

Las huellas del refrán en la obra de Juan José Arreola

Juan Leyva
UNAM/El Colegio de México

Desde la más temprana recepción de la obra de Juan José Arreola, la crítica hizo notar los rasgos que con mayor consistencia iban a caracterizar el trabajo de este escritor: concisión; pluralidad de géneros y voces incorporados a sus cuentos (sobre todo de géneros breves); desafío al lector para la interpretación de los mismos; intención moral, didáctica y crítica, pero sin pontificar, más bien sugiriendo que explicando la moraleja; mezcla de tradición oral y cultura escrita, de lo popular y lo culto; siempre sin dejar de insistir en la concisión, en el poder de Arreola para decir lo más con lo menos, y todo ello en un estilo depurado y preciso, elaborado con una paciencia y una dedicación propias del trabajo artesanal.

Entonces, Arreola sólo había publicado dos libros, *Varia invención* (1949 y 1955) y *Confabulario* (1952 y 1955), ya fuera juntos o por separado, ya agregando nuevas piezas a los originales. También había publicado dos obras breves: *La hora de todos* (teatro, 1954), y *Punta de plata* (el primer «bestiario», 1958). (1) No entraré, desde luego, en la complicada revisión de

los cambios y ajustes de las respectivas ediciones, cosa que también es muy característica de Arreola, pero que es, en realidad, tema de un trabajo que por sí mismo posee un interés y una orientación superiores a los límites de este artículo, en el que me limito a analizar un aspecto de la poética de la brevedad practicada por Arreola.

Desde el principio, también, críticos y lectores coincidieron en la factura superior del *Confabulario* frente a *Varia invención*, y notaron la afinidad temática de ambas obras. Ya en esa época, el *Confabulario* fue visto como una acabada expresión de la poética de Arreola. A fines de los cincuentas, con asombrosa seguridad y precisión, derivadas de una de las lecturas más atentas que se han hecho del quehacer literario del narrador jalisciense, Seymour Menton escribió: «his contribution to Mexican and world literature will be judged by *Confabulario*». (2) Julio Cortázar, por su parte, en una carta de 1954 advirtió el peculiar cariz de la brevedad en Arreola: «creo que sus mejores cuentos son precisamente los cortos. Me asombra lo que usted es capaz de conseguir con tan poca materia verbal». (3) Y por las mismas fechas, Emmanuel Carballo observó que de *Varia invención* a *Confabulario* había «una depurada ratificación de principios, una sabiduría cada vez más concisa al combinar los elementos, un dominio absoluto sobre el lenguaje», (4) lo que fue notado también por Cortázar: «[en *Varia invención*] se ve cómo [usted] anda buscando el tono justo, y a veces no lo encuentra y el cuento se queda con una pata en el aire». (5)

En su mismo artículo, Carballo se refirió al carácter fabulista de Arreola: «toda fábula implica enseñanza, y la enseñanza ha sido desde tiempos de Lizardi una constante de la prosa mexicana [...] mas [la tradición de la enseñanza] adopta en su obra un perfil distinto del secular, no propende a la cátedra ni al sermón, no da recetas infalibles ni infunde maneras de comportarse». (6) Menton, al referirse a la confluencia de géneros, voces y etapas históricas en el *Confabulario*, observa

no sólo la labor estilística artesanal de Arreola, sino la importancia de la sugerencia en su composición, el peso que otorga a la participación del lector: «that Arreola is a master craftsman is beyond doubt. His hability to adapt his style at will to any subjet or period of time is the sign of a great virtuoso. His stories are no merely *tours de force*. They are creative works of art whose similarities, in spite of apparent diferences give unity to his collection. In all these stories, the reader is expected to participate in the creative process». (7) Más adelante, este mismo crítico se refiere a los procedimientos elocutivos de Arreola en el tramado de sus cuentos. Menton observa que en el *Confabulario* hay continuamente un modo de contar las cosas que, por extrañas que sean, hace al lector aceptarlas con facilidad, como quien las oye al pasar (y así es, en efecto, el estilo platicadito de Arreola en esta obra, casual, con predominio de la primera persona). Notas importantes de este estilo, concluye Menton, son el sentido del humor y una prosa «clear, concise and adapted to subjet». (8)

