



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA**

LA RECEPCIÓN CRÍTICA INICIAL DE LA OBRA ARREOLINA (1949-1960)

DICIEMBRE 2022

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRESENTA

TZARA ITZEL VARGAS ORTIZ

DIRECTOR DE TESIS

DR. ISRAEL LEÓN O'FARRILL

ASESORES

DRA. ALICIA VERÓNICA RAMÍREZ OLIVARES

DRA. SAMANTHA ESCOBAR FUENTES

## Índice

<b>Introducción</b> .....	5
<b>Capítulo I. Estado de la cuestión. De crítica y ausencia. Hacia la configuración de la recepción arreolina</b> .....	8
1.1. Introducción .....	8
1.2. La necesidad de ediciones críticas. Una comparativa de recepción: la yunta de Jalisco... 10	
1.3. Relevancia de los estudios de la recepción y las aportaciones críticas .....	12
1.4. Tres líneas críticas fundamentales sobre la obra arreolina .....	19
<b>Capítulo II. Fundamentos teórico-metodológicos. Teoría de la recepción</b> .....	25
2.1. La teoría de la recepción: antecedentes e inicio.....	25
2.2. Hans Robert Jaus: el lector histórico .....	27
2.3. Horizonte de expectativas .....	29
2.4. Institución y lector privilegiado .....	32
<b>Capítulo III. La ostentación del poder cultural: la crítica y el crítico</b> .....	35
3.1. En busca de una definición .....	35
3.2. Formas y fórmulas. Ser y hacer crítica .....	42
3.2.1 La escala de Alfonso Reyes .....	42
3.2.2 Crítica total y crítica parcial.....	44
3.2.3 Autoritario, democrático y contingente: tres actitudes del crítico .....	46
3.2.4 Crítica periodística y crítica académica .....	46
3.3. De necesidad y ausencia. La crítica, un ejercicio de poder .....	50
<b>Capítulo IV. La recepción crítica de la obra arreolina. Primera etapa: (1949-1960)</b> .....	55
4.1. Los oficios del artista.....	55
4.1.1. Arreola, escritor de ficciones .....	56
4.1.2. Arreola tallerista y editor .....	59
4.1.3. Al margen, la traducción y los mass media .....	65
4.2. Introducción. Una propuesta de estudio.....	66
4.3. Horizonte de expectativas. México en los cincuenta .....	73
4.3.1 La disputa: nacionalismo y universalismo .....	75
4.3.2 La narrativa breve, un género en desarrollo.....	79
4.4. <i>Varia invención</i> (1949-1951). El escritor promesa de las letras mexicanas .....	80
4.5. <i>Confabulario</i> (1952-1957).....	89
4.6. <i>La hora de todos</i> (1954-1957) .....	94

4.7. <i>Punta de plata</i> (1958-1959).....	98
<b>5. Conclusiones</b> .....	101
<b>6. Referencias</b> .....	105
<b>7. Apéndice. Bibliohemerografía sobre Juan José Arreola</b> .....	111

Vargas 4

Para Adela Perea Basterra.

## Introducción

Estudiar la recepción de la obra de Juan José Arreola (1918-2001) es un pendiente de la crítica literaria mexicana. Entender cómo fue la acogida crítica de una obra en sus diferentes etapas sirve también de fundamento para hacer otros estudios relativos a la vida y obra del autor, los cuales no se han realizado con la profundización requerida debido a la ausencia de investigaciones exhaustivas sobre el tema. Los críticos más importantes dedicados al estudio de la obra arreolina han señalado, dada la personalidad histriónica del autor, la necesidad de hablar menos sobre Arreola y estudiar más su obra.

En ese sentido, la presente investigación parte de una serie de preguntas que hasta el momento no se han resuelto: ¿cómo fue la recepción crítica inicial de la obra arreolina? A partir de ello surgen las siguientes interrogantes: ¿Qué dice el vacío de estudios de la recepción sobre la obra del jalisciense y sobre la crítica literaria de la época? ¿En qué medida la crítica determinó el rumbo de la obra arreolina y qué tanto correspondía ésta al horizonte de expectativas? Responder estos cuestionamientos es fundamental para comprender la repercusión y trascendencia de toda creación literaria en el medio cultural en el cual se inserta.

Debido a la extensión y al carácter de nuestro estudio, nos ceñimos a la que consideramos la etapa inicial de la recepción crítica, de 1949 a 1960. Periodo en el cual el autor publica su primer libro, *Varia invención* (1949) y el cambio de década que trajo consigo una serie de transformaciones políticas, culturales y sociales; los sesenta presenciaron el inminente paso de la crítica periodística a la académica y constituyeron el paso de Arreola de un escritor de renombre en América Latina a un autor de talla mundial.

De tal forma, en el primer capítulo —De crítica y ausencia. Hacia la configuración de la recepción arreolina— repasamos la relevancia histórica de los estudios de la recepción en México,

quiénes son los principales representantes teóricos en el país y qué impacto ha tenido la Estética de la recepción en los estudios especializados en torno a escritores mexicanos. Asimismo, recopilamos y analizamos las aproximaciones a nuestro tema de investigación; reconstruimos el estado de la cuestión para enmarcar, en un panorama general y contemporáneo, las aportaciones críticas que, de diversas maneras y sin que sea específicamente su fin, contribuyen a los estudios de la recepción de la obra arreolina.

En el segundo capítulo —Fundamentos teóricos-metodológicos. Teoría de la recepción— examinamos la formación y las diferencias entre los métodos teóricos propuestos por Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser; los cuales representan un cambio en el paradigma de los estudios literarios, pues tanto la propuesta de los dos filólogos prioriza al lector frente a las particularidades inmanentes de la obra. De esa manera, exponemos los términos fundamentales para nuestro estudio, el cual se basa la recepción compuesta por las instancias de poder, representadas, a su vez, por las instituciones y el lector privilegiado, también llamado crítico literario.

En el tercer capítulo —La ostentación del poder cultural: la crítica y el crítico—revisamos qué es y cómo se desempeña tanto la crítica como el crítico literario en México, considerando —tanto el ejercicio como al sujeto— el ejercicio de poder que representa en el sistema literario y cuál es la relevancia de su actividad. Además, examinaremos de qué manera han estudiado y dividido el quehacer crítico a partir de las propuestas de Alfonso Reyes, Antonio Alatorre y Evodio Escalante; ello nos permitirá aclarar las diferencias entre los niveles críticos desde la reacción impresionista hasta el juicio y cómo ello se vincula con el paso de la crítica periodística a la académica.

En el cuarto capítulo —La recepción crítica de la obra arreolina. Primera etapa: 1949 a 1960— partimos, en primera instancia, de la necesidad de comprender a grandes rasgos quién fue,

como conjunto, Juan José Arreola. Por tanto, repasamos sus principales aportaciones al medio cultural, nos centramos, por supuesto, en el periodo de estudio antes señalado. En seguida, examinamos la constitución del horizonte de expectativas y nos centramos en dos polémicas centrales que determinan la recepción crítica del autor: el nacionalismo vs. el universalismo y el desarrollo de la narrativa breve. Concluimos con el análisis de las reseñas y notas críticas identificadas entre 1949 y 1960, lo cual nos permite analizar cómo fue la inserción del escritor jalisciense a la literatura mexicana de los cincuenta.

Asimismo, incluimos como apéndice la bibliohemerografía sobre Juan José Arreola recopilada hasta 1973. Consideramos que se trata de un aporte relevante para los estudios del autor ya que, aunque sabemos que no son una totalidad, representan un avance para la investigación de la recepción crítica de la obra arreolina.

## Capítulo I. Estado de la cuestión. De crítica y ausencia. Hacia la configuración de la recepción arreolina

*Nunca un libro inicia ni acaba en sí mismo. Excepto quizá el Libro Cósmico, lo que convencionalmente llamamos libro no puede ser leído sólo dentro del circuito verbal que se abre y se cierra sobre sí.*

Felipe Vázquez

### 1.1. Introducción

La teoría de la recepción se incorporó a los estudios literarios a mediados del siglo XX; comenzó a tener mayor importancia en Europa a mediados de los años ochenta, en esta época los estudios literarios voltearon a ver al lector y su relación con el texto con una perspectiva crítica.<sup>1</sup> En México, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) editó en 1987 el libro *En Busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, se trata de una compilación, a cargo de Dietrich Rall, de los textos fundamentales de dicha línea teórica. La publicación de este libro marcó el inicio de los estudios de recepción en el país dentro de las universidades. De tal forma, las investigaciones de esta índole son relativamente recientes en México; el primer estudio de recepción literaria registrado en el repositorio digital TESIUNAM data de 1996.<sup>2</sup>

Probablemente la recepción de la obra de Juan Rulfo sea la más estudiada en México, por iniciativa —precisamente— de académicos de la UNAM. En 1994, Alberto Vital publicó *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*; en 2005 Jorge Zepeda dio

---

<sup>1</sup> En 1966 el filólogo Hans Robert Jauss impartió en la Universidad de Constanza la conferencia que se considera inaugural en los estudios de la recepción, “Historia literaria como provocación a la ciencia literaria”.

<sup>2</sup> En TESIUNAM están registradas en el mismo año dos investigaciones sobre recepción literaria: Sandoval, Adriana. “La recepción de *La calandria*”. Tesis de doctorado. UNAM. 1996. Y, Rodríguez Gaona, Blanca Josefina. “La obra narrativa de Nellie Campobello: génesis, modificaciones y recepción”. Tesis de doctorado. UNAM. 1996.

Es necesario destacar que posiblemente se realizaron otras investigaciones sobre recepción antes de las registradas en TESIUNAM. Por ejemplo, el libro *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, publicado en 1994, es producto de la tesis doctoral de Alberto Vital.

a conocer su libro *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, un detallado estudio sobre el discurso crítico en torno a la primera novela del jalisciense. Al buscar en bases de datos, también son identificables tesis y estudios sobre la recepción de otros autores mexicanos del siglo XX, como: Octavio Paz, José Revueltas, Rosario Castellanos, Amparo Dávila, Mariano Azuela, Carlos Fuentes, Fernando del Paso y José Agustín.<sup>3</sup>

Ahora bien, es importante destacar que las compilaciones en torno a un autor, obra o movimiento literario también brindan una panorámica de la acogida crítica, aunque propiamente no se trata de un estudio de recepción —puesto que no están sustentadas en una base teórica explícita—. Podemos rastrear este tipo de obras hasta mediados del siglo XX, lo que nos habla de un interés implícito en la recepción desde ese entonces. Suele tratarse de una selección de textos que ofrecen diferentes enfoques y perspectivas, de tal manera que hablan, asimismo, de la recepción diacrónica o sincrónica del autor o de la obra estudiada. Ejemplo de ello son los dos tomos de *Páginas sobre Alfonso Reyes (1955)*, testimonio de la relevancia cultural y literaria del autor de *Ifigenia cruel*, entre otras compilaciones críticas que se han hecho en torno al mismo autor.

La colección “Ante la crítica” de la editorial Era también es un ejercicio de recepción crítica. Se trata de una serie de publicaciones que recopilan las investigaciones, reseñas, ensayos,

---

<sup>3</sup> De los autores mencionados se pueden identificar tesis, libros o artículos relativos a su recepción, entre ellos los siguientes: De León Zamora, Lucía Amalia. “Recepción mexicana al discurso del escritor Octavio Paz”. Tesis de doctorado. Instituto de Estudios Románicos. 2010; Aguilar, Carlos. “Tradición y cambio: problemática de la recepción de *Los días terrenales* de José Revueltas”. Tesis de doctorado. Universidad de Montreal. 1988; Trajtemberg Preger, Claudia. “Ironía e ideología: ejercicio de recepción de la poesía de Rosario Castellanos” *Revista hispanoamericana de poesía* vol. 7, núm. 8, 1993, pp. 153-155; Escutia Barrios, Diana Catalina. “Amparo Dávila ante sus lectores. Acercamiento a la historia de la recepción de *Tiempo destrozado*”. Tesis de maestría. El Colegio de San Luis. 2017; Torres de La Rosa, Danaé. “La primera recepción de *La luciérnaga* de Mariano Azuela: desafío artístico y prestigio autoral”. *Literatura mexicana* vol. 22, núm. 2, 2011, pp. 45-71; Martínez Torres, José. “La primera recepción de *La región más transparente* de Carlos Fuentes y el sistema literario mexicano de los años cincuenta”. Tesis de doctorado. UNAM. 2001; Rodríguez Lozano, Miguel G. *José Trigo: el nacimiento discursivo de Fernando del Paso*. UNAM, 1997; y Flores Barrera, Adrián. *Más allá de la Onda: desmitificación y melancolía mexicana en la novela La tumba de José Agustín*. Ediciones Eón, 2016.

entrevistas y testimonios en torno a un autor, de tal manera que permite a los lectores identificar las principales líneas críticas. Entre otras, se han realizado ediciones sobre José Emilio Pacheco, Juan García Ponce, José Revueltas, Juan Rulfo, Carlos Monsiváis y Octavio Paz.<sup>4</sup> Por otro lado, —desde una perspectiva más internacional— la Colección Archivos sigue una metodología de estudios críticos y genéticos en torno a un autor u obra, de tal manera que también ofrece una amplia panorámica sobre la recepción del mismo. Se trata de una de las colecciones literarias más importantes en América Latina.<sup>5</sup>

## 1.2. La necesidad de ediciones críticas. Una comparativa de recepción: la yunta de Jalisco<sup>6</sup>

Otro punto importante al analizar cómo ha sido la recepción de una obra es la realización de ediciones críticas. Las publicaciones especializadas son en sí —como las compilaciones— una muestra de la inserción en el panorama crítico de la tradición a la que pertenecen, de tal manera que también dan un reflejo del estado de la recepción del autor u obra en cuestión. La literatura arreolina no ha tenido mejor suerte en este aspecto; sólo se ha realizado una edición crítica, *Confabulario definitivo* (1986), de Carmen de Mora. Además, la investigadora abre el libro con la siguiente aseveración: “El nombre de Arreola suele ir emparejado en México con el de Juan Rulfo,

---

<sup>4</sup> *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica* (1994), compilación de Hugo J. Verani; *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica* (1997), compilación de Armando Pereira; *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica* (1999), compilación de Edith Negrín; *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica* (2003), compilación de Federico Campbell; *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica* (2009), compilación de Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado; y *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica* (2009), compilación de Enrico Mario Santí.

<sup>5</sup> Mencionamos aquí algunas de las ediciones de Archivos sobre contemporáneos de J. J. Arreola. Cabe destacar que por lo general estas ediciones suelen incluir un capítulo sobre la recepción del autor u obra estudiada: *Los días terrenales* (1991), coordinación de Evodio Escalante; *Juan Rulfo. Toda la obra* (1991), coordinación de Claude Fell; *Al filo del agua* (1996), edición de Arturo Azuela; *El atentado. Los relámpagos de agosto* (2002), edición y coordinación de Víctor Díaz Arciniega y Juan Villoro.

<sup>6</sup> En *El último juglar* Arreola indica lo siguiente: “Yo por mi parte me limité a decir que Juan y yo éramos ‘la yunta de Jalisco’, porque los dos nos llamábamos igual, nacimos casi el mismo año y en la misma región de Jalisco” (277-278).

quien, sin embargo, cuenta con una mayor aprobación por parte de la crítica” (11). Empero, la autora no argumenta su afirmación ni la comparativa entre ambos escritores.

Ciertamente, sobre la obra del autor de *Pedro Páramo* se han realizado más estudios críticos que sobre su coterráneo, Juan José Arreola: ya mencionamos la edición de Archivos, *Juan Rulfo. Toda la obra* (1991) y la publicación de Ediciones Era, *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica* (2003); además, *Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía, crítica* (2006) y *Juan Rulfo y su obra. Una guía crítica* (2018), coordinado por Víctor Jiménez y Jorge Zepeda. Las publicaciones mencionadas en torno a la obra rulfiana tienen en común que presentan una temática panorámica, crítica y genética de su objeto de estudio; no hay un libro dedicado a la literatura de Arreola que se les compare.

Con el fin de destacar la disparidad entre las ediciones críticas de la yunta de Jalisco revisemos —de Rulfo— *Pedro Páramo*, publicado por Cátedra, y —de Arreola—, *Confabulario definitivo*, de la misma editorial. La primera edición especializada de *Pedro Páramo* se publicó en 1983, tres años antes de la muerte del autor; en el 2002 se publicó la decimosexta edición ampliada, esto es importante porque se modificó el estudio crítico tras la muerte de Rulfo, se precisó información y se agregaron nuevas observaciones a la novela. Para el 2011 se publicó la 23<sup>a</sup> edición de la primera novela de Rulfo.

Veamos ahora la situación de Arreola: tres años después de la primera edición crítica de su coterráneo, se publicó *Confabulario definitivo* y en el 2011 se lanzó la séptima edición sin ampliaciones ni correcciones mayores tras el fallecimiento de Arreola en el 2001. La diferencia entre las ediciones críticas de los jaliscienses es notable, más si destacamos que dos de los tres libros de Rulfo tienen ediciones críticas, mientras que de los más de cuatro libros de Arreola sólo hay una publicación especializada.

La ausencia de ediciones y reediciones críticas de la obra arreolina nos permite tener un panorama de la recepción de Juan José Arreola. El tema ya ha sido destacado por especialistas como Felipe Vázquez, quien ha señalado la importancia de este tipo de estudios y la necesidad de realizarlos en torno a la literatura arreolina. El crítico asegura en *Juan José Arreola. La tragedia de lo imposible* (2003) que: “[...] subsiste la necesidad de contar con una edición crítica que permita no sólo establecer cada texto, con las debidas anotaciones que señalen sus variantes, sus referencias (su compleja intertextualidad) y su proceso genético [...] (157-158).

### **1.3. Relevancia de los estudios de la recepción y las aportaciones críticas**

Estudiar la recepción de la obra arreolina es particularmente interesante porque se trata de uno de los autores mexicanos más reconocidos;<sup>7</sup> sin embargo, son identificables los vacíos de estudios en torno a su obra. Todavía no se ha realizado una publicación de “Arreola ante la crítica”, ni se ha programado una edición del jalisciense en la colección Archivos. Es decir, no existe un compendio sobre el autor que dé luz a la evolución crítica en torno a la creación arreolina. Respecto a ello,

---

<sup>7</sup> Entendemos las ambigüedades de tal afirmación, puesto que no es tarea sencilla demostrar qué tan reconocido o no es un escritor, apelaremos a los premios que recibió Juan José Arreola y que pueden servir de parámetro al hablar sobre su reconocimiento nacional e internacional: 1951: Beca de la Fundación Rockefeller; 1953: Premio Jalisco de Literatura; 1955: Premio del Festival Dramático del Instituto Nacional de Bellas Artes; 1959: Hijo predilecto de Jalisco. Medalla José María Vigil; 1963: Premio Xavier Villaurrutia; 1969: Presea de Reconocimiento por parte del Grupo Cultural José Clemente Orozco, de Ciudad Guzmán; 1975: Premio Nacional de Periodismo Cultural, por su trabajo en televisión; 1977: condecoración del Gobierno de la República de Francia como oficial de las Artes y Letras; 1977: Premio Nacional de Programas Culturales de Televisión; 1979: Premio Nacional de Ciencias y Artes en Lingüística y Literatura; 1987: Premio Universidad Nacional Autónoma de México, en Aportación Artística y Extensión de la Cultura; 1989: Premio Jalisco de Letras; 1990: Premio Internacional de Literatura Juan Rulfo (otorgado por Radio Francia Internacional); 1992: Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo; 1995: Premio Internacional Alfonso Reyes; 1996: Doctor honoris causa por la Universidad de Colima; 1998: Premio Ramón López Velarde; 1999: el Ayuntamiento de Guadalajara lo nombró Hijo Preclaro y Predilecto; 2000: Medalla a los sabios de fin del siglo XX (otorgada por el Centro de cultura Casa Lamm, el Centro Universitario de Integración Humanística, la Universidad del Claustro de sor Juana y el Centro de Estudios Universitarios Londres); y 2002: Doctor honoris causa por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) (póstumo).

