



Geometrías del ser:

Arreola, lector de Kafka y Rilke

• Herwig Weber •

Juan José Arreola nos dejó cuentos silenciosos. Algunos están reunidos en las diferentes ediciones de *Confabulario*.¹ La voz narrativa de estos cuentos nunca revela una lectura o significación predilecta. La trama de la mayoría de los textos se desarrolla en un espacio y tiempo indefinidos, lo que priva al lector de puntos de referencia para lograr una interpretación plausible. Los textos del jalisciense coinciden con lo que Hans Blumenberg describió con el concepto de la *metáfora absoluta*², expresión de la diferencia ontológica entre el ser y lo existente: la manifestación del alejamiento de lo existente de su condición de ser.

1 Para las interpretaciones aquí presentadas se utiliza la edición de 1963, impresa en la ciudad de México por la editorial Joaquín Mortiz.

2 Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bonn, Bouvier, 1960, p. 11.

Una metáfora es absoluta cuando no puede ser concretada conceptualmente, porque le faltan características significativas del mundo real como relaciones lógico-temporales, espaciales y causales. Es por esto que en la narración de la *metáfora absoluta* domina una postura del “así es”, que impide una interpretación que vaya más allá de lo literalmente narrado.

“No todos pueden ver la verdad, pero todos pueden serla”:

Arreola y Kafka

Arreola es menos silencioso que sus voces narrativas. Habla abiertamente de sus influencias, entre ellas la literatura de Rilke y Kafka.³ En esta relación, Kafka se sitúa entre Rilke y Arreola. Los textos de Kafka también son *metáforas absolutas*, por lo que algunos cuentos de Arreola han sido calificados como *kafkianos*. Entre las múltiples interpretaciones de *El proceso* (1925) y *El castillo* (1926) destaca la descripción ontológica de la condición humana. Los protagonistas se encuentran bajo el dominio de una ley. Son movidos por ella, aunque no son capaces de averiguar cómo funciona. No tienen acceso a la razón de su condición existencial, pero sí identifican cuál es su dirección: el centro de esta ley está en “las alturas”. Hay una “Suprema Corte” en la ciudad (*El proceso*) o en una fortificación erigida sobre un monte (*El castillo*). Toda la narración en estas novelas fragmentarias gira alrededor de esos centros, y la intencionalidad principal de los protagonistas está dirigida hacia estos puntos de gravitación. La construcción de la escritura en *El proceso*, novela de la que Kafka escribió primero el principio y el final, sólo para escribir tras estructurar este marco, muestra, por ejemplo, que *el ser* (literario) es a veces un asunto circular y no lineal. *El ser* (literario) no sólo es realista y geométrico, sino también performativo y caótico: el praguense escribió los fragmentos de *El proceso* en un cuaderno que usó también para otros textos, luego arrancó las hojas para experimentar con la estructura de la novela.⁴

Uno de los cuentos de Arreola, “El guardagujas”, que Borges calificó como *kafkiano*⁵, también describe una estructura: la de una vía férrea. Y esta red de trenes escapa completamente de la posibilidad de ser descrita a través de la geometría. En el cuento, el viajero busca su lógica y espera una red estable que le permita viajar de la forma convencional; sin embargo, lo que encuentra es una estructura en constante cambio, con conexiones cuestionables y manejada por una compañía que incluso intenta engañar a sus clientes. Aquí, ningún centro marca, como sucede aún en los textos de Kafka, un punto de orientación. Arreola describió, veinte años antes que Deleuze, una epistemología diferente: la del rizoma. Cincuenta años antes de Bauman, se refirió, con “El guardagujas”, a las condiciones contingentes de la realidad, que también vuelven “líquida” la identidad humana. Mientras los protagonistas de las novelas de Kafka están todavía caracterizados por una letra, el protagonista en el cuento de Arreola ya no tiene nombre propio. Es simplemente “el forastero”. Ya no existe una lógica que guíe el hombre y

³ Cfr. Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, Ediciones de la Escuela de verano, 2004, p. 560.

⁴ Cfr. la página web de la editorial S. Fischer sobre Franz Kafka: http://www.franzkafka.de/franzkafka/das_werk/der_process/457391, consultada el 23 de septiembre de 2018.

⁵ “La gran sombra de Kafka se proyecta sobre el más famoso de sus relatos, ‘El guardagujas’, pero en Arreola hay algo infantil y festivo ajeno a su maestro, que a veces es un poco mecánico.”: Prólogo en *Confabulario*, México, D.F., FCE, 1985.



que permita leer el exterior, por lo que establecer una identidad estable se vuelve imposible.

Ya en Kafka estaba presente la idea del sujeto como acto performativo y no como idéntico, cuando afirmó que “no todos pueden ver la verdad, pero todos pueden serla.”⁶ Al final de “El guardagujas” parece que la situación inicialmente desgraciada de el forastero se transforma en una oportunidad: en un mundo donde nada es seguro, donde todo es posible. Esto es válido también para una teoría literaria: donde ya no hay una realidad estable que se preste para la descripción, se vuelve cuestionable el concepto realista de literatura con una única interpretación. Arreola crea en *Confabulario* una infinitud de posibles lecturas y una red de textos en constante cambio. Celebra así, el carácter performativo de la literatura y rechaza una percepción realista de la misma. Como consecuencia, no resulta extraño que muchas de las ediciones de *Confabulario* sean diferentes.