El vasto ajedrez intertextual de Arreola, que había sido notado también por Menton, fue siendo cada vez más claro para la crítica posterior, (9) y ha sido uno de los aspectos en que más énfasis ha puesto la recepción, especialmente por lo que tiene que ver con la incorporación de géneros breves –varios de ellos de carácter didáctico– en la narrativa de nuestro escritor. Esa incorporación genérica fue vista, al principio, con desconfianza y reprobación, por eso Menton, Carballo y el mismo Arreola polemizan en su momento con los lectores. He aquí el testimonio de Carballo: «un razonamiento capital llegan a esgrimir los malévolos en extremo: el de la autenticidad. Es corriente oír que Arreola fabrica sus cuentos y no los crea; que pacientemente va llenando fantásticos moldes ajenos de los que resultan sus bien limadas prosas». (10) Por su parte, Menton responde a este tipo de críticas cuando habla de la unidad del *Confabulario*, y Arreola hace lo propio a su manera: «cuando dicen que soy un formalista, la acusación me causa espanto. Todas las cosas en

cuanto pasan de su nivel de percepciones, de objetos de la experiencia interior, se convierten en formas. [...] Hay gente que es capaz de hacer formas aparentemente bellísimas, pero es muy fácil advertir que son formas muertas, que están vaciadas en yeso sobre los modelos vivos. [...] Pero yo estoy hablando de criaturas vivas. [...] La acusación tan reiterada que se me ha hecho de manierista, de amanerado, de filigranista, de orfebre, lejos de ofenderme, me halaga». (11)

Y es que, en verdad, a menudo Arreola va más allá del *tour de force* o del pastiche, y ello lo logra precisamente no sólo por la incorporación de esas formas en temas nuevos, sino por el giro personal con que lo hace, plenamente arraigado en su mundo cultural y en su experiencia vital más profunda. Por eso dijo alguna vez: «creo finalmente que el arte es conocimiento, y lo único que espero es tener el valor suficiente para transmitir los datos que un habitante de Zapotlán puede aportar al hombre de todas partes». (12) Esos datos, en el campo del arte, no son otros que el modo peculiar de ver, de crear totalidades estéticas: «lo que yo quiero hacer es lo que hace cierto tipo de artistas: fijar mi percepción, mi más humilde percepción del mundo externo, de los demás y de mí mismo./ Son las intuiciones profundas las que provocan en la superficie de la conciencia los resultados plásticos del lenguaje, las armonías. Un periodo sintáctico es una especie de concreción, fuera del espíritu y ya en el mundo de la materia, que proviene de una emanación sensible. Es, digamos, como una emanación eléctrica: un rayo que adoptara una forma fija, pero llena de resplandores infinitos. Para mí eso es y en eso consiste la literatura». (13)

La forma singular de ese rayo, el espacio de enunciación que organiza la obra literaria de Arreola es, y el lector lo adivinará sin mucha dificultad, el refrán. Como veremos, no sólo el propio autor jalisciense ha aludido a ello, sino que todos los rasgos fundamentales de su poética señalados al principio de este trabajo caben en y están organizados por esta forma de

enunciación indirecta, de origen popular, didáctica, pero jamás obvia, humorística a menudo, cuya multiplicidad de formas resulta inclasificable e irreductible incluso para los estudiosos de mayor enjundia. A fin de cuentas, de todo ese cúmulo genérico absorbido por Arreola en sus correrías de lector (cartas, fábulas, lays, parábolas bíblicas, noticias periodísticas, textos publicitarios, prosa científica, diario íntimo, etcétera), queda, sin duda, un principio organizador que los lectores notan, aunque no siempre puedan o quieran identificar, y eso es lo que le da vida a las formas que, en palabras del propio escritor, de otro modo no serían más que moldes, «formas aparentemente bellísimas».

A principios de los setentas, Arreola se refirió a su especial relación con la literatura oral: «mi primera aparición como tal aprendiz [de artesano] fue la literatura oral, la ajena y luego la mía propia, el relato de mis sueños, mis aventuras, mis cacerías. Fui un conversador desde la infancia; mi aplicación oral al lenguaje data desde cuando a los tres o cuatro años aprendía de memoria 'El Cristo de Temaca', de Alfredo R. Placencia, y los refranes que venían en las loterías. El refrán fue el prepoema para mí, la frase rítmica y sentenciosa. Me dio dos nociones: el ritmo y la categoría hermética de la cláusula verbal. Yo soy un fanático de la cláusula». (14) Y pocos años después, en otra entrevista, volvió a abordar el tema: «yo oía hablar a las gentes, pero de pronto las oía cantar o decir refranes y advertía que un refrán ya era otra cosa. Cuando escuché aquello de 'No por mucho madrugar amanece más temprano', o 'Al que madruga Dios le ayuda', me di cuenta que no era como decir, por ejemplo, 've a la esquina a traer un poco de manteca', o 've a comprar frijoles' [...] Y a mí esas cosas me llamaban mucho la atención, como aquello del perro de la Tía Cleta, que nunca ladraba y la primera vez que lo hizo le rompieron el hocico. Cosas así, tan terribles y tan elementales, están en el origen de mi gusto por la cláusula, por el texto breve. Y también me llamaban la atención las canciones, sobre todo los corridos». (15)