También deben considerarse los premios que han llevado su nombre, como: Premio Iberoamericano de Minificción Juan José Arreola (de 2016 a 2018, sólo se otorgó 3 años); Premio Juan José Arreola, otorgado durante el Festival Internacional de la Palabra (desde 2017, algunos de los galardonados son Fernando del Paso, Jaime Labastida y Marco Antonio Campos); y el Concurso Nacional de cuento Juan José Arreola (se otorga desde el 2002).

Vázquez señaló que “Es necesario organizar una *summa* arreolina que contribuirá no sólo a enriquecer la historia de la literatura del siglo XX mexicano sino para estar en condiciones de realizar una comprensión horizontal [...]” (*La tragedia* 156).

Asimismo, es necesario tener un estudio de recepción para determinar la importancia del autor dentro de su contexto y su trascendencia en manifestaciones literarias posteriores a él. Un estudio de corte diacrónico permitirá identificar los principales temas y polémicas, así como posibles cambios en los enfoques y en el horizonte de expectativas; esa visión global brindaría una nueva apertura al canon crítico. Además, contrastar la recepción presenta un panorama de aprendizaje e innovación del escritor, así como un posible diálogo entre el lector profesional y el autor. De tal forma que un estudio de esta índole permitiría identificar si Arreola respondió a los señalamientos de sus reseñistas al trabajar temas y estilos diferentes. En suma, estudiar la recepción crítica permite establecer cómo fue considerada la obra arreolina dentro de las letras mexicanas en los años productivos del autor.<sup>8</sup>

Algunos de los principales críticos dedicados al análisis de la obra literaria de Juan José Arreola han señalado la necesidad de profundizar en los estudios de recepción sobre el jalisciense: Carmen de Mora, en *Confabulario definitivo*; Sara Poot, en *Un giro en espiral* (1992);<sup>9</sup> y —el ya mencionado— Felipe Vázquez en sus libros *Juan José Arreola. La tragedia de lo imposible y Rulfo y Arreola. Desde los márgenes del texto* (2010). Entre los estudiosos de la obra arreolina, Vázquez es uno de los más importantes por sus concretas aportaciones críticas y su contribución a la investigación de motivos relegados en el área, baste hablar de sus pesquisas con respecto al texto

---

<sup>8</sup> La obra literaria de Juan José Arreola se publicó entre 1949 y 1971. De ese lapso sólo consideramos los libros, ya que anteriormente el jalisciense dio a conocer algunos cuentos en revistas literarias, mismos que después retomó en otras publicaciones.

<sup>9</sup> A veinte años de la última obra publicada por Arreola, Sara Poot escribió: “si bien las aportaciones de la crítica han sido sugerentes, considero que con parciales y dispersas y no logran dar hasta el momento una visión integral de la obra” (13). De tal manera que dos décadas después de su publicación, la crítica de la obra arreolina no había logrado profundizar en ésta, sino que —salvo excepciones— se había mantenido en un plano superficial.

*El himen en México*.<sup>10</sup> De igual forma, también es uno de los arreolistas que más ha hecho hincapié en la necesidad de ediciones críticas, de la actualización de la bibliografía y de llevar a cabo estudios de recepción sobre el escritor jalisciense.

Es cierto que este tipo de análisis son realmente escasos y breves; sin embargo, es importante retomarlos para establecer un diálogo con ellos e identificar los aspectos que hasta el momento más han llamado la atención de los críticos. Una de las primeras referencias identificables respecto al tema se encuentra en el libro *Literatura y pensamiento hispanoamericano* publicado en 1999 en España, en el cual se recopiló un texto de Yolanda Vidal López-Tormos que —si bien no es propiamente sobre la recepción de la obra arreolina— se centra en la acogida crítica de los cuentistas mexicanos de la segunda mitad del xx. La autora habla de Arreola, Rulfo, Revueltas, Tario y Torri como algunos de los autores que configuraron la identidad del cuento mexicano (172). Además, hace énfasis en una situación crucial en los estudios de esta índole:

Es cierto que los críticos tienen, en el caso de México en concreto, muy poco poder real, pues el número de lectores es muy reducido, y más reducido aún el de los lectores de crítica literaria. Pero su poder se vuelve inesperadamente peligroso cuando advertimos que los silencios de la crítica pueden dejar ocultos autores y obras fundamentales para la historia literaria y que sólo la paciencia y el interés, la curiosidad impertinente de los investigadores, puede rescatarlos del olvido. (171)

Para hablar de recepción crítica en términos reales es fundamental entender quién es el crítico, cuál es el alcance de su trabajo y la repercusión del mismo; sólo así se entenderá la importancia del trabajo de éste para la configuración de la historia literaria local o universal. El fenómeno crítico no es estático, de tal manera que resulta indispensable ubicarlo en el tiempo-espacio, de otra forma

---

<sup>10</sup> Véase: Vázquez, Felipe. “Arreola y *El himen en México*”. En Juan José Arreola. *La tragedia de lo imposible*. Ciudad de México, CONACULTA/Verdehalago. 2003.

cualquier interpretación resulta equívoca. Durante la segunda mitad del siglo XX, la crítica literaria pasó por un importante proceso de transformación al salir de los suplementos culturales y las revistas literarias para posicionarse desde la academia y reducir así su alcance en el lector común.<sup>11</sup> Empero, sobra decir que el apunte de la autora respecto a los silencios de la crítica es tema capital de los estudios literarios.

Más adelante, en 2006, se publicó *La recepción de la cultura europea en el pensamiento de Juan José Arreola* de Wolfgang Vogt y Lourdes Celina Vázquez, libro que incluye un capítulo sobre la recepción de la obra arreolina en Alemania. Los autores comparan la acogida crítica de Arreola con la de Rulfo, a través del estudio de Alberto Vital, *El arriero en el Danubio*. Las primeras traducciones de cuentos de Arreola al alemán datan de 1962, es hasta 1980 cuando se publica la traducción monográfica de *Confabulario* (1952), como *Confabularium*, mismo que se considera —según la crítica alemana— la obra principal del jalisciense (40).<sup>12</sup>

Vogt y Vázquez indican que es importante considerar las editoriales y la calidad de la traducción para valorar la recepción en otro idioma. Asimismo, aseguran que la recepción de Arreola ha sido mejor que la de Rulfo porque —además de que el título, *Confabularium*, dice más al público alemán que *Pedro Páramo*— los temas de la obra arreolina son más universales que los de la rulfiana; señalan que “Mientras Rulfo en Alemania es sólo un autor para iniciados, el

---

<sup>11</sup> Al respecto, Irma Guadalupe Villasana asegura que “[...] durante la primera mitad del siglo XX, las revistas culturales y literarias constituyen los bastiones, por un lado, en pro de la búsqueda por la autonomía de los campos cultural, intelectual, y literario; por otro, la definición de la identidad continental, la austeridad, y del debate entre nacionalismo y cosmopolitismo”. Además, agrega que “En México, desde mediados del siglo XIX las revistas han sido los medios de difusión privilegiados de los escritores” (88).

<sup>12</sup> Las traducciones monográficas de la obra arreolina al alemán son las siguientes: *Confabularium*, traducción de Kajo Niggstich a partir del *Confabulario* de 1962; *Der Jahrmarkt* (2010), traducción de *La Feria* por Georg M. Oswald. También se han traducidos al alemán algunos cuentos sueltos para ser incluidos en antologías: “El guardagujas” en dos ocasiones diferentes: “Der Weichen Stellen” (1992), recuperado de la traducción de Niggstich de (1980); y como “Wartet auf seinen Zug” (2009), traducido por Anja Oppenheim en la antología *Mexiko fürs Handgepäck* (México de bolsillo). Además, “La vida privada” se tradujo como “Das Privatleben” (1966) en la antología de escritores mexicanos *Llano Grande und andere mexikanische Erzählungen* (Llano Grande y otras historias mexicanas); y “Parábola del trueque” como “Parabel vom Tauschhandel” (1999), traducido por Erna Brandenberger en el libro *Cuentos mexicanos/Erzählungen aus Mexiko*.

*Confabulario* atrae a mucha gente por su mera portada [...]” (42). En este punto los críticos se refieren al lector general y no a la recepción crítica. Es de notar que Vogt y Celina Vázquez no aclaran por qué consideran que la obra de Rulfo es para “iniciados” ni dan ningún tipo de argumento que sustente lo antes dicho.

En el libro *La recepción de la cultura europea* también aluden a la recepción del lector especializado y sostienen que:

Cuando el *Confabularium* se publicó en el año de 1980, lo recomendó Ute Stempel, profesora de literatura de la Universidad de Bonn, en su columna literaria en *Die Zeit*, un semanario de Hamburgo que es uno de los más grandes y prestigiosos de Alemania. Presenta el *Confabularium* como algo “irreal y a la vez familiar” y elogia la gran erudición literaria de Arreola [...] admira los elementos sorprendidos y el humor. (44)

Posteriormente, en el 2018 se publicó el libro *Anatomía de La feria* de Ignacio Ortiz Monasterio. En el prólogo de esta obra, Hernán Lara Zavala recuerda —nuevamente— la diferencia entre la recepción de *Pedro Páramo* y la obra arreolina. Además, asegura que [...] “*La feria*, a pesar de haber tenido una excelente recepción (obtuvo el premio Villaurrutia 1964), con el tiempo no ha recibido la atención debida” (7)<sup>13</sup> y agrega sus deseos de que, con la conmemoración del centenario del autor, se le haga justicia a la obra.

Por su parte, en *Un giro en espiral*, Sara Poot también enfatizó la recepción positiva de *La feria*, así como la superficialidad de los textos críticos, de tal manera que nos queda preguntarnos ¿cuál es el motivo por el cual la crítica no profundizó en sus estudios arreolinos? Nos aventuramos a considerar, por la coincidencia en las fechas, que las participaciones de Arreola en medios de

---

<sup>13</sup> Arreola recibió el Premio Xavier Villaurrutia el mismo año en que se publica *La feria*, 1963 y no 1964 como indica el crítico literario Hernán Lara Zavala.

difusión masiva y su creciente actividad como tallerista y profesor en la UNAM cambiaron el foco de atención. Felipe Vázquez lo indicó de la siguiente manera:

Arreola, al pulsar el silencio desde la poesía en prosa, tocó la frontera de la imposibilidad escritural y abandonó la literatura; luego se dejó poseer por una manía verbal y por un protagonismo mediático que, en cierto modo, opacó la recepción crítica de su escritura. (“El silencio de Arreola” 47)

Ortiz Monasterio dedicó un breve capítulo de su libro a la recepción de *La feria*. Se trata, probablemente, del único apartado de un libro dedicado exclusivamente a un análisis de este tipo sobre la obra de Juan José Arreola en México:

La respuesta que tuvo la novela de Arreola tras su publicación fue, por decir lo menos, entusiasta. Entre fines de 1963, cuando empezó a circular, y diciembre de 1964, es decir en el lapso de un año, aparecieron al menos 25 textos valorativos [...] en los principales medios impresos nacionales. (64)

El autor de *Anatomía de La feria* destaca que cuando se publica la única novela de Arreola, el escritor ya contaba con renombre en el medio cultural mexicano, por lo cual la obra llamó más la atención. Para Ortiz Monasterio “Lo notable, más bien, es que los elogios fueran prácticamente unánimes” (65). Un año después de la publicación de la novela, comenzó a disminuir drásticamente la crítica y esa ausencia se prolongó durante los años y décadas siguientes.

En su texto “Arreola pecador” (2021), el académico Hernán Lara Zavala contrastó nuevamente la acogida crítica de Arreola y Rulfo: “No tengo empacho en reconocer que la obra de Rulfo ha tenido mejor recepción y en algún sentido es superior a la de Arreola en el gusto popular” (87). Además, resaltó la resistencia a incluir al autor de *Bestiario* (1972) en el canon mexicano: “La crítica ha tenido cierta reticencia para ubicar a Juan José Arreola dentro del canon de la literatura mexicana, aunque él naciera, sin duda alguna, con el don del genio [...]” (88). El académico no explica cuáles son sus motivos para asegurar dicha resistencia.

De igual forma, en el 2018 se dio a conocer la tesis doctoral de Jesús Erbey Mendoza Negrete, “Juan José Arreola en la lengua inglesa: de la recepción a la traducción”. El investigador analiza el papel de Arreola en el polisistema de la tradición inglesa, mexicana y en el ámbito hispanoamericano. Asimismo, Mendoza identifica ciertas líneas críticas y las compara según su representación en tres versiones distintas de la traducción al inglés. Lo cierto es que no es un estudio de recepción el que lo lleva a señalar los temas a proyectar, sino sus intereses: el humor, el absurdo, el cosmopolitismo, lo fantástico y lo irreal. Desde nuestra perspectiva, centrarse sobre todo en la dicotomía marcada desde la crítica inicial habla ya de un desconocimiento de los estudios de recepción y de una mala contextualización: difícilmente funcionaría igual la relación Rulfo/Arreola en el extranjero porque el contexto y los grupos que los une en México no se proyectan al exterior del país.

De la misma manera, es inequitativa su comparativa entre las líneas críticas en México y las características sobresalientes en las traducciones en inglés. Ciertamente, el traductor y la línea que le da a la obra que traduce es en sí misma recepción, pero ésta definirá, también, la crítica de dicha publicación en el país correspondiente. Mendoza concluye que en el polisistema en lengua inglesa el humor es la característica más destacada de la obra arreolina, mientras que en el polisistema mexicano e hispanoamericano la varia invención es la principal línea de investigación (193).

*A priori*, —por plantear algunas razones por las cuales los estudiosos de la literatura arreolina han postergado estos trabajos— se podría pensar que, pese a ser una obra literaria relativamente breve, la complejidad que implica desentrañar la (re)construcción de cada uno de los libros ha inhibido a los críticos. No obstante, sí hay estudios amplios que dan luz a la

configuración de la obra del autor de *Bestiario*,<sup>14</sup> la cual se caracteriza por los constantes cambios y los movimientos de textos entre libros

#### **1.4. Tres líneas críticas fundamentales sobre la obra arreolina**

La crítica es fundamental para la obra literaria, ésta se encarga de posicionarla dentro de su tradición y marcar así los puntos de encuentro para definir la originalidad y trascendencia de la misma. Ahora bien, los estudios de recepción crítica permiten comprender a cabalidad el hecho literario, distinguir las vertientes críticas que se han abordado, identificar los temas recurrentes y las líneas pendientes de atención. Saber qué sí y qué no se ha estudiado sobre una obra contribuye a la resignificación de esta e invita a hacer la necesaria valoración de todo texto literario.

En 1954, un joven Emmanuel Carballo publicó “Arreola y Rulfo cuentistas” en la *Revista de la Universidad de México*. Este texto marcó la primera línea crítica de la llamada yunta de Jalisco —misma que hasta la fecha sigue vigente—, la cual se cimienta en la oposición de la estética nacionalista, en la que se inscribe a Rulfo, y la estética cosmopolita, representada por Arreola. Pese a su juventud, Carballo tuvo la lucidez de identificar la relevancia de los autores, afirmó que:

Raros son los escritores, sea cual sea el género que practican, que al publicar su primer libro ofrecen una obra madura, una voz propia. Y más raros son aquellos que con el primer título inauguran o consolidan una válida aportación en el campo de las letras. (28)

---

<sup>14</sup> Nos referimos específicamente al ya citado libro de Sara Poot, *Un giro en espiral*.

Además, hizo énfasis en la polémica comparativa entre los autores y la constante confrontación de su obra<sup>15</sup> debido a las diferencias estéticas que se llevaron al grado de generar “bandos críticos” en defensa o perjurio de uno u otro escritor.

Carballo tuvo a bien destacar la importancia de ambas obras sin necesidad de oponerlas ni crear rivalidades entre dos escritores que, además, eran amigos:

Quisiera ayudar a deshacer el duelo al que tratan de orillarlos el fervor religioso de sus adeptos y la ceguera de algunos críticos. La literatura y los escritores no se pueden equiparar a los bandos antagónicos que ejercitan cualquier deporte en que después de medir las fuerzas hay vencedor y vencido. (No hablo, por supuesto, de nivelación de poderío, que aun en el juego irrita.) En literatura no debe prevalecer la reducción a lo uno, a lo único, sino la coexistencia. Las posiciones estéticas y políticas y la capacidad personal se complementan en vez de excluirse. La complejidad enriquece un periodo, una literatura. La uniformidad, en cambio, arrasa como cualquier moda y como ésta desaparece. (28)

La oposición que la crítica inicial sobre Arreola y Rulfo estableció entre ambos es, todavía, uno de los más concurridos por todo aquel que escriba de uno u otro autor, de tal manera que la recepción sobre ambos está marcada por esta dicotomía. Además, el tema fue de particular interés para el autor de *Confabulario*, quien en varias ocasiones expresó el afán de la crítica por enemistarlos<sup>16</sup> y lo que él mismo percibió como el rechazo crítico:

Yo estuve descalificado desde el principio, mi literatura no era para las masas, yo era, según la crítica pseudorrevolucionaria, un escritor exquisito y afrancesado, no apto para un país en formación que sólo quería escritores que afianzaran, exaltaran y difundieran los ideales de una revolución. (Orso Arreola 213)

---

<sup>15</sup> En ese entonces Arreola ya había publicado *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952) y Rulfo acababa de publicar *El Llano en llamas* (1953).

<sup>16</sup> Véase: Leñero, Vicente. *¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola?: entrevista en un acto*. pp. 12-14.

Es importante notar el cambio de perspectiva del propio Arreola respecto a la recepción de su obra. Ya que, antes de la comparativa con Juan Rulfo y de la publicación de su segundo libro, *Confabulario*, parecía tener otra visión. En una carta dirigida a su esposa comenta:

¿Recibiste mi libro? Ya te imaginarás el gusto que he tenido. Sobre todo, por la acogida que le han dado los amigos que me rodean. No hay cosa semejante. [...] Sara estoy muy contento, porque pocos libros han sido recibidos como el mío. Todas las gentes creen que llegaré a ser un escritor, pero de los de veras buenos. A mí me da un gran miedo quedarme sin hacer lo que de mí se espera. Ojalá, Sara, y lo realice. Tendrás entonces un Juan José más digno de ti. (*Sara más amarás* 257)

El texto está fechado el 1 de diciembre de 1949, pocos meses después de la publicación de su primer libro, *Varia invención*. Del fragmento de la carta destacan dos situaciones: la primera y ya señalada, es el cambio de la percepción que tuvo Arreola con respecto a la recepción crítica de su obra. La segunda, Arreola indica que su libro tuvo una buena acogida entre los amigos que lo rodean, esto es relevante porque habla de un círculo cultural que se puede apreciar en cierta forma cerrado. De tal manera que en muchos de los casos el lector, amigo y crítico se conjuntaban en una sola persona.

Tal es el caso de José Luis Martínez, quien fue amigo de la infancia de Arreola y después su lector y crítico. En 1995 aseguró que “Cuando se publicó *Varia invención* en 1949, un aire nuevo y fresco llegó a las letras mexicanas” (27). Además, Martínez exaltó lo que críticos iniciales señalaron como defecto: “Al panorama temático de nuestros narradores, restringido a temas rurales y a experiencias personales, Arreola le descubre las posibilidades de la imaginación, el mundo de los artistas y poetas y su búsqueda de la belleza [...]” (29).