“Alrededor de un centro”: Arreola y Rilke

La antología misma, entonces, forma una estructura. Arreola ha manifestado en varias ocasiones la fascinación por acercarse, mediante la literatura, a la totalidad (*del ser*). Esta fascinación lo conecta con Rainer Maria Rilke. En varias obras de Rilke se puede apreciar la intención de referirse a lo absoluto mediante la forma geométrica. Desde Platón, la metafísica es la disciplina de los geómetras. La geometría representa lo eternamente verdadero mediante fórmulas. El concepto de belleza como la buena proporción tiene su base en la idea de lo ideal como lo *uno*.⁷ De esta manera están unidas ética y estética. En el famoso poema de Rilke “La pantera”, las expresiones “círculo muy pequeño” y “alrededor de un centro” fungen como el núcleo del poema. La palabra *ser*, al principio y al final, forma los bordes de esta estructura circular.⁸

También las *Historias del buen dios* (1900) forman, mediante la repetición de palabras y el propio contenido, una estructura circular.⁹ De igual manera, hay correspondencias en sintaxis, morfología y trama. La primera y última historia forman los márgenes del círculo, mientras la sexta y la séptima constituyen el centro. La primera y última historia tratan la fuerza creativa de dios y la dificultad que conlleva la creación; la sexta y la séptima narran la visión mística y artística de lo absoluto. La segunda y la undécima hablan sobre la pobreza como condición para ir al cielo.

La estructura de *Confabulario* también se puede interpretar, al igual que las *Historias del buen dios*, como el intento de una reconstrucción

⁶ “Nicht jeder kann die Wahrheit sehen, aber sein.”: Tercer cuaderno en octavo, HL94-KKAN262.

⁷ Cfr. Platón, *Timaios*, 30d y 31c.

⁸ Cfr. Wolfgang Rohner, “Zu einem Gedicht Rainer Maria Rilkes” en *Trivium*, no. 4, 1946, pp. 166-170.

“Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.

[...]

der sich im *allerkleinsten* Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft *um eine Mitte*,

[...]

und hört im Herzen auf zu sein.“ (Las cursivas son mías.): Rainer Maria Rilke, *Obras en tres tomos*, tomo I, Frankfurt am Main, Leipzig, Insel, 1991, p. 261.

⁹ Como demuestra Thomas Elwood Hart en su análisis “Simile by Structure in Rilke’s *Geschichten vom lieben Gott*” en *Modern Austrian Literature*, vol. 15, no. 3/4, 1982, pp. 25-69.

de lo absoluto. El primer y el último cuento de los veintinueve: “Parturient montes” y “Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos” tratan de la dificultad del acto de la creación, como las historias “externas” de Rilke. En Rilke, el artista es, con su obra de arte geoméricamente perfecta, el mediador entre dios y el mundo, ya que la creación se ha alejado de lo divino. En “Parturient montes” y en “Carta a un zapatero...” de Arreola, al artista ya no le es posible la creación de obras de arte perfectas que puedan ser representaciones de un mundo “perfecto”. Consecuentemente, en el “interior” de *Confabulario* se pierde la simetría perfecta que caracteriza las *Historias* de Rilke. Dos de los cuentos que forman una pareja temática, “Pablo” y “El silencio de Dios”, se podrían leer como un posible centro de *Confabulario*, ya que tratan, como las historias medulares de Rilke, la visión de lo absoluto.¹⁰ Sólo que ya no es el centro de un círculo perfecto como en Rilke, sino el núcleo, algo desfasado, de una estructura caótica.

“Pablo” se refiere, como una de las historias centrales de Rilke, a una visión mística de lo absoluto. Al protagonista se le revela que el género humano “efectúa todas las combinaciones posibles, ensaya todas las dosis imaginables con las partículas divinas que andan dispersas en el universo.”¹¹ Se expresa así, en concordancia con Rilke, el carácter absoluto del ser del humano. Al mismo tiempo, en contradicción con el praguense, se confirma el carácter caótico, contradictorio y performativo de esa totalidad. *Confabulario*, en su conjunto, representa la visión de Pablo: la simetría del primer y último cuento mimetiza la idea de un absoluto; la estructura caótica de los cuentos, que tratan del mismo tema, pero de forma contradictoria, representa la idea de la dispersión en los elementos de ese absoluto. En “El silencio de Dios”, al contrario de “Pablo”, se niega rotundamente la posibilidad de entender cuestiones metafísicas. A las preguntas éticas del joven protagonista, Dios contesta con la recomendación de ya no pensar en asunto metafísicos, y de ocuparse con tareas prácticas y con compañía humana.

Arreola retomó de Kafka y Rilke, sobre todo, la idea de la representación de cuestiones ontológicas. Ética y estética están todavía unidas en *Historias del buen Dios*. La forma geométrica de la obra representa una moral divina (el “buen” Dios). En la obra de Kafka, el acceso a la verdad ontológica está imposibilitada, pero, al menos, la dirección hacia la cual debe orientarse la búsqueda está todavía presente. La apertura interpretativa de *El proceso* y *El castillo*, su carácter de metáfora absoluta, indica la naturaleza performativa de la literatura en específico y *del ser* del hombre en general —características y temas también de la literatura de Arreola—. De Rilke, Arreola retoma el tema de la representación de lo absoluto mediante la forma circular; sin embargo, el caos interno de los cuentos en *Confabulario* desconfía de la representación artística de orden ontológico absoluto a través de la geometría. La ruptura de una forma geoméricamente perfecta indica la ruptura entre ética y estética. Ya no se puede referir una verdad única mediante las letras y su estructura (después de los cuentos *silenciosos* que nos dejó Juan José Arreola).

¹⁰ “En ‘Pablo’ y en ‘El silencio de Dios’ hay una percepción del todo. En estos textos trato de incluirme yo mismo en el todo. [...] es una especie de abolición del ser individual y un deseo de incluirse en el todo.”: Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 557.

¹¹ Juan José Arreola, “Pablo” en *Confabulario*, p. 108.