Los estudiosos del tema han dicho del refrán que «sintetiza en forma concisa y atractiva el ingenio, la sal, la agudeza y sabiduría de una nación», (16) que «siendo conciso y sencillo, ha viajado de una lengua a otra, de una región a otra», (17) que es una «expresión tenida y usada como término de comparación de dos situaciones con visos de analogía o de contraposición de los hechos confrontados»,(18) que hay una clase de ellos sujetos a «la captación del oyente o del lector, para poner en actividad su criterio evaluador»; (19) asimismo, que refleja el «conjunto de normas de convivencia» de un pueblo, que posee una «interpretabilidad en bloque», o que «ha sido asumido por los hablantes como una alegoría»; (20) de interés, también, es su capacidad de «quedar [...] diferenciado del resto [del discurso] como una unidad entonativa autónoma». (21) Estamos, pues, ante lo que Bajtín llamaría un género discursivo, o Lope Blanch, desde otro enfoque, una cláusula, (23) cuyo rasgo principal es la unidad enunciativa de sentido completo e independiente de las formas sintácticas (ambos autores coinciden en este rasgo, aunque Bajtín analiza en detalle la cuestión de su heterogeneidad formal y la vincula directamente a su capacidad de organizar el discurso literario). Por eso, autores como Herón Pérez Martínez, además de coincidir en señalar las características del refrán citadas arriba, al analizar si los refranes tienen una forma específica que los identifique, se ven orillados a concluir que, de haberla, ésta sería de orden comunicativo y no sintáctico: «una característica, pues, dominante aunque no indispensable en los refranes es la [de] que están estructurados como una interlocución que puede ser didáctica, parenética, exhortativa, declarativa o constativa. Esta estructura aunque presente no está explícitamente reflejada en la estructura sintáctica de los refranes exclamativos./ A causa de definiciones eurocéntricas del refrán que quieren que sea 'una oración' o 'una frase completa e independiente', es natural la resistencia a considerar refranes menos ortodoxos como los que abundan en el refranero mexicano y, diría, en todos los refraneros». (24)

Este problema clasificatorio es el mismo que han afrontado los críticos cuando han querido clasificar el *Confabulario* por la forma de sus géneros incorporados (me refiero, por ejemplo, a aquellos con quienes polemizan Arreola y Carballo, pero también a trabajos como el de Koch o Lagmanovich). (25) Se trata, pienso, de que ligan demasiado el análisis a la forma puramente textual, externa, lingüística, de los enunciados, enfoque del que Pérez Martínez no se desprende del todo, a pesar de haber notado que «quien se asome al corpus textual del refranero mexicano [...] podrá percatarse sin dificultad [de] que un refrán es una expresión que puede adoptar varias formas sintácticas, que constata, enseña, aconseja, pregunta, compara, exclama o declara a partir de una analogía [...] la naturaleza del mecanismo paremiológico hay que buscarla en la función del texto». (26) Esto, sin duda, contribuye a reconocer la necesidad de leer a Arreola desde otra perspectiva: la comunicacional, la relacionada con su función en la comunidad a la que fueron/son dirigidos sus relatos, con independencia de las formas genéricas más evidentes, aun sin dejar de tenerlas en cuenta. Antes de pasar al *Confabulario* me gustaría señalar algo más: el estilo organizado por el refrán ha encontrado una definición en las obras de Pérez Martínez, y es lo que él llama «hablar lapidario o discurso lapidario»: «una manera de hablar breve, concisa, pesada, preñada de sentido, tajante, capaz de zanjar por sí misma cualquier discusión y, por tanto, lacónica». (27) Y aquí se hace preciso añadir un matiz: ese hablar lapidario a menudo está lleno de sentido del humor, especialmente si se alimenta de formas orales y aún más en el caso de Arreola, que añade al refrán no sólo su experiencia auditiva y humorismo particular, sino el carácter social de la broma: «me siento feliz de seguir siendo un hombre de pueblo, un pueblerino y hasta un cursi. A mí me gustaría alguna vez explicar mis tratamientos de lo cursi, mis superaciones de lo cursi o mi naufragio en lo susodicho. ¿De dónde me vino a mí ese soplo? Del sarcasmo, del humor, preferentemente (iba a decir desgraciadamente) negro; me viene de algo que es pasta de este pueblo: la burla, el de pronto

romper la fachada de la gravedad con un papirotazo, con un dafite, como diríamos en Zapotlán, y ladear el sombrero de copa de la solemnidad, o hacerlo resbalar por el occipucio mediante un quiebre». (28)