Por su parte, otros críticos han destacado que la dicotomía que se marcó inicialmente entre la obra de Arreola y Rulfo no es necesariamente una oposición. Respecto al tema Rafael Olea Franco señaló lo siguiente:

[...] debe apuntarse que el cosmopolita y europeizante Arreola también escribió un cuento de tanta raigambre mexicana y realista como lo es “El cuervero”, respecto del cual Rulfo le dijo: “ese cuento lo debería haber escrito yo” opinión a la que se suma Arreola con entusiasmo al reconocer con humildad que ese texto le habría salido mejor a su amigo Rulfo. (243)

A pesar de que la etiqueta “cosmopolita” es una constante en la obra de Arreola, algunos críticos han notado el sesgo de la misma e incluso se ha señalado la invectiva al sistema ferroviario mexicano en el cuento más famoso del jalisciense, “El guardagujas”. Pese a la polémica dicotomía entre Rulfo y Arreola y las críticas sobre las características cosmopolitas de la obra arreolina, el autor de *La feria* recibió considerable atención de los reseñistas tras la publicación de su primera novela en 1963.

La varia invención como una cuestión genérica es otra de las líneas críticas más destacadas. Los autores que la proponen aseguran que, desde la publicación de su primer libro *Varia invención*, el jalisciense perfiló una propuesta genérica fundamentada en la hibridación de géneros literarios. Sara Poot —en *Un giro en espiral*— y Felipe Vázquez —en *Rulfo y Arreola. Desde los márgenes del texto*— son los críticos que más han trabajado la propuesta; sin embargo, quizá el primero en sugerirlo fue Jorge Luis Borges, ya que el argentino aseguró lo siguiente en el prólogo a *Cuentos fantásticos* (1996): “Un libro suyo, que recoge textos de 1941, de 1947, y de 1953, se titula *Varia invención*, ese título podría abarcar el conjunto de su obra” (510).

Sara Poot desarrolla el tema a partir de la idea del corte transversal en la literatura de Arreola, como si se tratara de una “cirugía artística de creación” que se presenta a través de

recurrencias, intercambios y alusiones de índole formal y temática que se corresponden en una suerte de creación “variopinta arreolana”. La especialista lo explica de la siguiente manera:

Esta creación inaugura un nuevo género literario, el de varia invención. Denominado así el primer libro representativo del canon arreoleano [...]. Además de los cuentos, la novela con una estructura *sui generis* en cuanto al fragmentarismo y la oralidad, dos obras de teatro, un inventario, traducciones y ensayos, hay textos en la obra de Arreola que, o escapan de las clasificaciones genéricas tradicionales o caben en varios géneros.

La heterogeneidad de las piezas da lugar a la “varia invención”, varia imaginación que toma vuelo en la pluma de un escritor que imprime la palabra exacta [...]. (278)

Por su parte, Vázquez desarrolla la hipótesis de un género proteico y establece la *Varia invención* como una suerte de manifiesto estético:

Al enunciar un título de carácter lúdico y ambiguo, anuncia el devenir de una escritura de formas proteicas que, en sus juegos de alusión y sustracción, propicia la extrañeza y la polisemia. Como en la onomástica, el nombre implica ya un designio, un destino, algo que será. El título sugiere incluso una poética. (*Rulfo y Arreola* 31)

La varia invención como propuesta genérica es retomada por otros autores a partir de las propuestas de Poot y Vázquez.<sup>17</sup> Es destacable que los estudios de los arreolistas en torno a la varia invención no se contraponen, en todo caso, se complementan con perspectivas diferentes; Poot analiza el proyecto literario de Arreola, mientras que Vázquez se centra en la propuesta proteica de una poética.

Una tercera línea crítica en torno a la obra arreolina se desarrolla a partir de los comentarios que hace el autor de *La feria* en una entrevista con Emmanuel Carballo en los años sesenta. Arreola

---

<sup>17</sup> Al respecto del tema se pueden consultar otros estudios críticos como “Arreola en su varia invención” de Raúl Chávarri en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 242, 1970, pp. 418-425.

asegura que existen dos tipos de escritores: los imposibles y los posibles. Los primeros son los que escriben a pesar de sí mismos, mientras que los segundos son aquellos que se llegan a ser escritores a fuerza de voluntad y trabajo (470). En torno a ello, Poot aseguró que:

Arreola escribió a pesar de sí mismo en la primera etapa de su vida; hablo sobre todo de fines de la década de los años cuarenta y de la década de los años cincuenta [...]. En la segunda, a pesar de que la escritura se le daba [...] dejó de escribir. Su imposibilidad con la escritura, mediante una práctica de socialización de la literatura se convirtió en una posibilidad literaria lograda con su oficio que él bien llama “de juglar”. No sólo es un escritor imposible, sino doblemente imposible; esa doble negación convirtió y reafirmó a Juan José Arreola como uno de los maestros de la prosa y la poesía mexicanas: la concepción artística —la forma— es el contenido de su creación, de su espacio literario. (311)

Como Sara Poot, Felipe Vázquez también reflexiona sobre la categorización de autores posibles e imposibles establecida por Arreola —a propósito de una charla sobre Borges—. Además, el crítico identifica a Arreola y Rulfo como escritores de lo imposible. Es destacable que, con el ensayo derivado de este tema, Vázquez obtuvo el Premio Nacional de Ensayo Literario José Revueltas 2002 con el texto titulado *Juan José Arreola. La tragedia de lo imposible*.

Si bien hay otras líneas críticas que también han sido retomadas y revaloradas por distintos estudios de la obra arreolina, probablemente las tres aquí mencionadas sean las fundamentales para entender la recepción actual del jalisciense. Otras de las líneas temáticas más estudiadas son: la polifonía y el dialogismo en *La feria*, la génesis y construcción de *Punta de plata* y *Bestiario*, el lenguaje como artificio, Juan José Arreola y la prosa poética y la literatura fantástica en algunos cuentos de *Confabulario*.

## Capítulo II. Fundamentos teórico-metodológicos. Teoría de la recepción

[...] la operación de escribir supone la de leer como su correlativo dialéctico y estos dos actos conexos necesitan dos agentes distintos. Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario, que es la obra del espíritu, será el esfuerzo conjugado del autor y del lector. Sólo hay arte por y para los demás.

Sartre

### 2.1. La teoría de la recepción: antecedentes e inicio

La recepción de un texto o de una obra literaria desde una perspectiva teórica tomó relevancia en la segunda mitad del siglo XX, tras las aportaciones de los miembros de la Universidad de Constanza (Baden-Württemberg, Alemania), específicamente, tras el discurso inaugural de Hans Robert Jauss, en 1967, “La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria”.<sup>18</sup> Asimismo, Wolfgang Iser presentó en 1968 la conferencia “La estructura apelativa de los textos”,<sup>19</sup> como lección inaugural en la misma universidad. Por consiguiente, se instauraron dos vertientes críticas: la del lector histórico y la del lector implícito, respectivamente (Viñas Piquer 495).<sup>20</sup>

El investigador David Viñas Piquer, señala que los núcleos teóricos de Jauss e Iser parten de la hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer y la propuesta fenomenológica de Roman Ingarden, respectivamente. Así pues, mientras que Wolfgang Iser se interesó por los *lugares o puntos de indeterminación* en la obra literaria y en la *concretización* de la misma como tarea del

<sup>18</sup> El investigador, David Viñas Piquer indica que antes de revisarlo y publicarlo en 1970, “El ensayo que Jauss leyó como lección inaugural en la Universidad de Constanza se titulaba en realidad: “¿Qué es y para qué propósito se estudia la historia literaria?” (“¿Was heisst und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?”), título que era una clara alusión al discurso de Schiller “¿Qué es y para qué propósito se estudia la historia universal?” (“¿Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?”)” (495).

Ese mismo año se publicó en la revista *Mercurio*, 234, “Para una historia literaria del lector” (“Für eine Literaturgeschichte des Lesers”), de Harald Weinrich. En el texto, el lingüista también resaltó la importancia del lector como un elemento relevante en la dinámica creativa.

<sup>19</sup> “Die Appellstruktur der Texte”.

<sup>20</sup> El académico Alberto Vital señala en su texto “Teoría de la recepción” que Umberto Eco ya había hablado del *Lector Modelo*, a modo de respuesta a la crítica estructuralista (239). Por consiguiente, debemos considerar los estudios del italiano, y su libro *Obra abierta* (1962), como antecedentes de la propuesta teórica de Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser.

lector, Hans Robert Jauss remarcó la importancia de la contextualización histórica y cultural frente a la construcción de valores estéticos, los cuales no se mantienen estáticos con el paso del tiempo y pueden ser modificados por motivos ajenos a lo literario (Viñas Piquer 496). Ambos catedráticos

[...] se encargaron de sentar las bases de una concepción que para ellos tenía el carácter de estética, pues debía ser válida para todos los campos del arte y debía dar cuenta [...] de los problemas relativos a la percepción de esos acontecimientos extraordinariamente específicos que llamamos obras artísticas. (Vital, “Teoría” 237)

En este punto, es necesario precisar que las dos vertientes de investigación no se oponen entre sí, persiguen el mismo fin desde diferentes ángulos.

De tal forma, la teoría de la recepción representó un cambio de paradigma en los estudios literarios al dar prioridad a la “interacción entre texto-lector”, para construir una historia literaria desde la perspectiva del receptor (Viñas Piquer 495). La iniciativa se presentó como respuesta a las cerradas estructuras metodológicas del Formalismo Ruso y el Estructuralismo, las cuales promovían estudios inmanentes al texto literario y descartaban una orientación histórico-social y cultural.<sup>21</sup> Al respecto, el especialista Alberto Vital explica lo siguiente:

mientras el estructuralismo restringe drásticamente la posibilidad de preguntarse por qué una obra literaria tiene un éxito avasallador durante un tiempo y después sufre un olvido casi total, la teoría de la recepción se interesa en esta oscilación del efecto de un texto [...] y trata de responderla partiendo de la hipótesis crucial de que ese texto está construido de tal manera que prevé la participación del lector, de modo que éste no es, en tanto que factor previsto en la comunidad literaria, un elemento extratextual. (“Teoría” 238-239)

---

<sup>21</sup> Si bien la teoría de la recepción surgió como contraste a los estudios que sólo atendían a la obra, considera como precedente algunas de las aportaciones del Formalismo Ruso, como el concepto de *evolución literaria* y el *extrañamiento* (Viñas Piquer 495).

## 2.2. Hans Robert Jauss: el lector histórico

Ahora bien, debido a los objetivos de la investigación, centraremos nuestra atención principalmente en la propuesta de Hans Robert Jauss. Esta permite estudiar al lector como sujeto histórico, por consiguiente, la relación entre autor y crítico, en tanto lector específico inserto en una época determinada con valores estéticos específicos. Para ello, primero es necesario aclarar que Jauss entiende por historia de la literatura “un proceso de recepción y producción estética que se realiza en la actualización de textos literarios por el lector receptor, por el crítico que reflexiona y por el propio escritor que vuelve a reproducirse” (176). De tal forma, el teórico alemán indica que la nueva configuración de la historia de la literatura debe partir de la relación obra-lector, como una valorización estética con sentido histórico.

Por otro lado, es importante determinar quiénes fueron los precursores de Jauss, en cuyas teorías el catedrático cimentó su propuesta teórica. Viñas Piquer asegura que el “estructuralismo dinámico” de la Escuela de Praga, representado por Jan Mukarovsky y Félix Vodicka, resultó central para marcar la diferencia frente al Estructuralismo: mientras éste se caracterizó por su método sincrónico, el estructuralismo dinámico propuso atender un corte histórico diacrónico, el cual fue retomado por Jauss (496).

Asimismo, desde 1936, Mukarovsky apuntó que “[...] la obra artística misma no es, de ninguna manera, un ente permanente: con cada cambio en el tiempo, en el espacio o en el medio social, varía la tradición artística actual, a través de cuyo prisma está percibida la obra [...]” (81), afirmación que más adelante recuperó Jauss, al indicar la importancia de estudiar la obra dentro de su contexto para entender las normas estéticas y culturales bajo las cuales se configuró. Por tanto, “la idea clave aquí es el reconocimiento de que existen unas normas estéticas culturales que afectan a autor, lector y crítico, y determinan la interpretación de las obras literarias” (Viñas Piquer

497), por lo cual son fundamentales para entender en su totalidad el objeto de estudio y las interpretaciones propuestas por los lectores en determinado momento histórico.

Hay que mencionar —también como precursor— al discípulo de Mukarovski, el austriaco Félix Vodicka, quien reflexionó sobre el papel que debe desempeñar el lector especializado como sujeto histórico y la importancia de que reconozca su objeto de estudio dentro de su propio contexto:

Su deber [del crítico] es manifestarse acerca de la obra en cuanto objeto estético, fijar la concreción de la obra, es decir, su forma vista desde la sensibilidad estética y literaria de su tiempo y hablar de su valor en el sistema de los valores literarios admitidos, determinando, con su juicio crítico, en qué medida cumple la obra las exigencias del desarrollo literario [...]. Hay épocas en las que la crítica ayuda al público en su cambio de gusto, mientras que en otras cuida de la conservación de los valores tradicionales. Hay tiempos en los que descuida sus funciones [...]. Puede ocurrir en tal caso que la jerarquía vacile y el gusto literario se debata en la confusión y la ambigüedad. (57-58)

Por otro lado, Vodicka también planteó en 1964 tres indicaciones fundamentales para la construcción de la historia literaria: 1) a partir de las aportaciones críticas, considerar la norma literaria distintiva de una época; 2) jerarquizar los valores estéticos de las épocas a estudiar; y 3) analizar la respuesta estética de la transgresión a las normas literarias actuales (Viñas Piquer 497). Por su parte, Jauss retomó conceptos de su maestro, Gadamer, para ceñirlos a la crítica literaria. El filósofo alemán destacó la importancia de considerar el horizonte histórico desde el cual se habla sobre una obra; de otra forma, su significado estará determinado a verse desde una perspectiva errónea, pues siempre está marcada por el presente histórico que la configura (Viñas Piquer 501). De dichas afirmaciones, Jauss conceptualizó como herramienta metodológica de análisis el *horizonte de expectativas*.

Ahora bien, Hans Robert Jauss se interesó principalmente por el lector histórico, por la recepción de una obra en una época concreta. En este punto, es necesario aclarar que —como precisan D. W. Fokkema y Elrud Ibsch— si bien la teoría de la recepción prioriza el marco histórico y cultural, no por ello reincide en el historicismo del siglo XIX, el cual estudiaba la obra a partir de la biografía del autor (167). Por otro lado, “La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria” explica cuáles serían las bases para configurar una historia literaria a partir de esta perspectiva. En primera instancia, indica que se debe aceptar que toda obra se ve afectada por la relación autor-crítico-lector; en seguida, establece que el *horizonte de expectativas* es fundamental para entender bajo qué serie de prejuicios el lector enfrenta a la obra; más adelante, señala que la *distancia estética* debe ser entendida como la diferencia que el lector percibe en una obra entre lo que éste esperaba encontrar y lo encontrado en el texto; finalmente, asegura que la historia literaria es dialéctica y por tanto se configura mediante preguntas y respuestas.

### 2.3. Horizonte de expectativas

Al hablar del horizonte de expectativas, Jauss asegura que

[...] una obra literaria no se presenta como novedad absoluta en medio de un vacío informativo, sino que predispone a su público mediante anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o indicaciones implícitas para un modo de recepción completamente determinado. Suscita recuerdos de cosas ya leídas [...] (178).

Es decir, cada lector tendrá, conforme a su época, una serie de conocimientos previos y un marco de referencia construido a partir de sus experiencias que determinará la recepción de una obra literaria. Es así que todo texto puede resignificarse a partir del momento histórico en el que se le estudie, pues dichos marcos de referencias —horizonte de expectativas— habrán cambiado.

Por su parte, el catedrático Bernhard Zimmermann, señala que:

[...] la idea de un horizonte de expectativas homogéneo, predominante en Jauss, habría que sustituirla por un modelo de horizontes de expectativas según estratos, cuyas correspondencias en el ámbito de la producción literaria no se pueden, sin embargo, representar mediante un patrón de clasificación y que se fundan únicamente en el grado de conformidad o de cumplimiento de la norma como criterios diferenciadores. (45-46)

Por tanto, las posibilidades de diversas reactualizaciones de una obra conforme su época, se multiplicarían al considerar que, dentro del mismo contexto histórico, el factor social determinaría variantes no consideradas inicialmente. No obstante, la apreciación de Zimmermann no se opone a lo propuesto por Jauss, en todo caso lo complementa; las posibilidades de nuevas modificaciones del horizonte de expectativas a partir de factores sociales y culturales amplían la pluralidad de las obras. En ese sentido, Viñas Piquer indica que esos cambios en el horizonte “pueden provocar alejamientos importantes con respecto a la primera lectura que debió hacerse de un texto [...]. Algunos autores lamentan este hecho. Los teóricos de la recepción, sin embargo, ven ahí la verdadera historicidad de la literatura” (504). Así pues, las modificaciones como factor social funcionarían de la misma manera al insertarse dentro de dicha historicidad.

Ahora bien, como ya se indicó, texto y receptor se interrelacionan en una función dialéctica; se establecen preguntas y respuestas que sólo pueden observarse a la distancia, a través de la reconstrucción del horizonte de expectativas, el cual se definiría a partir de tres factores:

[...] en primer lugar, ciertas normas conocidas o la poética inmanente del género; en segundo lugar, las relaciones implícitas respecto a obras conocidas del entorno histórico y literario, y en tercer lugar, la oposición entre ficción y realidad, función poética y práctica del lenguaje, que, para el lector que reflexiona, existe siempre durante la lectura como posibilidad de comparación. El tercer factor incluye el hecho de que el lector puede percibir una nueva obra tanto en el horizonte más

estrecho de su expectativa literaria como en el horizonte más amplio de su experiencia vital. (Jauss 180)

El primer factor indica que el horizonte de expectativas se establecería a partir del género literario que se lee y la forma en que éste se presenta tradicionalmente; si se identifican cambios entonces se podría hablar de *distancia estética*, la cual refiere a las diferencias entre las expectativas del lector y lo presentado en el texto, y permite “calibrar con rigor el grado de originalidad que presenta una obra literaria en el momento histórico de su aparición” (Zimmermann 42). El segundo factor remite a las obras que se insertan dentro de una misma tradición y que, al tener conocimiento de ésta, generan una expectativa en el receptor. El tercer factor enfatiza la problemática del lenguaje y sus representaciones según las necesidades de un género o época.

Por su parte, Alberto Vital puntualiza la diferencia conceptual entre el *horizonte de expectativas* y lo tradicionalmente conocido como “contexto histórico”: asegura que el primero enfatiza el papel del lector dentro de su dinámica dialéctica con la obra, se posiciona como un agente activo dentro de la producción de textos, no así la contextualización histórico-social (“Teoría” 244). El académico agrega que los horizontes de expectativas pueden presentar modificaciones repentinas o paulatinas, asegura que “las expectativas configuran un horizonte desde el momento en que se organizan paradigmáticamente y sintagmáticamente y señalan así los límites de un sistema de referencia, fuera del cual todo fenómeno será considerado extraño al sistema” (“Teoría” 242), el cual es susceptible de ser modificado por factores intra y extraliterarios. En ese sentido, Jauss agrega que la ruptura del horizonte da por hecho un valor estético de carácter fundamental, además, dicha ruptura se convertiría, a su vez, en una posibilidad conductiva de la experiencia estética (Viñas Piquer 505).

Con todo lo anterior, es necesario delinear de qué forma afecta el horizonte de expectativas a la crítica literaria, en tanto lector experto cuyo horizonte se compone de antemano de los tres factores indicados por Jauss. Al respecto, Viñas Piquer indica que:

Conocer el horizonte de expectativas con el que se enfrentaba un texto determinado permite tener acceso a la distancia estética que mediaba entre ese texto y lo que se esperaba de él y, así, es posible valorarlo al margen del punto de vista personal del crítico. Se consigue de este modo cierta garantía de objetividad. El peso de la crítica no recae ya en el juicio intuitivo del crítico intérprete, sino que se busca la objetivación de las normas estético-literarias. (506)

De tal forma, si un crítico se enfrenta a una obra cuyo horizonte de expectativas no corresponde al del primero, la valoración estética podría resultar negativa hasta que se le visualice desde la tradición que dio origen a la obra o hasta que el crítico reconozca un cambio transicional en las normas literarias de ese momento en específico.

