2002, pp. 359-368.
- Zúñiga, Dulce María. "Lo lunático en la obra de Juan José Arreola". *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*. Vol 1. Coord. Joaquín Manzi. 2 vols. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines; Archivos C.N.R.S.; Université de Poitiers, pp. 657-666.