Sabemos que el *Confabulario* es uno de esos libros escritos al calor de un México supuestamente a punto de entrar en la modernidad (esta parece ser la historia que se repite, si no cada sexenio presidencial, sí por oleadas sorprendentemente próximas). Hay en este libro de Arreola un ambiente de ciudad, de hombres y mujeres conscientes del avance científico y tecnológico, o personajes ligados al mundo académico y a los lujos urbanos, pero donde el progreso es un acto fallido y la sociedad una discutible concurrencia de disfunciones. Junto a todo ello, de vez en cuando aparece un poco del mundo rural muy próximo al origen del escritor, donde todavía los sistemas de creencias identificados con un México «atrasado» tienen vigencia. A ambos mundos, pero sobre todo al primero, Arreola les ha hecho la gran broma del *Confabulario*.

En «Corrido», uno de los relatos menos atendidos por la crítica (y que según Carballo alguna vez fue considerado como un «pegote» en *Confabulario*), (29) Arreola pone en juego todos los factores que he señalado respecto a su manera «lapidaria» de escribir. (30) El cuento es interesante porque ilustra, además, ese debate o polémica interna que el escritor sostiene con la cultura que le toca más de cerca.

Su título parecería augurar que, a juzgar por el modo en que Arreola habla de la canción popular y el corrido, el narrador será solidario, o al menos no tan crítico del mundo del corrido como a fin de cuentas creo que se muestra. Pero no. En tiempos de la elaboración de este texto, uno de los corridos a que alude y cita textualmente, el «Corrido de Arnulfo González», era sobre todo conocido en su versión seria. No mucho después, a principios de los sesentas, empezó a circular una versión jocoseria que no

acaba de decidirse por la parodia; pero Arreola expone la situación con distancia no explícita. Veamos cómo se produce, pues, esa divergencia crítica que el lector, como en la interpretación de un refrán, debe inferir, y que resulta, en efecto una broma de humor más bien negro.

«Corrido» alude sistemáticamente a la mentalidad ranchera, como diría Herón Pérez al estudiar los refranes más comunes al rancho, (31) la más típica comunidad rural de México, extendida al mundo del hoy llamado 'imaginario colectivo' especialmente por la radiodifusión, que a partir de fines de los treinta se enseñoreó del oído nacional e hizo del ranchero enamorado y los duelos concomitantes una referencia común, admirada incluso fuera de México, especialmente en sudamérica. Como un telón de fondo, está la canción «Camino de Guanajuato», de José Alfredo Jiménez, donde «no vale nada la vida,/ la vida no vale nada./ Comienza siempre llorando/ y así llorando se acaba,/ por eso es que en este mundo/ la vida no vale nada/ Bonito León, Guanajuato/ su feria con su jugada,/ allí se apuesta la vida/ y se respeta al que gana...» No he podido determinar la fecha de composición de esta letra, pero seguramente es de principios de los cincuenta, ya que la película inspirada por ella se filmó en 1954 o 1955, y los primeros éxitos de este compositor datan de 1950. (32) Aunque no necesariamente Arreola pensó en ella cuando escribió «Corrido», este tipo de canciones era común en la época. Hay otro tipo de canciones al que también alude el texto de Arreola: el de «La mancornadora» y el del corrido de «Los dos hermanos» (que rivalizan por una «mala mujer» y acaban por matarse mutuamente), muy comunes, también, en la canción ranchera de entonces y aun de ahora. La primera es una canción de traiciones, de tono serio, patético: «si tú fueras legal con mi amor/ tú gozarías de mi protección,/ pero en el mundo tú fuiste traidora/ la mancornadora de mi corazón». (33) «Mancornadora» es la mujer infiel, que literalmente junta los cuernos de sus amantes o pretendientes, tal como las calles se juntan en la

plaza de Zapotlán, en un «testerazo», palabra que se refiere, probablemente a una pared, un muro sólido («testero») que serviría de apoyo a la toma de agua ahí localizada, pero también alude a la «testera», parte superior frontal de la cabeza, comúnmente usada para hablar de animales (otro elemento de lo «fabulesco» en Arreola, pues la mayoría de sus personajes se animalizan, o bien, sus animales se humanizan). Los pretendientes de la joven del cuento se dan, pues, un «testerazo», es decir, se topan de sorpresa uno con otro, descubriéndose interesados en la misma mujer, pero se trata de un encuentro entre hombres animalizados, donde, como observó González, priva la irracionalidad, (34) o al menos, diría yo, una racionalidad muy peculiar (luego son comparados con gallos de pelea). Empieza así el relato:

Hay en Zapotlán una plaza que le dicen de Ameca, quién sabe por qué. Una calle ancha y empedrada se da contra un testerazo, partiéndose en dos [...]/Y en ella se encontraron una tarde, hace mucho, dos rivales de ocasión. Pero hubo una muchacha de por medio. (35)

Y luego:

La que llegó primero fue la muchacha con su cántaro rojo, por la ancha calle que se parte en dos. Los rivales caminaban frente a ella [o sea, la veían venir], por las calles de los lados, *sin* saber que se darían un tope en el testerazo. Ellos y la muchacha parecía que iban de acuerdo con el destino, cada una por su calle.

Hay en el cuento un clima de suspenso. El autor es fiel aquí al tópico del 'silencio de la calle antes del crimen'; y el polvo volátil, irritante, expresión de sequedad, parece una reminiscencia del típico filme de «Western» hollywoodense,

donde los vaqueros se enfrentan en duelo en la calle central, ante la mirada furtiva de los vecinos agazapados tras puertas y ventanas. Más que el duelo medieval, como quiere ver Acker, (36) es factible ver aquí, como al sesgo, la presencia del duelo en el Oeste. Arreola continúa ahora situando a los personajes frente a frente y en silencio:

La mirada que se echaron fue poniéndose tirante, y ninguno bajaba la vista.

—Oiga amigo, qué me mira.

—La vista es muy natural.

Tal parece que así se dijeron, sin hablar. La mirada lo estaba diciendo todo. Y ni un ai te va ni un ai te viene. En la plaza, que los vecinos dejaron desierta como adrede, la cosa iba a comenzar.

El diálogo inexistente (este par de «duros» no habla), como se ve, está en octosílabos, el metro del corrido. Y ello no es casual, pues es ésta la única cita textual del tipo de canciones aludido por Arreola. En el «Corrido de Arnulfo González» se dice:

Arnulfo estaba sentado
y en eso pasó un rural,
le dice: oye qué me ves...
la vista es muy natural.
El rural muy enojado,
en la cara le pegó;
con su pistola en la mano,
con la muerte le amagó.
Arnulfo se levantó
llamándole la atención:
le dijo oiga no se vaya,
falta mi contestación.
Se agarraron a balazos,
se agarraron frente a frente,

Arnulfo con su pistola,
tres tiros le dio al teniente.
El rural muy mal herido,
casi para agonizar,
le dijo oiga no se vaya,
acábeme de matar.
Arnulfo se devolvió
a darle un tiro en la frente,
pero en la vuelta que dio,
allí le pegó el teniente.
Qué bonitos son los hombres
que se matan pecho a pecho,
cobrando con su pistola,
defendiendo su derecho. (37)

Los paralelos con el cuento de Arreola son pocos, pero importantes. Si en el corrido original (que, como dije antes, ha sido cantado en son de burla desde fines de los cincuentas o principios de los sesentas), el enfrentamiento está justificado por una cuestión de dignidad y, por lo mismo, es valorado positivamente (influye también un factor de rebelión social, pues, durante el porfiriato, el «rural» es un policía federal dedicado a vigilar el campo), en «Corrido», en cambio, la situación entre los dos hombres es, por los datos que se pueden inferir, desmesurada. Arreola tiene, así, que poner una mujer de por medio para motivar la lucha, pero resulta que la muchacha sólo iba por agua. Muy deliberadamente, el autor no aclara nunca si había o no relaciones entre los miembros de este combinado triangular; deja que el lector haga sus suposiciones, como la gente de Zapotlán, que conjeture relaciones (en cuyo caso esa ida por agua no es inocente), o que piense que no las hubo, que quizá esta muchacha ni siquiera conocía a los duelistas (el silencio de ella y su huida pueden hacerlo pensar), o que los conocía pero no tenía nada que ver con ellos. Si había relaciones, entonces ella tuvo la culpa del duelo, y el pueblo la castiga haciéndole fama de mancornadora:

Dicen que ni siquiera se casó. Aunque se hubiera ido hasta Jilotlán de los Dolores, allá habría llegado con ella, a lo mejor antes que ella, su mal nombre de mancornadora.