#### **2.4. Institución y lector privilegiado**

En México, Alberto Vital es probablemente uno de los académicos que más ha trabajado la teoría de la recepción, fruto de ello es su libro *El arriero en el Danubio. Recepción de Juan Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*. En esa publicación, el autor presenta dos elementos de análisis que se retoman en este estudio, por considerarse fundamentales para comprender la recepción crítica de la obra arreolina: intuición literaria y lector privilegiado.

Vital indica que el quehacer literario se nutre de diversas maneras y una importante es el apoyo institucional, sin el cual el objetivo artístico “se pierde en una sucesión de mensajes y gestos acaso decisivos, pero de poco alcance” (*El arriero* 27). Asegura que el artista necesita del primer impulso de una institución para alcanzar la individualidad que lo salve de perderse en la

burocratización. En ese sentido, para ser considerada institución literaria es necesario cumplir tres condiciones:

- 1) Imparcialidad o apariencia de imparcialidad a los ojos de todos los participantes en la vida literaria o de un sector más o menos importante de ella.
- 2) Capacidad para tomar decisiones cruciales en la comunicación literaria.
- 3) Capacidad para resolver quién puede ser reconocido como escritor, esto es, quién adquiere un estatus especial como hablante capaz de emitir mensajes susceptibles de ser acogidos como “literarios”. (28)

Ahora bien, Vital agrega una lista de las que considera instancias con la capacidad de ser institución literaria, según cumplan con los requisitos antes mencionados: críticos famosos, escritores de mucho prestigio, editoriales (en sus distintos departamentos: lectorado, diseño, gerencia, etc.), colecciones de libros, publicaciones literarias, academias de la lengua y literatura, lectores extranjeros, premios literarios, institutos de investigación, y agentes literarios (*El arriero* 29). Cabe resaltar que también pueden ser considerados como instituciones los individuos que cumplan con las características marcadas por Vital, así como organizaciones y grupos. De igual forma, el autor resalta que todas las instancias mencionadas tienen la autoridad y son capaces de modificar y definir qué es literario.

Por otro lado, el lector privilegiado se distingue del común “porque su concretización de una determinada obra suele pasar de lo privado a lo público y ejercer de ese modo una influencia en la comunicación literaria” (Vital, *El arriero* 31). Al respecto, Fokkema e Ibsch indican que:

La época del crítico es un elemento esencial en la constitución del objeto estético porque ella es la que decide qué obras del pasado sobreviven como literatura y cuáles no. Esta decisión puede diferir sustancialmente de alguna que se hiciera en la época en que la obra en cuestión se compuso. La relación diferencial entre la

época pasada y la del crítico revela unos cambios que proporcionan un panorama del proceso histórico. (168)

De este modo, podemos establecer como equivalente del lector privilegiado del que habla Vital, al lector histórico propuesto por Jauss, al estar ambos insertos en un espacio histórico-social que permite reconstruir su horizonte de expectativas. Es decir, veremos en sus diferentes manifestaciones, al lector privilegiado como el crítico literario, mismo que puede representar o establecer las normas estéticas vigentes bajo las cuales serán juzgadas las obras literarias.

La teoría de la recepción permite aprehender y comprender la obra literaria desde una perspectiva histórica atendiendo las especificidades estéticas de su concepción y su interacción con el lector. Asimismo, permite entender las manifestaciones literarias desde su tradición en un corte sincrónico y su inserción a la historia literaria como un corte diacrónico. Por consiguiente, conocer el horizonte de expectativas de una obra “[...] permite determinar su carácter artístico por medio de la forma y el grado de su efecto en un público determinado” (Jauss 57), considerando que ésta no presupone un lector genérico, sino que su misma construcción implica el desarrollo de un lector prototípico, lo cual permite a su vez que se escriban libros para un público específico.

## Capítulo III. La ostentación del poder cultural: la crítica y el crítico

*¿Es la literatura la que condiciona a la crítica, o sucede al contrario, es la crítica la que condiciona a la literatura? Dicho de otro modo: ¿quién es el señor y quién el esclavo? ¿Quién depende de quién para desplegar la potencia que guarda en su ser?*

Evodio Escalante

### 3.1. En busca de una definición

Hablar de una estética de la recepción implica necesariamente entrar en conflicto con el sistema articulado y variado que la constituye: la crítica literaria. De tal forma, este capítulo parte de las siguientes preguntas: ¿qué es la crítica literaria? y ¿quién la ejerce? Reconocemos la imposibilidad de una respuesta abarcadora que pueda presentarse como la solución definitiva a un motivo de estudio amplio y heterogéneo de origen; no obstante, partiremos de puntos de vista diversos para formular generalidades que nos permitan concretar un panorama del ejercicio crítico en México, siempre considerando su relación simbiótica con la tradición latinoamericana y, por su génesis, la occidental.

Puntualizamos que las observaciones realizadas en torno al tema se toman de un corte transversal de la historia de la crítica literaria; empero, no son necesariamente aplicables al ejercicio contemporáneo de la misma, nuestro estudio centra su atención en las manifestaciones críticas y su impacto en el sistema literario de los años cincuenta y sesenta.<sup>22</sup> Asimismo, apuntamos por una puesta en perspectiva de las posiciones críticas y su relevancia como discurso de poder, el cual se inserta en un medio y modifica las estructuras del sistema literario.

---

<sup>22</sup> Reconocemos matices y cambios en la concepción de la crítica como actividad y el crítico como agente de sistema literario, de igual forma estamos conscientes de posibles discrepancias al abordar el tema desde perspectivas diversas; no obstante, como Antonio Alatorre (23), apelamos a la universalidad de la crítica; consideramos que toda divergencia o polémica está inserta en el diálogo internacional y forma parte de la problemática literaria en torno al tema: crítica y crítico.

Antes de problematizar, veamos cómo se ha construido la definición del vocablo “crítica”, para, más adelante, identificar la reconstrucción del mismo a partir de la aplicación o apropiación en el medio literario. El *Diccionario de autoridades* indica: “Crítica. La facultad de hacer juicio y examen riguroso de escritos, obras y sujetos. Viene del griego *Krino* que significa juzgar”. Enseguida: “Criticar: Examinar y hacer juicio de alguna obra, libro o escrito para declarar o discernir lo cierto y verdadero de lo falso y dudoso”. Destacamos que el vocablo por sí mismo resalta la facultad de juicio sin aludir a una predisposición por disertaciones negativas o confrontativas frente al objeto de estudio.

Ahora bien, veamos cómo se ve la crítica desde la crítica. Para Antonio Alatorre es la “formulación de la *experiencia del lector*. Pone en palabras lo que se ha experimentado con la lectura” (38). Asimismo, destaca que no tiene por qué estar predispuesta al rechazo, pues por definición no surge como oposición ni tiene connotaciones negativas. Por otro lado, Enrique Anderson Imbert señala en el texto “La crítica literaria, hoy” que ésta tiene como fin específico revisar el valor estético de las obras literarias; es decir, “es la comprensión sistemática de todo lo que entra en el proceso de la expresión escrita y el enjuiciamiento de un texto particular” (6).<sup>23</sup> De la misma manera, Octavio Paz habla de la crítica como uno de los elementos constitutivos de la literatura moderna, cuya misión estriba en relacionar las obras literarias entre sí (*Obra* 568); encontrarles un lugar entre el conjunto de una literatura, más que transmitir información, la crítica debe filtrar y ordenar. Asegura que:

La misión de la crítica [...] no es inventar obras sino ponerlas en relación: disponerlas, descubrir su posición dentro del conjunto y de acuerdo con las predisposiciones y tendencias de cada una. En ese sentido, la crítica tiene una

---

<sup>23</sup> Debido a que “La crítica literaria, hoy” se trata de un texto construido a partir de un cuestionario enviado por la revista *Texto Crítico* a diversos especialistas de la época y a que no se adjudica autoría alguna a la recopilación, citaré las palabras de Enrique Anderson Imbert y José Pedro Díaz incluidas en dicha publicación indicando el número de página; ambas menciones aluden al mismo documento.

función creadora: inventa una literatura (una perspectiva, un orden) a partir de las obras. (*Corriente alterna* 41)

En otras palabras, el poeta señala la relevancia de la crítica como creadora y agente mediador, el cual es responsable de delimitar y generar tradición. De ese modo, Paz destaca la responsabilidad del crítico, quien configura el canon. T. S. Eliot<sup>24</sup> señala que la tradición literaria “reclama un sentido histórico [...] un sentido de lo atemporal, así como de lo temporal, y de la conjunción de ambos” (161) para valorar una obra y posicionarla dentro de las ya existentes. Asimismo, agrega que “se trata de un juicio, de una comparación, en la cual dos cosas se miden una con relación a la otra” (163). Por tanto, la “invención de una literatura” surge de la puesta en perspectiva de las obras que conforman un repertorio específico, determinado por la lengua o por un espacio geográfico y que se distinguen a partir del “sistema de sus relaciones: un campo de afinidades y oposiciones” (Paz, *Corriente alterna* 40). El poeta mexicano aseguró que la crítica literaria debe leer a los autores desde su tradición y establecer una relación entre las distintas obras; hablar de un libro a través de sus diferencias y similitudes con los textos que le anteceden.

De igual forma, el autor de *El laberinto de la soledad* señala que “La crítica es un texto sobre otro texto” (*Obra* 576) y remarca que, si bien sirve a la obra literaria, ésta termina por alimentarse de la crítica; en consecuencia, ambas necesitan una de la otra. Por su parte, el académico Evodio Escalante sostiene que se trata de un discurso argumentativo el cual toma una posición intelectual y valorativa ante una obra (“Apuntes” 2)<sup>25</sup>. De ese modo, destaca las posibilidades del discurso crítico al asegurar que: “Oscilando siempre entre la valoración y el análisis, entre la interpretación creativa y la fidelidad de la exégesis, entre la síntesis conceptual y

---

<sup>24</sup> Véase: “La tradición y el talento individual”, publicado originalmente en 1919.

<sup>25</sup> Citamos como “Apuntes” al texto de Evodio Escalante titulado “Apuntes de la crítica literaria (Historia de la crítica literaria II)”, el cual no fue publicado. Se trata de una recopilación de ideas y reflexiones en torno al tema que el investigador facilitó a los alumnos que durante el 2016 cursamos la materia Historia de la crítica literaria II en la UAM-Iztapalapa.

el mero comentario de textos, la crítica es sin duda el discurso que más justificaciones requiere” (*Las metáforas* 25). Así, vemos que el ejercicio crítico se configura principalmente como una evaluación o examen de un texto mediante afirmaciones basadas en argumentos tanto positivos como negativos. La relevancia de ésta radica en la capacidad de vincular una serie de obras, ponerlas en contraste para determinar su impacto en el sistema literario en el que se insertan.

De la misma forma, el teórico René Wellek considera a la crítica como un espacio de trabajo más amplio, que —además de opiniones sobre escritores y libros— reflexiona sobre la teoría literaria, su “función y efectos; sus relaciones con las demás actividades humanas; sus tipos de procedimientos y técnicas; sus orígenes e historia” (7-8). Por tanto, Wellek apunta a otra arista de la crítica como constructora de sí misma, la metacrítica.

Ahora bien, Jorge Ruffinelli señala que en un “sentido estricto y limitado” la crítica literaria se lleva a cabo a partir del texto, sin importar el género de éste (160); sin embargo, en un sentido amplio, otras manifestaciones modifican al sistema literario, como las polémicas. Proponemos —como Ruffinelli y Escalante— que éstas también deben ser consideradas como crítica, ya que producen un cambio en la concepción de un producto o un fenómeno mediante el diálogo público. Al respecto, Escalante señala que una polémica puede contribuir a “reacomodos generacionales que resultan ser como la columna vertebral de toda reconstrucción histórica posible” (“La polémica” 60). Es decir, las polémicas literarias también implican movimientos en el sistema de poder porque “alteran la hegemonía de los grupos culturales, eclipsan prestigios adquiridos, en su lugar, encumbran unos prestigios nuevos, e incluso pueden llegar a transformar la noción misma de literatura que había prevalecido en un tiempo dado” (Escalante, “La polémica” 60). En consecuencia, cambian los parámetros mediante los cuales se rige la crítica en un momento; por

tanto, se generan nuevas expectativas literarias —el horizonte se modifica— y las obras son revaloradas.

Respecto al crítico como función, Dámaso Alonso indica que es aquel que “valora la obra, y su juicio es guía de lectores. No puede haber crítica sin una intensa capacidad expresiva. Ya hemos dicho que la intuición estética es, en sí, inefable: el crítico, pues, la expresa creativamente, poéticamente” (204). Destacamos que el filólogo español puntualiza el papel del crítico como lazarillo de lectores, los cuales pueden ser neófitos o especializados. Así, enfatiza la relevancia comunicativa del mismo; es decir, el crítico es aquel que además de poseer las herramientas necesarias para posicionar una obra frente a su tradición es aquel que puede comunicarlo. El académico argentino, Enrique Anderson Imbert lo expresa de la siguiente manera:

Lo que el crítico tiene que decirnos lo puede decir en muy pocas palabras: “esto vale, esto no vale”. Si para decirlo escribe muchas páginas es porque está explorando, exponiendo y explicando su método; y para ello se incorporan los frutos de todas las investigaciones posibles en todas las ramas de la literatura. (6)

De la misma manera, Anderson Imbert apunta a la toma de posición frente al texto, el juicio que debe realizar el crítico cuyos resultados estriban entre lo positivo y lo negativo, sin que ninguno se conforme *per se*. En esa misma línea, Antonio Alatorre indica que el crítico “Es un lector que no se guarda para sí mismo su experiencia, sino que la saca fuera, la pone a la luz, la hace explícita, la examina, la analiza, se plantea preguntas acerca de ella” (43). Además, el jalisciense remarca que, si bien el crítico es en primera instancia un lector, no es uno promedio. Se trata de un agente en mayor medida sensibilizado; de tal forma, “las cualidades de recepción del lector corriente están como extremadas y exacerbadas en el lector especial que es el crítico. Y éste, además, tiene una íntima necesidad de comunicación” (Alatorre 17). Asimismo, para el autor de *Los 1001 años de la lengua española* (1979), el crítico debe estar siempre en un proceso de formación, de aprendizaje

y retroalimentación que le permita establecer un juicio que no parta de una visión unilateral, sesgada del objeto de estudio. De manera similar, Alatorre asegura que “El crítico real es un hombre de su época, y participa necesariamente de los ideales estéticos, sociales, filosóficos de su tiempo: de las infinitas dimensiones de la obra literaria toma sobre todo aquellas que concuerdan con el espíritu de su siglo” (21). Así, el jalisciense marca la limitación del crítico, quien está ceñido por su propia época y las expectativas que ésta ha creado en él como lector.

En esa misma línea, Kurt Spang enfatiza el carácter mediador y público del crítico, considera que una característica fundamental de éste es que el producto de su trabajo está destinado a la publicación y distribución en diversos medios (106). De igual forma —como Antonio Alatorre—<sup>26</sup>, resalta que el producto del trabajo crítico no “debe resultar inaccesible al lector; es inadmisibles la crítica intelectualista y casi ocultista que se da aires de estar destinada sólo a círculos de iniciados y elitistas” (106). No obstante, acentuamos la necesidad de reconocer la diversidad de lectores dentro de la misma crítica; consideramos que no se desempeña de la misma manera una reseña o un texto que pretende llegar a un público amplio a aquel cuyo lector es un especialista en el área: la crítica para la crítica.

Por otro lado, para Evodio Escalante “Lo que caracteriza al crítico como figura discursiva es su voluntad de verdad” (“Apuntes” 3) al imponer la razón frente a las emociones o creencias individuales. De esa manera, asegura la existencia del *temperamento crítico*, el cual dota a un agente con las capacidades y el ímpetu para “jugársela en el foro público” para “decir y exponer su verdad” (“Apuntes” 3) mediante la imposición de razones, no de emociones, preferencias o creencias particulares. Como lo indica Spang, el crítico “siempre tendrá que luchar contra la

---

<sup>26</sup> Véase: “Crítica literaria tradicional y crítica neo-académica”, se publicó en la *Revista de la Universidad de México*, diciembre de 1981, pp. 6-13; también aparece (sin ese título) en la *Memoria de El Colegio Nacional*, vol. 9, núm. 4, 1982, pp. 169-189.

proclividad a juzgar más positivamente las obras que respondan a sus gustos personales y de tender a ser más duro con las que no” (113). Por consiguiente, es relevante retomar las posibles limitaciones del crítico y la crítica, Alatorre advirtió que ésta no es “una ciencia exacta y fría” (22) y que dichas limitaciones son más tangibles cuando el crítico es contemporáneo al autor u obra estudiada, debido al “estrechamiento del enfoque” (22).

Ahora bien, tras la aproximación a una definición de crítica y crítico, dentro del sistema literario, podemos resaltar que en general se coincide en que es un ejercicio evaluativo, un juicio, es el texto que se encarga de explicar e interpretar otro texto, de decir qué hay detrás del lenguaje de éste. Entonces, la crítica literaria se presenta como un diálogo constante entre obras, autores y entre la crítica misma mediante una serie de vínculos jerárquicos y valorativos que no permiten afirmar nada de manera permanente. Cada lector y cada época aporta una nueva visión que implica un cambio y exige una revalorización. Toda obra conlleva un sentido histórico que debe adaptarse al presente y a las nuevas visiones críticas que surjan; sólo así podrá vislumbrarse el lugar de cada obra dentro de la tradición literaria.

Asimismo, cabe resaltar que la crítica no es necesariamente positiva, también se encarga de negar, mientras no pierda el sentido argumentativo; de lo contrario, estaríamos frente a la “falsa crítica” —en términos de Alfonso Reyes (107)— o —según Alatorre (39)— la crítica “adversa”. Al respecto el filólogo asegura que: “No hay nada cien por ciento blanco. Nuestra reacción personal, si es honrada, rara vez es así de intransigente [...]. Las críticas cien por ciento negras, las críticas implacablemente aniquiladoras, tienen siempre, en mi opinión, una dosis más o menos fuerte de ignorancia” (18).<sup>27</sup> Por tanto, la crítica y el crítico se caracterizan por su posición pública,

---

<sup>27</sup> Ya en siglo XVII Alzate identifica una crítica “sana” y una “injuriosa”, se muestra inconforme con la segunda y encumbra la primera por considerarla un aporte que permite el desarrollo de las ideas. Véase: Elizondo Terán, Ma. Isabel. *Orígenes de la crítica literaria en México: la polémica entre Alzate y Larrañaga*. El Colegio de Michoacán, 2001, pp. 69-70.

su capacidad de ordenar, filtrar y valorar dentro de su propio contexto —y limitaciones— siempre como un ejercicio de la verdad que, más que mostrar una línea personal supeditada a gustos y preferencias, se ciñe a juicios y razones de carácter general.

### **3.2. Formas y fórmulas. Ser y hacer crítica**

Pese a ser catalogada como “aguafiestas”, “hermana bastarda” o “insolencia de segundo grado y un último escollo en la vereda de los malos encuentros” (Reyes 104), la crítica se impone como la protagonista dialéctica e indispensable en el sistema literario. De tal manera, no son pocos los escritores e intelectuales mexicanos —y de todas latitudes— que han dedicado tiempo y tinta a la crítica, en busca de definiciones o mediante actos reflexivos de disección. Veamos ahora un breve recuento de las clasificaciones que han permitido estudiar el trabajo crítico en sus diferentes aristas. Destacamos que retomaremos principalmente las propuestas de Alfonso Reyes, Antonio Alatorre y Evodio Escalante. Asimismo, reconocemos la existencia de otras disertaciones e importantes aportes de estudiosos de múltiples nacionalidades;<sup>28</sup> empero, para los fines de este trabajo decidimos apelar a la contribución de tres destacados críticos mexicanos que forman parte de generaciones consecutivas.