Pero si no... La mirada de Arreola, ensombrecida por la muerte de los jóvenes y el destino triste de la muchacha (no casarse, en la mentalidad tradicional, es un mal destino), marcada por la tragicidad, va dirigida, por un lado, a la mentalidad duelista y a la «pasividad fatalista, a la vez inocente y culpable» (38) del vecindario, que, luego, para descargar la culpa de haber permitido que ese tipo de hechos de efectúen, carga sobre la muchacha la responsabilidad social. El lector sospecha que no hay solidaridad con la mentalidad presente en la historia porque nota que todo es inmotivado, desproporcionado. Esta inferencia puede hacerla, también, por el juego que hay en el cuento con el refrán «Tanto va el cántaro al agua, hasta que se rompe», que refiere, muy comúnmente, a que lo que se pone en riesgo, acaba sufriendo las consecuencias. Pero el caso es que nadie sabe en qué riesgo se puso la muchacha, pues el par de pretendientes ni siquiera parecen haberla llegado a tratar. El gran riesgo de una muchacha de su edad es, claro, perder la virginidad o la buena reputación. Ir al agua es exponerse, porque sin mucha dificultad los vecinos o los hombres pueden pensar que lo hace por coqueteo, para exhibirse (la lírica popular de muy antigua tradición está llena de cancioncillas de doble sentido respecto al hecho de que una muchacha casadera vaya al agua: al río, a la fuente, etcétera). Arreola procede con el refrán, aquí, como con otro tipo de expresiones en otros de sus relatos: lo lleva hasta consecuencias insospechadas con el recurso de seguirlo al pie de la letra. El cántaro, en «Corrido», se rompe, en efecto, y la reputación de la muchacha se pierde. La ruptura del cántaro da la señal para que los duelistas se acometan a cuchilladas; ocurre como si se dijeran uno al otro: '¿ves lo que hiciste?', luego de que la muchacha, en su prisa por alejarse, tropieza y deja caer la vasija, cuya agua se derrama en

la tierra seca. Pero los dos, al tratar de defender, quizá, su derecho sobre la joven (pero ¿cuál derecho?), o el honor, si ellos han entendido, como sugiere el texto, que ella va a ver a uno de los dos a escondidas del otro, ambos, digo, rompen el cántaro de la reputación de la muchacha, y para siempre. Aquí nadie parece haber gozado de los pecados de que se le acusa. Por eso, el lector tiene derecho a seguir sospechando que hay una mirada crítica sobre estos hechos. El empecinamiento en lo que parece absurdo llega a uno de sus puntos climáticos cuando uno de los rivales, ya agonizando, como en el «Corrido de Arnulfo González», trata de asegurarse de que el otro también esté muerto (pues él mismo ya se considera tal). Hay como un juego de azares que se combina para que estos tres personajes cumplan un destino, absurdo, quizá, pero del que dos de ellos parecen convencidos, una vez que se enfrentan. Ese destino, por lo demás, podría haber sido cambiado con el simple hecho de haber tenido otra forma de dirimir la cuestión, y está marcado por el humor de los demás cuentos del *Confabulario*, un humor, es cierto, no del todo claro en «Corrido», lo que quizá haya sido uno de los motivos de peso para que los lectores lo consideraran un «pegote».

Sin embargo, la gratuidad del encuentro entre los rivales, la fragilidad de los elementos que ofrece el relato para pensar que efectivamente lo sean, su comparación con animales, el juego de palabras e imágenes que juntan cuernos, el modo oblicuo en que *Confabulario* está construido, nos hacen pensar en que ahí hay gato encerrado. Y si hay, ese gato es la distancia irónica, lo que explicaría la inclusión del relato en el libro.

Hay otros elementos que apuntan hacia un sentido irónico en el texto, por ejemplo, el nombre del pueblo al que hipotéticamente se hubiera ido la joven para escapar a su mala fama (que por ese «hasta» que le precede suponemos muy lejano): Jilotlán de los Dolores, quizá un nombre inventado para aludir, una vez más, a la tragicidad del destino de ella. De no ser

un invento de Arreola, de cualquier modo la palabra «Dolores» remitiría a un lugar que quiere ser de salvación pero lleva la marca del sufrimiento.

De aceptar los argumentos anteriores, incluso algunas otras partes podrían ser leídas irónicamente, por ejemplo, donde se dice que la acción del relato ocurrió «no hace mucho», o sea, 'eso ya no se usa', con la función de decir, precisamente, que sí, que todavía en el pueblo se cae en ese tipo de conductas.