#### **3.2.1 La escala de Alfonso Reyes**

Evodio Escalante asegura que “es difícil que haya otro escritor mexicano, e incluso entre ellos Octavio Paz, que haya dedicado tantas páginas a reflexionar acerca del estatuto de la crítica como lo hizo Reyes” (*Metáforas* 46), destaca los libros *Cuestiones estéticas* (1911) y *Al yunque* (1960)

---

<sup>28</sup> Por ejemplo, la dicotomía entre “el bombo” y “el metido” de Enrique Díez-Canedo en “Meterse con”. *La crítica literaria. Selección antológica de artículos*. Diputación de Badajoz, Departamento de Publicaciones, pp. 75-78. La clasificación de John W. Rathbun: retórica, judicial, romántica e histórica, véase: *American Literary Criticism, 1800-1860*, vol. I, Twayne Publishers, 1979. Por otro lado, Gayatri C. Spivak clasifica la crítica en interna (*internal criticism*) y externa (*external criticism*). “Explanation and Culture: Marginalia”. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, 1987, pp. 103-117.

por su deliberación respecto a la forma y función de la crítica. Ahora bien, aunque Reyes expuso sus reflexiones críticas en diversos textos, nosotros retomaremos principalmente “Aristarco o anatomía de la crítica” (1941). El autor distingue dos tipos de diálogos críticos: el implícito y el explícito. El primero es la autocrítica y el segundo es la crítica misma. Reyes alude al desdoblamiento, al escritor como otredad para asegurar que el creador es el primero en darse cuenta y aceptar su visión crítica para dar comienzo al diálogo implícito que conocemos como autocrítica. De igual forma, el escritor define la crítica como el acto de “enfrentarse o confrontarse, este pedirse cuentas, este conversar con el otro, con el que va conmigo” (106), por lo tanto, para el escritor el primer paso crítico es el de la misma creación como reflexión del poeta sobre su propia obra.

Por otro lado, en cuanto al diálogo explícito, Reyes propone una escala crítica con tres grados: la impresión, la exégesis y el juicio. El primero apela a la receptividad de toda obra literaria, sin él no habría posibilidades de crítica. El autor de *Visión de Anáhuac* (1915) asegura que la impresión es un derecho natural de todo lector, se manifiesta de manera informal y no tiene compromisos específicos que la lleven a formular un pensamiento científico (110). Por consiguiente, “el impresionismo es el común denominador de toda la crítica” (110), Reyes lo plantea como un primer paso necesario para llegar a la exégesis o el juicio.

El segundo grado, la exégesis, se desarrolla en el plano profesional o especializado, busca educar y preservar la cultura; para ello, indica Reyes, recurre a métodos de conocimiento que le permiten aspirar a una categoría científica, los más comunes eran el histórico, el psicológico y el estilístico.<sup>29</sup> Asimismo, el poeta puntualiza que entre los tres grados de la crítica éste es el único que “puede enseñarse y aprenderse, y por eso, en mayor o menor pureza, forma parte del programa

---

<sup>29</sup> En este punto podemos ver la influencia de la crítica europea en la mexicana: los métodos propuestos por Reyes son los mismo que toma Leo Spitzer para la conformación del círculo filológico. Véase: Spitzer, Leo. *Estilo y estructura en la literatura española*. Introducción de Fernando Lázaro Carreter, Crítica, 1980.

académico” (112). No obstante, la exégesis implica, además del conocimiento, una renovación estética para la obra estudiada.

De forma similar, el juicio, tercer grado de la escala, —“la corona de la crítica” (113) en palabras de Alfonso Reyes— conoce los métodos de la exégesis, empero, no está atado a ellos; apela a la trascendencia ética y no se enseña: “ni todo es impresionismo, ni todo es método (113). Es decir, el juicio va más allá del ejercicio práctico y aprendido en el que sólo se aplica el conocimiento o método a un objeto de estudio, se construye como un discurso con independencia creativa al desprenderse del armazón rígido que impone la búsqueda de un sistema científico aplicado a la literatura.

### **3.2.2 Crítica total y crítica parcial**

Antonio Alatorre señala en “La crítica literaria” (1955)<sup>30</sup> la importancia de distinguir, en primera instancia, la crítica estrictamente literaria de aquella que, pese a las “apreciaciones sobre poetas y escritores en las cuales hay ciertamente crítica” (19), no hay referencia a lo literario. Dicho de otra forma, se trata de un texto que implica juicios y valores, pero son extraliterarios: políticos, morales, éticos o intelectuales. Ahora bien, dentro de la crítica literaria, el jalisciense distingue dos aproximaciones, la total y la parcial. La primera se lleva a cabo cuando el crítico “puede captar y comunicar el mayor número posible de las infinitas dimensiones que hay en toda gran obra literaria [...] se acerca a la intuición creadora del poeta en toda su riqueza y complejidad, *agotándola* en todos sus sentidos” (18-19). Por el contrario, la crítica parcial se enfoca en dimensiones o aspectos específicos, puede ser biográfica, histórica, lingüística, de carácter estilístico, sobre vocabulario, de contenido filosófico o centrarse en las particularidades sociales. De tal forma, Alatorre asegura

---

<sup>30</sup> Citamos aquí por su edición en *Ensayos sobre crítica literaria*.

que el ejercicio parcial sólo ve elementos de “la verdadera crítica literaria” (22); aquella que engloba y transmite la totalidad del objeto de estudio.

Por otra parte, Antonio Alatorre, retomó la escala de Reyes para aproximarse a una definición y disección del quehacer crítico. Reconoce el primer grado propuesto por el autor de *El plano oblicuo* (1920), la crítica impresionista, como aquella a la que puede acceder cualquier lector al tomar una “postura frente a la obra literaria” (47). De igual manera, ambos críticos defienden la necesidad del ejercicio impresionista, reconociéndolo como un primer paso para alcanzar el conocimiento y el juicio. Reyes asegura que “Los filólogos, los maestros exégetas, miran el impresionismo con desdén y sonrisa. Los mismos literatos libres se han permitido algunos dislates” (110) al respecto, le llaman crítica estéril, de aficionados. De igual forma, Alatorre critica las posturas científicas que buscan eliminar al llamado “impresionismo”, mientras que para él “la frontera entre lector y crítico es invisible [...] no existe” (44), ya que es un ejercicio subjetivo y la diferencia estriba en la posibilidad comunicativa; es decir, el crítico comparte el mensaje, su juicio. No obstante, la crítica impresionista es fundamental porque en ella se cimientan las experiencias vitales (Alatorre 44); respecto a ello, Escalante agrega:

Lo que la hermenéutica diría es que incluso para hacer crítica impresionista se requiere de la teoría, una teoría implícita, si se quiere, no académica, pues siempre habrá nociones generales desde las que se parte: si leo una novela, dispongo de antemano de una cierta noción general de lo que es el género de la novela, y reacciono de acuerdo con este conocimiento previo que me acompaña aunque yo mismo no lo haya tematizado. (“Apuntes” 4-5)

En otras palabras, la respuesta impresionista del lector está determinada por su horizonte de expectativas, puede limitarse a conocimientos básicos; empero, contribuyen a conformar la primera impresión subjetiva. De esa forma, el crítico se distancia del impresionismo en cuanto

“más comprensiva o abarcadora es su lectura, cuanto menos unilateral y predeterminada es la dirección de juicio” (Alatorre 44), en tanto su horizonte de expectativas no limita su capacidad valorativa para reconocer o comprender nuevas formas expresivas o de conocimiento.

### **3.2.3 Autoritario, democrático y contingente: tres actitudes del crítico**

Por su parte, en “Lo viejo y lo nuevo de la crítica literaria”, Evodio Escalante distingue tres posibles actitudes del crítico que impactan en el discurso del mismo, según su posición, los denomina: autoritario, democrático y contingente. El primero se presupone superior en conocimientos, impone opiniones tajantes y totalizadoras (*Metáforas* 28). El segundo, crítico democrático, toma una posición de igualdad, aspira a mantener un diálogo con la obra sin considerarse superior, es consciente de las subjetividades de su lectura (*Metáforas* 28). El tercero, crítico contingente, es aquel que se sabe inferior, sus conocimientos del texto son parcos, no aspira a dar conclusiones; sin embargo, a pesar de que no confía en su lectura, da argumentos con validez. Entonces, si lo relacionamos con la clasificación de Reyes el crítico autoritario es aquel que hace crítica de juicio; el democrático busca la exégesis y el contingente es próximo a lo concebido como crítico impresionista.

### **3.2.4 Crítica periodística y crítica académica**

Durante los cincuenta comienza a percibirse cada vez más el proceso de transformación de la crítica literaria en México, el cual llevará décadas completar e institucionalizar. Nos referimos al paso de la crítica periodística o tradicional —en términos de Alatorre— y a la crítica académica.<sup>31</sup>

El cambio entre una y otra no estriba necesaria ni únicamente en el espacio que las acoge y da

---

<sup>31</sup> Pese a que es de nuestro conocimiento el texto “Crítica literaria tradicional y crítica neo-académica”, de Antonio Alatorre, no lo usaremos de referencia para hablar de la crítica estrictamente académica, ya que —al tratarse de un trabajo de los ochenta, cuando la crítica académica que se encuentra normalizada en el sistema cultural mexicano— el trabajo del filólogo jalisciense se formula como una crítica a la misma, por ello la denomina neo-académica.

cuenta de ellas; el lenguaje, función y método destacan como agentes distintivos entre ambas. Empero, las formas de transmisión o comunicación —es decir, el espacio— representan también una diferencia constitutiva. Mientras la primera se instala principalmente en medios de difusión masiva como periódicos y suplementos culturales; la segunda, se perfila para un público reducido y selecto, el cual consulta revistas especializadas, libros de investigación y tesis universitarias.

Al respecto, Jorge Ruffinelli asegura que la crítica literaria mexicana enfrenta una constante tensión derivada de las dos modalidades en que ésta se expresa: “por un lado, la crítica académica, universitaria, de biblioteca, clase o 'cubículo'; por otro lado, la crítica periodística (revistas y suplementos literarios)” (157). Asimismo, el uruguayo caracteriza al ejercicio crítico en México como —metafóricamente hablando— esquizofrénico, debido a que, aunque generalmente aquellos que realizan crítica periodística y crítica académica son los mismos, es distinguible “un desprecio mutuo y declarado porque la primera es presuntuosa y vacua y la segunda superficial, según sus correspondientes y cruzados detractores” (157)<sup>32</sup>. De ese modo, destacamos ahora que la diferencia entre una y la otra no dista esencialmente por quién la realiza, sino por la forma en que se desempeñan. La periodística, por un lado, —quizá precisamente porque su principal objetivo es comunicar a la mayor cantidad posible de personas— podría entenderse desarticulada y trivial; mientras que la segunda —al reconocer su carácter de aparente exclusividad—, puede tildarse barroca y estéril.

Por otro lado, Yolanda Vidal indica que a la crítica periodística le interesa particularmente generar contenido para el denominado lector común, de tal manera, el espacio que se adjudica su contenido y la forma en que esta se expresa está necesariamente delimitado por ello. Asimismo,

---

<sup>32</sup>Consideramos pertinente aclarar que no abundaremos en torno a la crítica esquizofrénica debido a que —aunque podemos acoplarlo a nuestra época de estudio— al hablar de ello, Ruffinelli se refiere al ejercicio crítico de los noventa.

asevera que ésta efectivamente es más superficial en cuanto a su acercamiento a la obra literaria, no busca bases metodológicas para fundamentarse (177). En cuanto a la crítica de investigación, reafirma que “pretende un análisis y desmenuzamiento de la obra literaria universal y su autor, y del hecho literario mismo, con un método riguroso y estricto” (177); de igual forma, resulta más atractiva para sus practicantes debido a su capacidad de penetración en el público, aunque no considera el alcance de la misma.

Por su parte, en “Literatura y crítica”, Octavio Paz describe las dos modalidades de la siguiente manera:

En el pasado reciente la crítica se hacía en los diarios y revistas; hoy se escribe en las universidades. Pérdida y ganancia, como siempre ocurre. La crítica de ayer era menos sólida que la de ahora, pero más combativa y arriesgada: era una apuesta y, casi, una declaración de fe. Era también una crítica *parcial* [...]. La de hoy es hija del saber, la reflexión y la constancia. [...] La crítica contemporánea —la universitaria y la de los francotiradores— ha contribuido poderosamente a la difusión de la literatura hispanoamericana. (*Obras* 575)

El autor de *Piedra de sol* (1957) destaca las debilidades ya mencionadas de la crítica periodística, pero enfatiza la aportación de ambas al medio, al considerarlas en conjunto una contribución a la cultura cada una desde diferentes ángulos, alcances y con distintos objetivos. De manera similar, Spang destaca las dimensiones favorables y las carencias de ambas. Por un lado, señala la superficialidad en los juicios de la crítica periodística; por otro, el espacio de oportunidad que tiene el crítico académico para centrarse exclusivamente en aspectos de carácter externo o periférico del texto estudiado, lo cual —desde la perspectiva de Spang— “obstaculiza el verdadero cometido de la crítica impidiendo que ésta penetre hacia la lograda plasmación literaria de una cosmovisión que es (o debería ser) el afán del buen autor literario” (106). Como vemos, tanto la crítica

periodística como la crítica académica presentan aspectos aparentemente negativos y positivos relacionados, principalmente, con el espacio en el que se inscriben.

En ese sentido, es relevante repasar brevemente cómo se presentan y bajo qué características se configura el espacio de ambas. Con respecto a la crítica periodística podemos distinguir diferentes aristas, las cuales implican un cambio en el ejercicio de la misma. En ese sentido, Vidal asegura que en general los diarios desplazan la cobertura de las actividades artísticas a los espacios dedicados exclusivamente a ellos, como los suplementos, los cuales surgen precisamente “con la intención de subsanar las carencias del diario” (177). Además, en éstos “Se enfatiza la labor crítica, ejercida por una planilla fija de colaboradores, más otros ocasionales, que son elegidos también de acuerdo a su línea ideológica y estética” (Vidal 177). A modo de resultado de dicha distribución de la información y debido al espacio destinado para esto, las oportunidades de presentar un análisis detallado son escasas; de tal manera, se limitan a presentar reseñas, notas críticas breves o información que —aunque deja nos habla de la recepción de la obra— pertenecen a la llamada farándula literaria y carecen de contenido crítico.

En cuanto a la crítica académica, enfatizamos que si bien el espacio y el código en el que se produce y reproduce la limita en cuanto al receptor, no palidece en relevancia frente a la aparente masificación de la periodística. Es decir, debe considerarse que los textos especializados están, efectivamente, dirigidos a un lector privilegiado, “sector predominante de la *institución literaria* y el de mayor notoriedad del público, que condiciona lecturas subsecuentes y no en pocas ocasiones traza el itinerario que la obra sigue en su incorporación a los paradigmas genológicos y literarios en boga” (Zepeda XXIV). En otras palabras, se trata de crítica para la crítica, ejercicio indispensable para el enriquecimiento de la obra y para llevar a un fin la labor del crítico como hacedor de literaturas.

### 3.3. De necesidad y ausencia. La crítica, un ejercicio de poder

Hasta ahora hemos repasado qué es la crítica, cómo se ha clasificado y, a grandes rasgos, cuál es su función; no obstante, ¿es la crítica literaria necesaria?, ¿el crítico cumple una función indispensable en el sistema literario? De esa forma, el objetivo de este apartado será retomar las disertaciones en torno a la necesidad de la crítica y las problemáticas que desencadena cuando parece menguar su presencia.

Ahora bien, —en palabras de José Pedro Díaz— la crítica literaria “constituye una parte sustancial de la red de integración de una cultura; [...] la zona en la que el cuerpo de la cultura se cohesiona y que por ello contribuye —o puede contribuir— de manera decisiva, a determinar la configuración espiritual de una época” (14). Es decir, la crítica filtra, organiza y distribuye; de un todo, selecciona y señala. A través de juicios y valoraciones impulsa, detiene o relaciona una obra para darle un lugar en la gran masa cultural que la acoge. Pese a ello, se ha reprochado el quehacer crítico:

Son muchos, en efecto, los que niegan todo papel a la crítica, diciendo que las obras literarias se hicieron para que las goce ingenuamente el lector, para que éste recree y reviva la intuición y la emoción del poeta, y que lo que hace el crítico es interponerse, como cuerpo opaco y estorbo, entre la obra y el lector. (Alatorre 17)

Como vemos, la necesidad del discurso crítico se ha puesto en duda, su origen mismo representa una constante polémica,<sup>33</sup> pues —indica Escalante— “Tan carece de cualidades, de sustancia propia, que requiere, para desplegarse, de la existencia previa de unos textos que la costumbre designa como literarios” (*Metáforas* 15); sin embargo, “el tiempo pasa, pero la crítica permanece” (Escalante, *Metáforas* 11). Más aún, no sólo permanece, el reproche por una crítica

---

<sup>33</sup> Para más información sobre este tema, véase: Escalante, Evodio, “Las metáforas de la crítica” en *Las metáforas de la crítica*, UAM/Gedisa, 2015.

latinoamericana homogénea con características propias es una constante, retomada para enfatizar la necesidad de un cuerpo crítico independiente que impulse el crecimiento o la formación de una literatura en español. Octavio Paz indicó que “Es un secreto a voces que la crítica es el punto flaco de la literatura hispanoamericana [...] no es que falten, por supuesto, buenos críticos [...]. Pero carecemos de [...] doctrinas [...] [de] un espacio intelectual” (*Corriente alterna* 39).<sup>34</sup> Ya desde 1925, Francisco Monterde hacía hincapié en la necesidad de un aparato crítico que cumpliera una función orientadora; asimismo, destacó la relación de la crítica con el crecimiento de la literatura nacional:

faltan literatos de renombre; pero eso se debe, principalmente, a la falta paralela de críticos. [...] faltan verdaderos críticos mexicanos, críticos en ejercicio constante que se encarguen de orientar al público sobre los nuevos valores, no con simples notas bibliográficas hechas con timidez y complacencia; críticos de literatura que analicen y seleccionen las obras para desechar las inútiles y entregar al lector su juicio sobre las que poseen algún mérito. (12)

En su reproche, Monterde destaca el vínculo esencial entre la literatura y la crítica; causa y consecuencia, si uno de los dos se ausenta el otro elemento constitutivo del sistema literario también mengua o, pese a existir, no tiene quién lo consagre. Asimismo, resalta una característica fundamental al hablar del ejercicio crítico, para el escritor es tan relevante la crítica como que ésta sea de calidad con afirmaciones y análisis relevantes y no textos complacientes y parciales. Más adelante, el autor agrega lo siguiente:

En una palabra, falta quien elabore las frases que consagran, las que el público —la masa— se encarga de repetir creando así la popularidad, ya que no está capacitado

---

<sup>34</sup> Respecto a la polémica sobre la existencia o inexistencia de un espacio intelectual que desarrolle una crítica especializada para la literatura hispanoamericana, José Pedro Díaz aseguró: “entiendo como una forma de colonialismo cultural pretender una crítica latinoamericana que quiera distinguirse por latinoamericana” (14).

para formarse por sí mismo una opinión sobre las obras nuevas. Por ello, por falta de críticos, el público de México no lee las obras mexicanas; prefiere comprar las extranjeras que vienen precedidas del prestigio de que las rodean los críticos de otros países. (12)

Finalmente, Monterde destaca la relevancia de la crítica para el sistema literario, relaciona la ausencia del ejercicio crítico con la circulación, venta y lectura de las obras. Si alguien no se encarga de guiar al público, de seleccionar entre las posibilidades qué es pertinente leer y cuáles son los libros merecedores de reseñas y buenas notas entonces estos resultan irrelevantes para el lector común. De tal forma, el crítico conlleva en su trabajo la responsabilidad artística e incluso comercial de dotar a una obra literaria con el prestigio necesario para ser leída.

Como hemos visto, no resulta extraño identificar comentarios de destacados escritores en torno a la ausencia y la necesidad de críticos, tal es el caso que —para 1990— Ruffinelli lo considera “un lugar común”. Resalta, en cambio, la necesidad de una traducción crítica, entendida como una actividad intelectual sostenida, orientada, plural y significativa (154). Es decir, la crítica como un ejercicio intelectual, un pensamiento construido frente a la realidad sociocultural de América Latina y en consciencia de las líneas de conocimientos que la nutren.

En suma, identificamos la necesidad del pensamiento crítico y su ejercicio práctico a través del requerimiento constante del mismo, incluso como “lugar común” de la literatura mexicana. De tal manera, necesidad y ausencia se imbrican constantemente al estudiar las diversas aristas de la crítica literaria. Ahora bien, observamos principalmente el requerimiento de la actividad crítica por su capacidad de formar lectores y literaturas, de hacer notar la existencia de una obra al dotarla de prestigio y nombre. Esto no lleva a cuestionarnos la responsabilidad del crítico literario frente al discurso de poder, su materia prima.

En esa lid, en diálogo con los estudios de van Dijk, quien pone en perspectiva “los modos en que el texto y la conversación ejercen, expresan, describen ocultan o legitiman el poder en el contexto social” (59), surgen las siguientes dudas: ¿el crítico literario es consciente del poder que ostenta a partir del discurso hablado o escrito?, ¿deberíamos cuestionarnos de qué forma se puede hacer un uso responsable de dicho poder? y ¿se enseña al crítico sobre las responsabilidades y consecuencias que conlleva la construcción de sí mismo como capital simbólico dentro del sistema literario?

Pensemos en dónde radica el ejercicio de poder de la crítica literaria. Proponemos cuatro puntos centrales: en primera instancia, en la “necesidad” de decir algo y el acceso a los medios adecuados para comunicarlo; en segundo lugar, en la facultad de —como figura de autoridad dentro de su propio sistema— sugerir o estipular líneas especulativas y temas a destacar con respecto al objeto de estudio; tercero, en la posibilidad de participar en la organización de jerarquías y la atribución de poder o acumulación de capital intelectual para sí mismo como para otros agentes de su mismo medio u otra esfera de élite; y cuarto punto, “el ejercicio del control social a través [...] del discurso mismo y de su producción” (van Dijk 64).

De tal forma, podemos decir que el crítico ejerce poder a partir de la persuasión y el capital simbólico que ha acumulado o lo respalda en forma de instancias mediadoras o instituciones que lo amparan como miembro de una élite cultural. En ese sentido, todas las formas en que se presenta la crítica, desde reseña hasta artículo académico, implican una toma de posición que impactará, primero, a aquel que se configure como receptor de dicho mensaje y, segundo, al sujeto u objeto de análisis. En este punto podríamos cuestionar cuál es el impacto real de esta forma de discurso, ceñiremos la respuesta a una breve enumeración de implicaciones económicas, políticas y socioculturales: becas; asignación de presupuesto público y privado para proyectos; publicaciones

y reediciones; financiación de revistas, escuelas y actividades culturales, como ferias; construcción simbólica de figuras intelectuales capaces de afectar la opinión pública; la formulación de un repertorio —en términos de Even-Zohar— que influya en las oportunidades productivas y reproductivas de un autor u obra. De ese modo, el crítico literario es sujeto y objeto del poder que ejerce a través del discurso; sin embargo, poco se cuestionan, tanto consumidores como productores de tales estructuras persuasivas, las implicaciones sociales que conlleva tener acceso a ello.

## Capítulo IV. La recepción crítica de la obra arreolina. Primera etapa: (1949-1960)

*Es una falacia patente reducir la recepción a tal crítica y más todavía a un segmento de ella, pues el placer de la lectura también se manifiesta en traducciones, en reimpressiones, en imitaciones, en adaptaciones, en relecturas, en coloquios, en comentarios de boca en boca, en silenciosos agradecimientos, incluso en falsas leyendas y en volúmenes polémicos, cuyos propósitos, serios o sicarios, saltan de inmediato a los ojos agudos de los expertos.*

Alberto Vital

### 4.1. Los oficios del artista

Juan José Arreola (Ciudad Guzmán, 1918 - Guadalajara, 2001) es reconocido internacionalmente por su labor como escritor de ficciones en forma de cuentos, microrrelatos, drama y novela; no obstante, el jalisciense también realizó aportes relevantes como editor, traductor, tallerista, profesor, articulista, promotor cultural y en algunas otras áreas, todas las cuales impactaron en la configuración de su obra literaria y —en mayor o menor medida— en el medio cultural mexicano.

¿Por qué hablar sobre los oficios y las actividades artísticas, docentes y de entretenimiento del autor de *La feria* en una investigación sobre la recepción de su obra? Podría resultar ingenuo pensar que las relaciones personales y profesionales del escritor no interfirieron en la producción, publicación y recepción crítica de su obra literaria; sobre todo porque las principales actividades que desempeñó giraban en torno al ambiente artístico intelectual, el cual —según el momento histórico— se movía en torno a unas cuantas figuras de autoridad esenciales. Conocer y entender las conexiones del jalisciense a partir de sus actividades dará la pauta para vislumbrar los hilos que marcaron la recepción del escritor en el medio cultural mexicano.

Ahora bien, este texto parte a su vez de la necesidad de conjuntar el quehacer arreolino que hasta la fecha encontramos fragmentado en textos de diversa índole, tanto académicos como anecdóticos; verlo como una sola pieza nos permitiría aproximarnos al artista como una totalidad compleja y con diferentes aristas. Asimismo, precisar las principales afinidades y labores de Juan José Arreola nos consentirá señalar una línea de conexiones estratégicas que marcarán la pauta contextual y referencial para entender de forma más completa la recepción de la obra arreolina y del constructo del hombre como artista. Por otro lado, el presente trabajo implica ampliar la concepción de la obra arreolina, es decir, reconocer que el trabajo literario del autor de *Confabulario* es considerablemente más amplio de lo que se supone al limitar su producción a la escritura de ficción, sin tomar en cuenta la producción de otros textos de carácter literario que develan la postura creativa y crítica del jalisciense.

#### **4.1.1. Arreola, escritor de ficciones**

Juan José Arreola mostró su interés por la literatura y habilidades histriónicas desde pequeño, cuando —sin obligación alguna— memorizó el poema “El cristo de Temaca”, de Alfredo R. Placencia, cuyas declamaciones lo configuraron para familiares y amigos como “Juanito el recitador”. Sin embargo, publicó su primer cuento hasta 1943<sup>35</sup> con el respaldo del escritor Arturo Rivas Sáinz, intelectual conocido en el medio literario de Jalisco. Al respecto, Adolfo Castañón y Nelly Palafox indican lo siguiente:

A lo largo de los siglos han florecido en Guadalajara sociedades musicales y literarias, revistas y tertulias. Es natural que Arreola haya conocido a Arturo Rivas Sáinz (1905-1985) en uno de esos espacios, el de la calle Pedro Moreno 1000, domicilio donde vivían las hermanas Guadalupe y Xóchitl Díaz de León. A dicho

---

<sup>35</sup> En realidad, el primer cuento publicado por Arreola es “Sueño de navidad” escrito en 1940, se editó en el periódico *Vigia*, de Zapotlán, el 1 de enero de 1941; no obstante, se trata de un texto desconocido durante muchos años.

salón lleva el cuento “Hizo el bien mientras vivió”. Rivas Sáinz lo leyó con tal entusiasmo que decidió crear una revista para publicarlo en ella: *Eos* [...]. (20)

De tal forma, “Hizo el bien mientras vivió”, escrito en 1941, se publicó el 30 de julio de 1943 en el primer número, de cuatro, de *Eos. Revista jalisciense de literatura*. Posteriormente, el cuento —considerado como el primero de los textos arreolescos (Poot Herrera 30)— se incluyó en el primer libro del autor: *Varia invención*, publicado en la colección Tezontle del Fondo de Cultura Económica (FCE) en 1949 y cuyo título parte de los versos gongorinos “varia invención que, en mil intentos, / a pesar gastas de tu triste dueño / la dulce munición del blando sueño, / alimentando vanos pensamientos” (Castañón y Palafox 38). Por otra parte, como hemos señalado, el libro marcaría la línea estilística del escritor, lo cual sería perfilado años más tarde, en primera instancia, por Jorge Luis Borges y, posteriormente, apuntalado por el crítico Felipe Vázquez:

desde *Varia invención* [...] decidió que su escritura debía ser una hibridación de géneros, un diálogo con tradiciones literarias diversas y un espacio imantado por la poesía. [...] Borges escribió en el prólogo a *Cuentos fantásticos*: “Un libro suyo, que recoge textos de 1941, de 1947 y de 1953, se titula *Varia invención*; ese título podría abarcar el conjunto de su obra”. Coincido con el autor de *Ficciones*, pues creo que analizar esa acuñación verbal nos permitirá comprender con cierta amplitud la propuesta literaria del escritor zapotlanense. (*Rulfo y Arreola* 19-20)

El segundo libro de Arreola, *Confabulario*, fue publicado por el FCE en 1952, como parte de la colección *Letras mexicanas*.<sup>36</sup> Se trata de una recopilación de cuentos en su mayoría breves. La edición estuvo al cuidado del guatemalteco Augusto Monterroso y del también jalisciense, Antonio Alatorre. Dicho libro encumbró a Arreola y lo enlistó en una nueva generación de escritores

---

<sup>36</sup> Antes de la publicación del libro, “El rinoceronte” fue editado en la revista *Et Caetera* número 1.

mexicanos, cuya literatura marcó un cambio con respecto a la novela de la revolución y la escritura de temas indigenistas y ambientes rurales.

En 1954, Arreola publicó de forma independiente su drama *La hora de todos [Juguete cómico en un acto]*, bajo el sello editorial Los Presentes, dirigido por él mismo. El texto fue recuperado posteriormente en *Confabulario total* (1962), el cual se editó en el FCE e incluye textos desde 1941 hasta 1961. Asimismo, conjunta la mayor parte de los escritos publicados en libros anteriores con la prima del apartado “Prosodia”. Al respecto, Sara Poot indica que:

A partir de *Varia invención*, Juan José Arreola empieza a formar sus confabularios. El título de un solo libro, *Confabulario*, escrito en 1952, irá predominando y extendiéndose en la obra hasta cubrirla en su conjunto. En 1962, *Confabulario total* abarca por secciones los textos escritos hasta ese momento. [...] Un solo libro, pues, titulado *Confabulario total* concentra los demás. A partir de esta recopilación, las antologías arreolescas serán denominadas confabularios. (36)

Entre la edición conjunta de *Confabulario* y *Varia invención* publicada en 1955 por el FCE —en la cual se incluyen tres cuentos inéditos “Parturient montes”, “Una mujer amaestrada” y “Parábola del trueque”— y *Confabulario total* de 1962, la UNAM publicó en 1958 *Punta de plata*, el cual se redactó por encargo de la misma institución. El tomo incluyó originalmente una serie de dibujos realizados por el artista Héctor Xavier, precisamente con la técnica punta de plata. Algunos de los textos que conformaron el tomo fueron incluidos en *Confabulario total* y después editados en su conjunto en el libro *Bestiario*, editado por Joaquín Mortiz en 1972, sin las ilustraciones que acompañaron al original. Asimismo, se incluyeron fábulas de los bestiarios de Paul Claudel y Jules Rennard y los textos que componen el apartado “Prosodia”.

Más adelante, en 1963, la editorial Joaquín Mortiz publicó la única novela del escritor jalisciense, *La feria*, la cual se compone de 288 bloques narrativos que en su conjunto forman un

entramado diegético de carácter polifónico y van precedidos por una serie de recuadros diseñados por el artista Vicente Rojo. La investigadora Sara Poot señala que la estructura fragmentaria del libro, la ruptura de la linealidad y la aparente ausencia de un argumento tradicional le costó una crítica áspera al considerar la novela como únicamente una conjunción de viñetas diversas (46-47).

Finalmente, tras ocho años, Joaquín Mortiz publicó en 1971 el último libro inédito de Juan José Arreola, *Palindroma*;<sup>37</sup> aunque no se trata de la última edición de su obra en la que el escritor tuvo injerencias, ya que ese mismo año reformuló para Joaquín Mortiz otra versión de *Varia invención* y para 1972 publicó *Bestiario*. *Palindroma* se compone de seis textos, el apartado “Variaciones sintácticas”, de diez doxografías y un nuevo drama: “Tercera llamada ¡tercera! O empezamos sin usted”.

De tal forma, como esbozamos brevemente en este texto, la literatura arreolina se configura a sí misma a partir de la reorganización de sus textos generando, como propone Sara Poot, una suerte de espiral: “La obra se abre a sí misma y empieza a ser dentro y fuera, entrada y salida textual; se mueve internamente y cobra un movimiento que la agiliza y la presenta por delante y por detrás; adquiere un ritmo que la hace girar en sí misma sobre un solo eje” (Poot Herrera 47).

#### 4.1.2. Arreola tallerista y editor<sup>38</sup>

Desde joven, Juan José Arreola realizó trabajos que lo acercaron al sector editorial: en 1930 comenzó como encuadernador, más tarde se desempeñó como ayudante de imprenta. Para 1937, Juan José, de diecinueve años, viaja a la capital para estudiar en la Escuela Teatral de Bellas Artes

---

<sup>37</sup> Previo a *Palindroma*, la revista *Coatl* publicó en el número 5, de 1969 el texto titulado “Biografía”, un inédito de Juan José Arreola.

<sup>38</sup> El siguiente apartado retoma la publicación “El legado editorial y docente de Arreola”, de Tzara Vargas, publicado en el número 183 de la nueva época de *Crítica. Revista literaria*; no obstante, amplía y corrige la información ahí presentada.

en donde desarrolla sus habilidades histriónicas, las cuales serán parte fundamental del carácter del escritor.

En 1941, Juan José Arreola impartió clases de literatura universal e Historia en una secundaria abierta de su natal Zapotlán. Ahí, dice el escritor en una entrevista con Víctor Manuel Pazarín: “empecé a hacer las armas que después hicieron nacer a ese tipo de maestro especial que he sido” (141). Las primeras experiencias resultaron clave para que el jalisciense se convirtiera en un editor y profesor recordado por sus discípulos.

Por iniciativa de Arturo Rivas Sáinz, Arreola editó *Eos, Revista Jalisciense de Literatura*, en la cual publicaron, en cuatro números, a 18 autores en su mayoría jóvenes y donde dio a conocer, como señalamos anteriormente, su cuento “Hizo el bien mientras vivió” y otros textos. En 1945, con Antonio Alatorre y más tarde Juan Rulfo, edita *Pan. Revista de Literatura*, en la cual se publicó, en el número seis, “Macario” y “Carta a un zapatero” de Rulfo y Arreola, respectivamente. Es interesante señalar, como ya lo hizo Óscar Mata en su libro *Juan José Arreola, maestro editor* (2003), que esta es la primera publicación en la que aparecen juntos textos de la llamada “yunta de Jalisco” (Mata 15).

Después de una etapa en París,<sup>39</sup> el escritor regresa en 1946 al entonces Distrito Federal y, por recomendación de Alatorre, es contratado en el FCE donde realiza trabajos de corrección, redacción y traducción. Meses después, gracias al apoyo de Alfonso Reyes, ingresa como becario a El Colegio de México en la sección de filología. La etapa destaca principalmente porque el mismo autor llegó a considerar a las dos instituciones como sus universidades. Ahí aprendió

---

<sup>39</sup> Juan José Arreola obtuvo en 1945 una beca otorgada por el Instituto Francés de América Latina para estudiar declamación y técnica de la actuación en Francia con Jean Louis Berrault, Pierre Renoir, Jean Le Gof, y Louis Jouvett. Durante su estancia en Europa aprende francés y participa en programas de radio dedicados a la literatura y la cultura latinoamericana.

formalmente a corregir textos, tarea que realizaría durante muchos años con los alumnos de sus talleres y como parte de sus actividades editoriales.

Posteriormente, junto con Jorge Hernández Campos (1921-2004), Henrique González Casanova (1924-2004) y Ernesto Mejía Sánchez (1923-1985), Juan José Arreola funda la colección Los Presentes cuya primera serie consiste en nueve plaquetas y un libro, editados entre 1950 y 1953. Algunos de los autores más destacados son: Francisco Tario (1911-1977), Carlos Pellicer (1897-1977), Rubén Bonifaz Nuño (1923-2013), Augusto Monterroso (1921-2003) y el mismo Arreola. En 1952, el jalisciense formó parte de la primera generación del Centro Mexicano de Escritores (CME) —fundado por Margaret Shedd, con recursos de la Fundación Rockefeller—, <sup>40</sup> producto de ese año de trabajo, publicó *Confabulario*. Asimismo, tras el éxito de la primera generación, la siguiente convocatoria destacó por su alta demanda; por tanto, Shedd propuso a Arreola impartir un curso de redacción para capacitar a los aspirantes que fueron rechazados en dicha convocatoria.

Entonces, en 1953 Juan José Arreola comenzó formalmente a impartir talleres de literatura y redacción, primero en el CME, después en aulas prestadas por otras instituciones y finalmente en su casa. Así lo cuenta el escritor en entrevista:

Quando terminó el año de becarios [...] la señora Shedd vio que había personas estimables que habían aspirado a la beca; se le ocurrió no dejarlos ir, sino que dijo,

---

<sup>40</sup> Es relevante no confundir al Centro Mexicano de Escritores con su antecedente Mexico City Writing Center, también fundado por Margaret Shedd, según Felipe García Beraza se trataba de “una institución filial al Mexico City College que, años más tarde, sería la Universidad de las Américas” (9). Por su parte, La Enciclopedia de Literatura en México indica que el Mexico City Writing Center “servía como un taller en el que los escritores participantes escuchaban críticas de especialistas sobre sus trabajos que se publicaron en el primero y único número de la revista *Portfolio* (escrita en inglés)” (párr. 1). Cabe precisar que la ELEM señala que los miembros del Mexican Writing Center no recibían ayuda económica; no obstante, podemos asegurar que éstos eran becados. Identificamos notas periodísticas en las que se habla de la beca del Mexico City Writing Center y del pago de 150 dólares mensuales recibidos por cada alumno entre el 15 de julio de 1951 y el 15 de julio de 1952, los cinco beneficiados fueron: Juan José Arreola, Rubén Bonifaz Nuño, Emilio Carballido, Sergio Magaña y Herminio Chávez Guerrero. Véase: Novo, Salvador. “Cartas viejas y nuevas de Salvador Novo”. *Mañana*, 28 de julio de 1951, pp. 14-15; Anónimo. “Becas Otorgadas a 6 Escritores Mexicanos”. *El Nacional*, 17 de julio de 1951. p. 3; y Magaña, Sergio. “Margaret Shedd es una Dama”. *El Nacional*, 17 de julio de 1952, p. 3,5.

ustedes vengan a trabajar un día a la semana. Y me propuso a mí que manejara el grupo, que escuchara los textos y los discutiera con ellos. Y luego, naturalmente lo que ya fue taller de literatura, corrigiera los textos. [...]. Y ese fue el origen de los talleres [...]. (Pazarín 139)

El mismo año en que Arreola imparte el taller de redacción en el Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales, comienza la segunda serie de la colección *Los Presentes*, en la cual se publicaron sesenta números y once fuera de serie entre 1954 y 1957. La segunda etapa tuvo mucho prestigio en el ambiente cultural de la época; como acostumbraba, Arreola publicó tanto a autores noveles como a otros consagrados de la literatura hispanoamericana: *Lilus Kikus*, de Elena Poniatowska (1932); *Los días enmascarados*, de Carlos Fuentes (1928-2012); *Cuentos para vencer a la muerte*, de José de la Colina (1934-2019); *Final del juego*, de Julio Cortázar (1914-1984); *Parentalia*, de Alfonso Reyes ; *Algunas prosas*, de Max Aub (1903-1972); *En algún valle de lágrimas*, de José Revueltas (1914-1976), entre otros.