Quiero hacer notar, finalmente, el papel de la concisión en este relato, no ya en cuanto a su capacidad de sugerir un mensaje mediante la omisión de partes del mismo, sino a su capacidad de sugerir significados profundos para el funcionamiento interno de la historia. La forma en que se entrevera la presencia afectivo-erótica de la muchacha con la acción del duelo es de una gran sutileza y parquedad: se dice, por ejemplo, que ella llega a la plaza con su cántaro rojo (forma y colores que sugieren el posible esplendor de su belleza); el autor sabe que el público descubrirá, tarde o temprano, el entrelazo con el refrán del cántaro, (39) así que literalmente lo rompe y convierte sus restos en objeto de la riña y en símbolo de la honorabilidad perdida («De la muchacha no quedó más que la mancha de agua, y allí están los dos, peleando por los destrozos del cántaro...»). Adicionalmente, el lector tiene derecho a pensar que esa agua manchada es otra imagen sutil de la muchacha; por lo demás, es el único caso en que el narrador —no el autoró— parece distanciarse de los duelistas al subrayar el hecho de que se pelean 'por unos restos de cántaro', y no por la mujer de carne y hueso.

«Corrido» sería, pues, uno de esos relatos de Arreola elaborados con la huella compositiva del refrán, de un particular tipo de refrán, el que con una sugerencia desafía al lector a que lo decodifique (el refrán «entimemático», anotaría Pérez Martínez), y que se ofrece como una analogía útil sólo

para quien se anime y pueda descubrir sus correspondencias. No sólo el verlo como fuera de lugar en *Confabulario*, sino la escasa atención concedida por la crítica a este texto, pueden ser muestras de la dificultad para interpretarlo (y no menos las diversas interpretaciones, que, en mi opinión, yerran al verlo como un relato serio). (40) Al estar marcado con fuerza por la tradición oral, al ser de un tema aparentemente ajeno a la realidad urbana, al estar, también, aparentemente alejado en el tiempo, puede parecer fuera de lugar, o bien convertirse en un texto muy difícil de comprender. El hecho, también, de que sus primeros lectores hayan sido más sensibles a las críticas del progreso y la modernidad presentes en el libro que a sus rasgos más locales, pudo haberlo relegado a un limbo de incomprensión e indiferencia. Visto a la luz de este artículo, quizá pueda ser leído de otro modo: como un relato producto de la polémica interna del escritor con los valores de su comunidad más inmediata, y como ese «dafite» con que Arreola quiere desolemnizar ciertos valores sometiéndolos a un tratamiento polarizado que finalmente los haga caer; como una muestra, en suma, de que el progreso y el mundo urbano que el autor critica no eran ni son una realidad monolítica y de una sola cara y, finalmente, como uno de esos rayos de resplandores infinitos con que Arreola ha buscado seducir a su lector.

Ciudad de México, junio de 1998

NOTAS

1. Véase Arthur Ramírez y Fern L. Ramírez, «Hacia una bibliografía de y sobre Juan José Arreola», *Revista Iberoamericana*, 108-109 (1979), pp. 651-667.
2. Seymour Menton, «Juan José Arreola and the twentieth century short story», *Hispania*, 3 (1959), pp. 295-308. (La traducción de este artículo publicada en 1963 en La Habana por Nacional de Cuba, *Juan José Arreola*, es una versión incompleta.)

3. En *Proceso*, México, D. F., febrero de 1980, núm. 173, pp. 46-47.
4. «Arreola y Rulfo: cuentistas», *Universidad de México*, 1954, núm. 7, pp. 28, 29 y 32.
5. Doc. cit.
6. P. 29.
7. Art. cit., p. 301. Cf. Yulan M. Washburn, *Juan José Arreola*, Twayne, Boston, 1983, p. 128.
8. *Ibíd.*, p. 302.
9. Por ejemplo, Julieta Campos, «20 años de literatura en México», *La Cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, México, D.F., junio de 1962, núm. 16, pp. xiii-xv, Jorge Arturo Ojeda, *La lucha con el ángel: siete libros de Juan José Arreola*, Premiá, México, 1989 [1969], y Y. Washburn, op. cit., p. 123.
10. Art. cit., p. 28.
11. En Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, El Ermitaño/Secretaría de Educación Pública, México, 1986, pp. 441-89, p. 447. La sección dedicada a Arreola en este libro es una edición de varias entrevistas; el párrafo citado corresponde a la serie de 1962-1965 (véase p. 481).
12. *Ibíd.*, p. 487-88.
13. *Ibíd.*, p. 477.
14. «Juan José Arreola: la mujer abandonada», entrevista, en Federico Campbell, *Conversaciones con escritores*, Secretaría de Educación Pública/Diana, México, 1981, pp. 37-57, p. 39 [1972].
15. «Juan José Arreola: 'sólo sirve la página viva, la que se queda parada en la mesa'», entrevista, en *Crisis*, 1974, núm. 18, pp. 40-47.
16. Richard Jente, «El refrán», *Folklore Américas*, 7 (1947), pp. 1-11, p. 1.
17. *Ibíd.*, p. 6.
18. Miguel Aguilera, «Teoría ideológica del refrán», *Boletín de la Academia Colombiana*, 1971, núm. 86, pp. 5-22, p. 6.
19. *Ibíd.*, p. 15.
20. María Nieves Vila Rubio, «El refrán: un artefacto cultural», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 45 (1990), pp. 211-224, pp., 211, 212 y 219.