Meses después, tras vender los derechos de la colección *Los Presentes* a Pedro Frank de Andrea, Arreola emprende un nuevo proyecto: las ediciones del Unicornio. De 1958 a 1960 editó treinta números de los Cuadernos del Unicornio en donde publicó a Beatriz Espejo (1939), José Emilio Pacheco (1939-2014), Sergio Pitol (1933-2018), Fernando del Paso (1935-2018), Rubén Bonifaz Nuño , Elías Nandino (1900-1993), entre otros. De 1959 a 1964 publicó tres cuadernos de ensayo y diez libros como parte de dicho proyecto. Por otro lado, en 1961 Juan José Arreola viaja a Cuba, por invitación de Haydée Santamaría —fundadora y primera directora de la Casa de las Américas—, para dirigir un taller de creación literaria. Además del taller, Arreola dedicaba tiempo

extra para atender a los alumnos que acudían a él, así lo hizo con los destacados José Soler Puig y José Triana.<sup>41</sup>

Tras su viaje a Cuba, Arreola se integra en 1963 como asesor en el CME junto a Juan Rulfo y Francisco Monterde, quienes, dijo Arreola, “tuvimos la satisfacción de tener de becarios a escritores como Fernando del Paso, Salvador Elizondo y Jaime Sabines. Cuando Jaime escribió su poema a su padre, el mayor Sabines, Salvador su novela *Farabeuf* y Fernando su primera y magnífica novela *José Trigo* [...]” (Orso Arreola 362). A principios del año siguiente, el jalisciense dictó una conferencia en el Instituto Nacional de la Juventud, a raíz de eso y a la solicitud de algunos jóvenes que estuvieron presentes, la institución les prestó una casa para que el autor de *Confabulario* impartiera un taller: ese fue el origen de Mester.

Tras algunas sesiones, Mester se trasladó al domicilio del escritor, a donde llegaron alumnos de distintas partes: los del Instituto Nacional de la Juventud, los de la escuela de teatro y algunos alumnos del Instituto Politécnico Nacional. Poco tiempo después, tras el ingreso de Arreola como profesor a la Facultad de Filosofía y Letras, primero del taller de literatura —en el que sustituyó a Agustín Yáñez— y después de teatro —en el lugar de Emilio Carballido—, se integraron a Mester alumnos de la UNAM. Óscar Mata estima que entre 1964 y 1967 asistieron al taller alrededor de cincuenta personas; algunas de asistencia constante y otras eventuales (120).

Ahora bien, el producto del trabajo en el taller se publicó en la revista *Mester*, la cual hacían los alumnos con el apoyo económico del entonces director del Instituto Mexicano del Seguro Social. Primero con supervisión de Arreola y después al cuidado exclusivamente de los talleristas,

---

<sup>41</sup> Producto del viaje y los vínculos que el escritor jalisciense estableció durante el mismo, se editaron en el suplemento cubano *Lunes de Revolución*, dirigido por Cabrera Infante “En verdad os digo”, “Hipopótamo”, “El rinoceronte” y “Aves acuáticas”, 6 de marzo de 1961. En dicha publicación, Arreola es presentado, junto a Juan Rulfo, como uno de los narradores más trascendentes del medio mexicano. Asimismo, aseguran que, para entonces, la obra arreolina ya había sido traducida al francés, inglés, italiano, ruso y al rumano, lo cual lo acredita como autor internacional.

se editaron en total doce números y tres libros: *La tumba* (1964), novela de José Agustín; el poemario *Visitaciones* (1964), de Guillermo Fernández y el libro de cuentos *La puerta de los clavos* (1966), de Eduardo Rodríguez Solís. El taller del jalisciense era una excelente opción para los jóvenes interesados en la literatura, pues, por el ambiente cultural que se vivía en México, tenían pocas oportunidades de trabajar tan de cerca con una figura como Juan José Arreola, quien, además de ayudarles con sus textos sin imponer de manera alguna su propio estilo, de trabajar de cerca con ellos y publicarlos —a muchos por primera vez—, les enseñó el oficio de editor. José Agustín lo recuerda de la siguiente manera:

[...] el taller Mester, de Arreola, fue muy importante en esa época, porque fue una puerta que se abrió a la literatura fuera de la “mafia”. Permitió que mucha gente como nosotros, que tenía un espíritu así como más independiente, y no teníamos tanta voluntad de vasallaje, pudiéramos tener la posibilidad de publicar [...]. Inicialmente yo diría que significó la posibilidad de cimentar nuestra independencia. Tarde o temprano, si no está él, hubiéramos tenido que ir a picar piedra en el medio y picar piedra en el medio hubiera implicado uncirnos a las necesidades del establishment. (Pazarín 77-79)

En *Mester* fueron incluidas muchas de las ahora reconocidas figuras literarias de la época, como: René Avilés Fabila (1940-2016), Federico Campbell (1941-2014), Jorge Arturo Ojeda (1943), José Carlos Becerra (1936-1970), Rosario Castellanos (1925-1974), Fernando Curiel (1942-2021), Rafael Rodríguez Castañeda (1940), Gerardo de la Torre (1938-2022) y Elsa Cross (1946), quien en 2016 obtuvo el Premio Nacional de las Artes y Literatura y ha reconocido que “[...] fue a partir de haber estado en el taller de Arreola que decidí que quería y que podía ser escritora. Porque hasta antes de estar ahí, no tenía ninguna seguridad acerca de mi vocación. Eso se lo debo a Arreola” (Pazarín 106).

En suma, la relevancia del trabajo de Juan José Arreola como editor y formador de escritores queda en evidencia al reflexionar su conexión con algunos de los escritores más relevantes de la segunda mitad del siglo XX, los cuales han sido reconocidos con los premios más importantes para la literatura en lengua hispana. Fernando del Paso, por *José Trigo*, en 1966; Salvador Elizondo, por *Farabeuf*, en 1970, y Jaime Sabines por trayectoria, en 1972, obtuvieron el premio Xavier Villaurrutia por obras que trabajaron con Arreola cuando era asesor del CME. Mismo reconocimiento que él recibió por *La feria*, en 1963. Además, cinco de los seis mexicanos galardonados con el premio Cervantes corresponden a escritores cuyos primeros textos fueron publicados por el jalisciense: Carlos Fuentes (1987), Sergio Pitol (2005), José Emilio Pacheco (2009), Elena Poniatowska (2013) y Fernando del Paso (2015). Juan José Arreola no inventó los talleres literarios ni fue pionero de la edición independiente en México, pero sí fue una figura capital para ambas actividades durante el siglo XX, el éxito de sus talleres contribuyó en gran medida a que ésta práctica sea ahora algo común para los escritores en formación. Su labor editorial fue una de las más importantes de la época sobre todo porque en aquel entonces no había muchas oportunidades para los jóvenes escritores y menos aún para aquellos que buscaban romper paradigmas. Arreola demostró ser un hombre con una extraordinaria capacidad para reconocer el talento y respetar la individualidad estilística al anteponer el valor literario a sus preferencias.

#### **4.1.3. Al margen, la traducción y los mass media**

Arreola se instruyó como actor: tomó clases en Francia con Louis Jouvet y en México con Rodolfo Usigli y Fernando Wagner. Más adelante, trabajó como corrector de estilo en el FCE, institución para la cual tradujo cuatro libros: *La isla de pascua* (1950), de Alfred Métraux; *El cine, su historia y su técnica* (1950), de Georges Sadoul; *El Arte Religioso: del Siglo XII Al Siglo XVIII* (1952), de Émile Mâle; y *El arte teatral* (1955), de Gastón Baty y Rene Chavance. Asimismo, en 1949 tradujo

del francés cuatro textos sobre Goethe: “Goethe y la noción de la justicia” de C. J. Burckhardt; “Goethe y el Oriente” de Taha Hussein Bey; “El presidente de Europa” de Jaroslaw Iwaszkiewicz; y “El mensaje de Goethe a los Nuevos Negros” de Leopold Sedar Senghor.<sup>42</sup>

Por otro lado, el jalisciense colaboró de forma directa en los filmes: *Fando y Lis* (1968), de Alejandro Jodorowski; *Nuestro idioma* (1969), de José Roviroso; y *Cayunda* (1975), de Bosco Arochi. Destaca también su participación en el movimiento de renovación escénica Poesía en voz Alta, mismo que inició junto a Octavio Paz. Sus giras como conferencista en México y en el extranjero, dieron origen a dos libros de carácter oral: *La palabra educación* (1973) y el volumen *Y ahora, la mujer* (1975). Sobre *Inventario*, recopilación de su columna “De sol a sol” publicada en *El Sol de México*. Igual de importante fue su actividad en la acuarela, poesía, ajedrez y, por supuesto, sus participaciones en radio y televisión.

#### **4.2. Introducción. Una propuesta de estudio**

Debido a las particularidades del autor y el momento histórico en que escribe y publica, estudiar la recepción de la obra arreolina implica un reto crítico. El vínculo del jalisciense con intelectuales consagrados de la época —como Alfonso Reyes—; su desempeño en relevantes instituciones del medio —como el FCE—; la labor editorial y su actividad como tallerista; las participaciones en publicaciones periódicas —la columna “De sol a sol” en *El Sol de México*—; las giras nacionales e internacionales de conferencias; sus colaboraciones en los *mass media* —televisión, radio y

---

<sup>42</sup> Esta traducción forma parte del libro *Goethe, textos de homenaje, 1749-1949*, publicado con ocasión del segundo centenario del nacimiento del autor alemán. Las traducciones se hicieron por encargo de Jaime Torres Bodet, Director General de la Unesco y estuvieron al cuidado de Francisco Giner de los Ríos y Joaquín Diez-Canedo. Entre los traductores se encuentran Antonio Alatorre, Max Aub, Giner de los Ríos y Diez-Canedo; además, un texto aparece introducido por Alfonso Reyes.

Sobre este libro y su participación en él, Arreola escribió “Un gran libro sobre Goethe”. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 28 de agosto de 1949, núm. p. 7.

cine—; así como las peculiaridades genéricas de su obra literaria y los constantes cambios en las reediciones de sus libros complejizan un estudio que, en primera instancia, se presenta inabarcable.

De tal manera, es preciso distinguir puntualmente los principales motivos que podrían implicar un cambio en las perspectivas críticas, es decir, alteraciones en la recepción de la obra del jalisciense. Considerando lo antes mencionado, realizamos una propuesta de estudio dividida en etapas definidas a partir de factores determinantes —explícitos o implícitos— para la acogida crítica del autor. No obstante, primero es necesario aclarar cuál será el *corpus* arreolino; para ello, tomamos la clasificación ‘obra primaria’ del artículo “Hacia una bibliografía de y sobre Juan José Arreola” (Ramírez y Ramírez, 1979), en el cual se agrupan —bajo esa categoría— las ediciones de la obra del jalisciense en las que el autor participó de manera directa. Recordemos que, en varias ocasiones, Arreola modificó el orden de los textos incluidos en sus libros; por tanto, cada edición aporta algo diferente a la anterior. En otras categorías quedan agrupadas las publicaciones elaboradas por terceros, las cuales no tomaremos en cuenta para este estudio.

La obra primaria de Juan José Arreola está constituida por doce publicaciones, cada una con diferentes características.<sup>43</sup>

1. *Varia invención*. Tezontle, 1949.
2. *Confabulario*. Fondo de Cultura Económica, 1952.
3. *La hora de todos [Juguete cómico en un acto]*. Los Presentes, 1954.
4. *Confabulario y Varia invención*. Fondo de Cultura Económica, 1955. (A los dos libros originales se les añaden tres cuentos: “Parturient montes”, “Una mujer amaestrada” y “Parábola del trueque”).
5. *Punta de plata*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1958.

---

<sup>43</sup> La lista base es tomada de “Hacia una bibliografía de y sobre Juan José Arreola”; no obstante, algunas precisiones sobre las ediciones son aportaciones nuestras. Asimismo, es relevante destacar que en la selección los autores no consideran el tomo titulado *Cuentos* (1950) que Juan José Arreola publicó en la primera etapa de su colección Los Presentes. En la edición, el jalisciense incluyó “El lay de Aristóteles”, “El discípulo”, “La canción de Peronelle”, “Apuntes de un rencoroso” y “Epitafio para una tumba desconocida”, este último no se recopiló en *Varia invención* ni en *Confabulario*.

6. *Confabulario total [1941-1961]*. Fondo de Cultura Económica, 1962. (Se reúne en un solo volumen el material de los cuatro libros anteriores, además de unas piezas nuevas en la sección “Prosodia”. También se intercambia el contenido de *Varia invención* con el de *Confabulario*).
7. *La feria*. Joaquín Mortiz, 1963.
8. *Confabulario*. Fondo de Cultura Económica, 1966. (Se incluye una nueva sección de piezas breves titulada “Cantos de mal dolor [1965-1966]”).
9. *Confabulario*. Joaquín Mortiz, 1971. (Se agrega el texto “De memoria y olvido”. Algunos relatos que anteriormente habían formado parte de *Varia invención* se encuentran en el mismo tomo).
10. *Palindroma*. Joaquín Mortiz, 1971.
11. *Varia invención*. Joaquín Mortiz, 1971. (Incluye “La hora de todos”).
12. *Bestiario*. Joaquín Mortiz, 1972. (Incorpora las piezas breves de “Prosodia” y algunas fábulas de los bestiarios de Paul Claudel y Jules Rennard traducidas por Arreola).

Ahora bien, tomando como punto de partida la obra primaria de Juan José Arreola, proponemos cuatro grandes periodos de estudio delimitados por diferentes circunstancias y eventos capaces de modificar la perspectiva crítica con respecto al autor y su trabajo. Asimismo, enfatizamos: los cuatro periodos sugeridos son divisibles en núcleos de análisis también definidos por cuestiones culturales y personales que impactaron tanto a la obra como al escritor. El primer periodo, de 1949 a 1973, comprende desde el año en que Arreola publicó su primer libro hasta que se da a conocer *La palabra educación* (1973), el primero de tres libros que recopilan fragmentos de entrevistas, conferencias y charlas del jalisciense<sup>44</sup>. Éstos no son de creación directa ni fueron iniciativa del escritor, pero podrían implicar cambios en las perspectivas críticas de los investigadores y por lo tanto alterar la recepción de la obra.

---

<sup>44</sup> Me refiero a *La palabra educación*. México: SEP (SEP Setentas, 90); *Y ahora, la mujer...* México: Utopía, 1975; *Inventario*. México: Grijalbo (Best Sellers Grijalbo), 1973.

La segunda etapa, de 1974 a 2001, culmina con la muerte del autor. El periodo es notable porque en ese lapso las apariciones públicas de Arreola en medios de comunicación fueron frecuentes y tuvieron una popularidad significativa; ello a la par de la constante interrogante por el aparente silencio creativo del autor.<sup>45</sup> Participar en los *mass media* repercutió en la recepción de la obra del jalisciense, impactó en la manera en que los lectores, críticos y contemporáneos percibían al escritor.

El tercer periodo transcurre entre 2002 y 2017; la recepción de la obra es alterada por una necesaria revaloración de esta tras la muerte del escritor, pues se trata ya de una obra consumada. En esta etapa, su imagen mediática, el personaje que creó de sí mismo, parece tomar aún más relevancia que su dimensión literaria; el fallecimiento del autor dio pie a la publicación de múltiples anécdotas y experiencias con Arreola, mientras que los estudios especializados continuaron escasos, repetitivos o superficiales.<sup>46</sup> La última etapa parte del 2018 y continúa hasta la actualidad. La fecha de inicio es determinante, se cumplieron los cien años del natalicio de Arreola; nuevamente, vida y obra del autor se instalan en la opinión pública, se realizan reediciones y nuevos trabajos críticos. Por consiguiente, volvemos a ver una revaloración, surge la necesidad de poner a prueba la resistencia de la obra arreolina frente al tiempo, considerar su posición e impacto en el sistema literario.

Consideramos que revisar en su totalidad las impresiones críticas sobre el escritor en un lapso restringido no permitiría hacer una investigación exhaustiva y concluyente. Por tal motivo, en el presente estudio nos ceñimos a la crítica inicial del primer periodo. Es decir, de 1949 a 1973

---

<sup>45</sup> Arreola no publicó obra literaria nueva durante ese lapso, aunque la ya conocida sí se reeditó y se elaboraron diferentes antologías. No obstante, el comentado silencio creativo parte de la construcción de un imaginario crítico, en el cual no se considera la participación del autor en publicaciones de carácter periódico, como su columna “De sol a sol” en *El Sol de México*.

<sup>46</sup> Hacemos pie en las notables excepciones ya mencionadas en el presente estudio.

identificamos tres bloques de estudio, que permiten —nuevamente— determinar con precisión los factores socioculturales que podrían haber influido en los lectores y modificar, por tanto, la percepción de la obra arreolina.

El primer bloque comprende de 1949 a 1960. Además del cambio de década, la delimitación responde a acontecimientos personales, profesionales y culturales en torno a Arreola. Durante los cincuenta su actividad como editor fue prioridad; en los sesenta —cuando dirigió el grupo Mester —prevalece su faceta de tallerista, lo cual implicó un cambio relevante, eventualmente sus alumnos se convirtieron en sus críticos. Ejemplo de ello es Jorge Arturo Ojeda, quien, además de discípulo de Arreola, publicó uno de los primeros libros dedicados a estudiar su obra.<sup>47</sup>

Por otro lado, en el último lustro de los cincuenta la obra de Arreola se editó, tradujo y publicó en el extranjero. En 1956, Enrique Anderson Imbert incluye “El guardaguas” en la antología *Veinte cuentos hispanoamericanos del siglo XX*,<sup>48</sup> publicada en Nueva York; el acontecimiento —cuatro años después de la publicación en México de *Confabulario*— sitúa al autor en un nuevo panorama crítico, a la expectativa de reseñas internacionales. De igual forma, en 1957 Seymour Menton presentó el texto “Juan José Arreola and the Twentieth Century Short Story” en la reunión anual de la MLA, el cual publicó en la revista *Hispania* en 1959.<sup>4950</sup>

---

<sup>47</sup> Nos referimos a *Antología de Juan José Arreola* (1969), prólogo, edición y notas de Jorge Arturo Ojeda, editado por Oasis. No obstante, no se trata del primer libro sobre el autor, en 1963 Seymour Menton publicó *Juan José Arreola*, editado por Casa de las Américas.

<sup>48</sup> En la antología también se incluyen textos de Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Pedro Enríquez Ureña, Francisco Monterde, Jorge Luis Borges, Demetrio Aguilera Malta, María Luisa Bombal, etc. Entre los autores antologados, destaca la ausencia de Juan Rulfo, quien publicó su libro de cuentos, *El Llano en llamas*, en 1953.

<sup>49</sup> Menton, Seymour. “Juan José Arreola and the Twentieth Century Short Story” *Hispania*, vol. 42, no. 3, 1959, pp. 295–308.

<sup>50</sup> Enfatizamos que el artículo de Menton es el primer texto crítico sobre Arreola que hemos identificado en otro idioma; no obstante, en 1949 el boletín *España e Hispano-américa catálogo de libros españoles y publicaciones extranjeras sobre España e Hispanoamérica* incluyó al autor jalisciense en su publicación. No proporcionamos más detalles debido a que, aunque se identificó la mención, no logramos acceder al texto.