21. Mario García-Page, «Propiedades lingüísticas del refrán (1)», *Epos*, 6 (1996), pp. 499-510.
22. Mijaíl M. Bajtín, «El problema de los géneros discursivos», en su *Estética de la creación verbal*, tr. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1992 [1979, en esp.: 1982], pp. 248-293.
23. Juan M. Lope Blanch, *Análisis gramatical del discurso*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987 [1983], pp. 13-60.
24. *Refrán viejo nunca miente: refranero mexicano*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1993, pp., 172-173.
25. Dolores M. Koch, «El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila», *Hispanamérica*, 30, 1980, pp. 123-130; David Lagmanovich, «Márgenes de la narración: el microrrelato hispanoamericano», *Chasqui*, 1994, núm 1, pp. 29-43. Véanse, también, los trabajos de Sara Poot, «El proyecto literario de Juan José Arreola: un giro en espiral», tesis doct., El Colegio de México, México, 1986, y María Angela Pérez, «Arreola, Monterroso, Denevi: estudio temático de sus cuentos», tesis Ph. D., University of Texas at Austin, 1992, pp. 1-68.
26. *Op. cit.*, pp. 171.
27. *El hablar lapidario: ensayo de paremiología mexicana*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1996, p. 55.
28. En F. Campbell, *op. cit.*, p. 45.
29. *Protagonistas...*, p. 483.
30. «Obra de artífice, la prosa breve de Arreola está troquelada hasta resultar definitiva. Arreola estiliza como un clásico, con sintaxis clara y rigurosa, casi *lapidaria*» (subrayado de mío), Saúl Yurkievich en su ed.: Juan José Arreola, *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996 [1995], pp. 9-10.
31. *Refrán viejo...*, pp. 141-157.
32. Véase Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, Secretaría de Educación Pública, México, 1985, p. 205, y Antonio Salgado Herrera, *Póker de ases ranchero (biblia artística de la mexicanidad)*, Compañía General de Ediciones, México, 1981, pp. 217 y 238.
33. *Cancionero mexicano*, Libro-Mex, México, 1979 (2 vols.), t. 2, pp. 17-18; para «Los dos hermanos», pp. 90-91.
34. Angel González Araúzo, «Ida y vuelta al *Confabulario*»,

- Revista Iberoamericana*, 65 (1968), pp. 103-107, pp. 105-106.
35. Cito la ed. de Yurkievich, pp. 153-54.
36. Bertie Acker, *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes, temas y cosmovisión*, Playor, Madrid, 1984, pp. 59-112, p. 92.
37. Transcribo la versión seria de este corrido, cuya ficha no he podido completar, que se encuentra en un acetato, del cual poseo grabación en cinta, cuyo título es *Personajes de la Revolución*. Tampoco he podido identificar a los intérpretes. Para las versiones jocosas, véase Eulalio González, *Lo mejor de [Eulalio González] «El Piporro»*, Musart, México, 1987 [C. D.], y Francisco «Charro» Avitia, *México: su magia y su música*, Orfeón, ca. 1994 (aquí se puede revisar «Los dos hermanos») [2 C. D.]. La letra del corrido puede cotejarse en *Cancionero mexicano*, ed. cit., t. 1, p. 249.
38. Juan José Arreola, *Confabulario definitivo*, ed. Carmen de Mora, Cátedra, Madrid, 1986, p. 36.
39. Como lo hace, efectivamente, De mora en su excelente introducción, *ibíd.*, *loc. cit.*, apenas demeritada por las frecuentes erratas del libro y por notas como la que pone a «mancornadora», palabra a la que da un significado totalmente equívoco.
40. Véase Acker, *op. cit.*, pp. 91-93; también S. Menton, *art. cit.*, p. 301.