Asimismo, en 1959 se dieron a conocer dos traducciones de la obra arreolina en Estados Unidos y tres en Francia: por una lado, George D. Schade editó en Texas *The Muse in Mexico: A Mid-century Miscellany* —ilustrado por Thomas Mabry Cranfill—, una miscelánea de escritores mexicanos con seis textos del jalisciense;<sup>51</sup> por otro lado, la séptima entrega de la revista *Evergreen Review* “The Eye of Mexico” incluyó ocho textos de Arreola,<sup>52</sup> se trató de un número especial dedicado a la cultura mexicana y dirigido al público norteamericano de habla inglesa. En cuanto a las francesas: la revista *Preuves* publicó en el número 102 “Le converti” (“El converso”),<sup>53</sup> la revista *Europe* incluyó en el número 367-368 (nov-dic) “Parabole de l’échange” (“Parábola del trueque”);<sup>54</sup> la tercera es una traducción del drama “La hora de todos” (“La dernière heure d’Harrison Fish”)<sup>55</sup> en el volumen *Vingt pièces en un acte: choisies dans le théâtre contemporain*. De igual forma, en la década de los sesenta se presentan las primeras tesis sobre Arreola.<sup>56</sup>

El segundo bloque, de 1961 a 1969, está delimitado por las traducciones mencionadas y por las nuevas elaboradas en esta época, eventos que colocarían al autor en el ojo internacional e impactarían irremediabilmente en la recepción crítica. De la misma forma, en esa década, sin menguar la actividad periodística, la crítica académica tomó mayor relevancia; es decir,

---

<sup>51</sup> “Trully, I Tell You” (“En verdad os digo”) “The Seals” (“Las focas”), “Hyena” (“La hiena”), “The Hippopotamus” (“El hipopótamo”), “The Rhinoceros” (“El rinoceronte”) y “The Sadly Feathered Hen and the Diamond” (“El diamante”), traducidos por Paul Blackburn.

<sup>52</sup> En la sección “Nine sketches” se incluyeron los ocho cuentos de Arreola traducidos por Lysander Kemp: “Freedom” (“Libertad”), “Moles” (“Topos”), “Gravity” (“Gravitación”), “The toad” (“El sapo”), “Ephitalamium” (“Epitalamio”), “The encounter” (“El encuentro”), “The map of lost objects” (“El mapa de los objetos perdidos”) y “The boa” (“La boa”). Cabe destacar que el editor del número fue Ramón Xirau; además, se incluyeron textos de Octavio Paz, Alí Chumacero, Carlos Fuentes, Antonio Montes de Oca, Jaime Sabines y algunos fragmentos de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, cuya novela se publicó íntegra en inglés ese mismo año.

<sup>53</sup> La traducción estuvo a cargo de Roger Caillois.

<sup>54</sup> Yvette y André Camp realizaron la traducción de los textos.

<sup>55</sup> La traducción estuvo a cargo de Odette Aslan para la editorial Segher.

<sup>56</sup> La primera tesis que toma en cuenta a Juan José Arreola es la de Charlotte Abbot Cruz Castelán, alumna de la UNAM, quien presentó en 1956 —para obtener el grado de Maestra en Artes en Español— la investigación “Vista General del cuento corto contemporáneo de México y de los Estados Unidos de Norteamérica”. Más tarde, consta en algunas referencias, en 1963 María Teresa Guzmán de Bank estudia la obra de Juan José Arreola para graduarse; no obstante, el dato queda incluso pues no nos ha sido posible encontrar el documento en los repositorios académicos.

comenzaron a realizarse análisis detallados con un enfoque especializado en los estudios literarios. De manera similar, el surgimiento del Boom Latinoamericano es un factor determinante que debe ser contemplado al trabajar la recepción; el movimiento editorial implicó una nueva configuración de las expectativas y del canon literario, repercutió tanto en las perspectivas críticas de las obras por publicarse como las ya instaladas en la tradición hispanoamericana.

Finalmente, el tercer periodo (1970-1973), se determina por la fecha de las últimas publicaciones de Arreola —*Palindroma* (1971) y *Bestiario* (1972)— y la incursión del autor en la televisión, la cual inició con su participación como comentarista del mundial de fútbol en 1970. Más adelante, en 1973, apareció por primera vez en el programa *Sábados con Saldaña*, transmitido por Canal 13. Asimismo, como comentamos anteriormente, en 1973 se publica el primero de los tres libros que recopilan parte de lo que podemos llamar la literatura oral del jalisciense. Debemos considerar que desde la segunda mitad de los setenta el autor recibe una serie de premios y reconocimientos nacionales e internacionales que lo sitúan como uno de los autores mexicanos más destacados (supra, nota 9).

De tal manera, en el presente análisis nos enfocaremos en la recepción crítica inicial del periodo 1949 a 1960, en el cual se incluye *Varia invención* (1949), *Confabulario* (1952), *La hora de todos* (1954) y *Punta de plata* (1958). Para ello, es necesario revisar el estado de la cuestión hasta la actualidad para tener registro de todo lo que se ha dicho acerca de la recepción de la obra de Juan José Arreola. Tomaremos en cuenta todo texto crítico publicado en medios de difusión, como periódicos, suplementos culturales y revistas, así como los trabajos académicos dados a conocer entre el lapso establecido. De esa manera, será posible identificar el impacto de la crítica literaria en la obra arreolina, dimensionar la repercusión de ésta en la tradición literaria

latinoamericana y esbozar cómo esa tradición se ve modificada, en cierta medida, a partir de la propuesta estilística y estructural del autor.

#### **4.3. Horizonte de expectativas. México en los cincuenta**

Para estudiar los fenómenos literarios durante la década de los cincuenta —y los sesenta— es necesario reconocer las particularidades culturales, históricas y sociales que intervinieron en el medio artístico y su evolución. Para ello, resulta fundamental entender cómo se desempeñaban las instancias de poder —institución y lector privilegiado— en “una etapa en que la crítica periodística jugaba un papel orientador y mediador entre autores y el público” (Vital, “El arquetipo” XVI). En otras palabras, la acogida crítica de una obra durante esa época no puede comprenderse sin tomar en cuenta que las publicaciones periódicas —periódicos, suplementos, revistas, etc.— eran los principales responsables de dar a conocer autores y obras; por tanto, reseñistas o propietarios de una columna cultural eran quienes representaban la figura del lector privilegiado.

El periodismo cultural —además de ser mediador entre el público y la obra literaria— también se encargó de dar parte y ser centro de recepción para polémicas y la presentación de nuevas líneas de estudio o críticas. De tal manera, sus páginas quedan como testimonio de las inclinaciones estéticas y sus principales influencias; cómo y con qué se medía o comparaba toda nueva publicación. Al respecto, Alberto Vital asegura que:

El crítico puede aparecer como representante de las normas literarias y sociales vigentes y esa representatividad se amplía hasta (o proviene de) la institución que lo acoge. El ámbito institucional es una parte importante del contexto de la comunicación literaria e influye muy poderosamente en la forma como se transmiten o reciben los textos. (*El arriero* 28)

Ahora bien, la crítica extranjera también tuvo una relevante participación en la vida literaria del país, “se convirtió sin proponérselo en una instancia poderosa a los ojos de los nacionalistas

mexicanos” (Vital, *El arriero* 12), la opinión internacional influía y podía resultar decisiva para destacar o menguar los atributos estéticos de alguna obra en cuestión. Un ejemplo de la influencia de la crítica extranjera es el caso de *Pedro Páramo*.<sup>57</sup> La primera novela de Juan Rulfo fue cuestionada en México y calificada como una obra de estructura caótica;<sup>58</sup> pese a las reseñas y los textos académicos de autores latinoamericanos,<sup>59</sup> la recepción crítica del volumen se mostró considerablemente positiva hasta su traducción y tras las consecuentes reseñas favorables en Alemania, Estados Unidos y Francia.<sup>60</sup>

Es así como distinguimos principalmente dos temas que repercutieron críticamente en la lectura de las obras arreolinas: la disputa entre el nacionalismo y el universalismo y, relativo al género, el auge de la narrativa breve. Es decir, cuestiones de fondo y forma fueron cruciales y determinaron —continúan así— la manera en que leemos y entendemos a Juan José Arreola. Veamos ahora más detalles de los dos paradigmas estéticos que determinaron las expectativas literarias antes, durante y posterior a los años cincuenta.

---

<sup>57</sup> A diferencia de México, la recepción inicial de *Pedro Páramo* en Alemania fue mayoritariamente favorable. Los críticos alemanes encontraron similitudes entre la obra de Rulfo y el autor de *El romancero gitano*. Incluso, Alberto Vital considera que “García Lorca se convierte en un punto de referencia importante en [los] primeros años de la recepción de Rulfo” (143). Vital señala que “el carácter trágico con que se presentó la narrativa rulfiana parece haber sido precisamente el elemento que propició la asimilación del jalisciense como un Lorca de México, pues la comparación con el poeta español aparece siempre muy ligada a semas de ‘tragedia’, ‘luto’ y ‘muerte’ [...] (188). El primero en relacionar la obra de Rulfo con la de Lorca fue Archivaldo Burns, en su texto “Pedro Páramo, o la unción y la gallina”, dice que “Rulfo hace lo que hizo Lorca: extraer directamente su venero del pueblo y de la tierra. En él converge y culmina este género tradicional de la vida del campo que descansa en su lenguaje personal” (3).

<sup>58</sup> Véase: Chumacero, Alí. “El Pedro Páramo de Juan Rulfo”. *Universidad de México* IX, 8 de abril de 1955, pp. 25-26.

<sup>59</sup> Para más información sobre el tema, véase: Zepeda, Jorge. *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*. RM, 2005.

<sup>60</sup> Mariana Frenk tradujo *Pedro Páramo* al alemán en 1958. Para 1959 la novela ya se había traducido al francés (1959) y al inglés (1959). Entre 1960 y 1969 se tradujo al italiano (1960), noruego (1961), danés (1961), holandés (1962), serbocroata (1966), húngaro (1966), polaco (1966) y portugués (1969). Actualmente está traducida a más de 50 idiomas. Incluso se han detectado traducciones no autorizadas en diferentes lenguas y partes del mundo.

### 4.3.1 La disputa: nacionalismo y universalismo

Diversas expresiones críticas construidas a modo de polémicas literarias han contribuido a perpetuar u olvidar obras que se enmarcaron o no en el horizonte estético imperante al momento de la discusión. Una de las grandes y extensas disputas referente a temáticas y formas expresivas representativas de la literatura mexicana giró en torno al encuentro de lo calificado como nacionalista y lo identificado como universalismo.

En *El arriero en el Danubio*, Alberto Vital explora algunos de los acontecimientos histórico-sociales y literarios que nutrieron y cimentaron la disputa entre ambas vertientes. En primera instancia, destaca la situación política a nivel global, tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, en 1945, —e incluso durante el periodo de guerra— se fraguó a nivel cultural el sentimiento de lo americano. A consecuencia de ello, se fundaron revistas que aludían en sus nombres, precisamente, a esa identificación cultural, tal fue el caso de las revistas: *América*<sup>61</sup>, *Revista Iberoamericana*, *Tierra Nueva*, *Cuadernos Americanos*, entre otras (Vital, *El arriero* 205).

Por otro lado, podemos señalar algunos antecedentes del conflicto desde el auge de las vanguardias, recordemos que las expresiones de estos grupos en México apuntaban al cosmopolitismo. Al respecto, el investigador Alberto Vital señala que tanto los Contemporáneos como el Estridentismo se identifican con características opuestas a la estética nacionalista derivada del proceso revolucionario iniciado en 1910: “ruptura del realismo, desvanecimiento de la figura del protagonista y del argumento, ausencia de una referencialidad obvia, alejamiento del tema de la Revolución, falta de un mensaje fácilmente comprensible [...] y de una clara distinción de los personajes positivos y negativos en términos morales [...]” (Vital, *El arriero* 218). Es decir, la

---

<sup>61</sup>Sobre el nacionalismo y la revista *América*, Sergio López Mena asegura que esta vertiente tuvo “manifestaciones constantes, pero diversas en su factura y en sus alcances. En ese nacionalismo multifacético de *América* logró en los cuentos de Rulfo su momento más apreciable” (67). Cabe agregar que entre los autores publicados en dicha revista destacan Arreola, Rulfo, Reyes y Bonifaz Nuño.

diatriba nacionalismo vs. universalismo se extiende por más de tres décadas; tal es el caso que, Armando Pereira y Claudia Albarrán, al analizar el tema a partir de la publicación “Crítica de la crítica” (1955), de Jorge Portilla en *Revista Mexicana de Literatura*, se refieren a la polémica como “vieja” y aseguran que para entonces —1955— “no sólo no había perdido actualidad, sino que cobraba nuevos tintes ideológicos y políticos” (185).<sup>62</sup>

Por su parte, Vital asegura que rasgos como “la preponderancia de los temas nacionales sobre los internacionales, un radical optimismo, una preferencia por los asuntos del campo y un esencialismo implícito [...]” (*El arriero* 207) siguieron vigentes no sólo en los cincuenta, sino hasta los sesenta y eran foco central de la crítica. Es decir, la polémica permeó hasta fundamentarse como una referencia estética a partir de la cual se medía la relevancia y actualidad de una obra literaria.

Ahora bien, para consolidar, por un lado, el nacionalismo y, por otro, el universalismo como bloques opuestos y de aparente rivalidad fue necesario el soporte, consciente o inconsciente, de las instancias de poder del sistema literario: la institución y el lector privilegiado. Si bien fueron muchos los factores y sujetos que intervinieron en el proceso de afianzamiento de una u otra línea estética —la que apostaba por lo nacional o la que se inclinaba por lo universal—, veremos cómo la publicación de *Canek* (1940) y el espacio brindado por la *Revista Mexicana de Literatura* contribuyeron, por un lado, en la constitución de la diatriba y, por el otro, al replanteamiento de esta desde una nueva mirada crítica.

A pesar de que Ermilo Abreu Gómez colaboró y fue amigo cercano de algunos integrantes del llamado “grupo sin grupo”, son conocidas las disputas literarias entre el yucateco y los

---

<sup>62</sup> Podríamos retomar la polémica desde la década de los veinte si consideramos la disputa entre la literatura viril y afeminada, entendiendo por la primera aquella que se acerca a los parámetros estéticos nacionalistas. Para seguir la polémica, véase: “El afeminamiento de la literatura mexicana”, de Julio Jiménez y “Existe una literatura mexicana viril”, de Francisco Monterde”.

Contemporáneos. En 1932 el autor de *Canek* protagonizó, con Jorge Cuesta, una discusión sobre la dimensión nacionalista de la literatura mexicana. El primero, quien contaba con el respaldo de Samuel Ramos y José Gorostiza, “llamaba a alejarse de las tendencias cosmopolitas de Vanguardia” (Shrimpton 6) para voltear a ver a lo mexicano. Relevantes figuras de la cultura mexicana intervinieron para posicionarse a favor, en contra o para tratar de mediar; entre ellos, Alfonso Reyes, quien se inclinó por una postura aparentemente más neutral en 1940, cuando destacó positivamente las características tanto nacionalistas como universalistas de *Canek*. Vital destaca que la actitud del autor de *El deslinde* —a favor de “la fusión de lo nacional y lo universal”— se percibe también en “el nombre y en el catálogo de autores de la colección Letras mexicanas, donde la huella de Reyes fue decisiva” (*El arriero* 203).

Con la polémica Abreu Gómez-Cuesta como antecedente, y el triunfo de *Canek* frente a la crítica, la veta nacionalista se fortaleció como expectativa estética de la literatura mexicana; de tal manera —concluye Vital— “Mientras en los años veinte eran muy pocos los tirajes de las obras de los Contemporáneos y mientras sus piezas de teatro eran boicoteadas y mal acogidas por el público masivo, *Canek* se convirtió muy pronto en un libro habitual entre este último”. (*El arriero* 203). Queda constancia de ello en los estudios de Israel León O’Farrill, quien asegura que la figura del personaje histórico Canek que han construido los pueblos mayas yucatecos retoma muchas de las características atribuidas al personaje en la obra de Abreu Gómez.<sup>63</sup>

Por otro lado, recordemos que las revistas literarias, sus editores y principales colaboradores, son agentes de poder capaces de imponer en el sistema literario modificaciones o nuevos parámetros estéticos a partir de la línea crítica que decidan seguir. En esa lid, encontramos

---

<sup>63</sup> Véase: León O’Farrill, Israel. *¿Se han sublevado los indios! Canek: cambios y continuidades de un símbolo maya*. BUAP/Juan Pablos Editor, 2018.

que revistas como *Creación*<sup>64</sup>, por un lado, y *Metáfora*, por el otro, representan posturas contrarias. Mientras la primera era “una tribuna del código nacionalista” (Vital, *El arriero* 223), que incluso atacó el trabajo editorial de Juan José Arreola en la colección Los Presentes al no apostar por la reedición de libros como *La vida inútil de Pito Pérez* o *Se llevaron el cañón para Bachimba* (223); la segunda lo defendía, aunque no distaba de la estética nacionalista que la llevaba a criticar a Reyes por sus predilecciones por estéticas europeas.<sup>65</sup>

Para Armando Pereira y Claudia Albarrán, la *Revista Mexicana de Literatura*<sup>66</sup> toma partida en su primer número (septiembre-octubre de 1955) con el texto “Crítica de la crítica”, de Jorge Portilla (185), en el cual se reaviva la discusión nacionalismo vs. universalismo:

¿Qué puede significar la acusación (que no juicio crítico) de “extranjerizante”, dirigida a un escritor mexicano? [...] Obviamente significa que ese escritor extranjerizante no tiene derecho a dirigirse a los mexicanos, México es o posee un bien específico, que no se pone en peligro por la acción comunicativa del escritor extranjerizante; que los mexicanos tenemos una excelencia, que puede contaminarse con lo extranjero. (Portilla 51)

Pereira y Albarrán distinguen las dos falacias que enfatiza Portilla en torno a la polémica: primero, “suponer que México (o la cultura mexicana) posee una esencia propia, un ‘bien específico’, que debía resguardarse del contacto con el exterior, para evitar así que pudiera terminar corrompiéndose o desvirtuándose” (185); segunda; “el carácter eminentemente ideológico con el que la crítica nacionalista inviste todos sus comentarios sobre el arte y la literatura, al grado de convertir a éstos en meros instrumentos de lucha política” (Pereira y Albarrán 186). El texto de Portilla retoma una discusión vieja y la afianza en la opinión pública, primero con la comparativa

<sup>64</sup> Revista jalisciense, editada por Ramón Rubín.

<sup>65</sup> Véase: Silva Villalobos, A. “Una obra poética”. *Metáfora*, núm. 5, 1955, pp. 6-9.

<sup>66</sup> Dirigida por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo entre 1955 y 1958; por Tomás Segovia y Antonio Alatorre entre 1959 y 1962; finalmente por Juan García Ponce de 1963 a 1965.

entre Arreola —*Confabulario*— y Rulfo —*El Llano en llamas*— y más adelante con la publicación de *Pedro Páramo*.

#### 4.3.2 La narrativa breve, un género en desarrollo

Considerando el auge de la novela de la Revolución —entre los treinta y los cuarenta—, no resulta extraño identificar ciertas preferencias de la crítica de los cincuenta por la novela como construcción genérica.<sup>67</sup> Es decir, tras dos décadas de novelística en un tono de fuerte reafirmación nacionalista, la narrativa breve se enfrenta a una predisposición crítica para posicionarse en la opinión pública. La investigadora Yolanda Vidal asegura que el cuento es generalmente visto como un “producto de segundo orden” (172), por lo cual es considerablemente menos estudiado que la novela. Asimismo, Vidal indica que probablemente la razón de ello sea que “la mayoría de los grandes novelistas han sido antes cuentistas, y algunos autores y muchos críticos han entendido el cuento como campo de experimentación para saltar después a la novela” (172). Tal es el caso de autores como Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Francisco Tario, Parménides García Saldaña, Julio Cortázar o Mario Vargas Llosa.

Desde el inicio de los cuarenta comienzan a proliferar las publicaciones de narrativa breve: *Cuentos* (1941), de Efrén Hernández; *Cuentos del medio rural mexicano. Primer libro de cuentos mestizos de México* (1942), de Ramón Rubín; *Incidentes melódicos del mundo irracional* (1944), de Juan de la Cabada; *Dios en la tierra* (1944), de José Revueltas; *Trópico* (1946), de Rafael Bernal; entre otros. Asimismo, se editaron textos sueltos en revistas literarias que más tarde conformaron populares libros de cuentos.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Si bien reconocemos la existencia e importancia de la publicación de narrativa breve durante los años treinta y cuarenta, enfatizamos la preferencia crítica y creativa por la novela.

<sup>68</sup> Tal es el caso de Juan Rulfo y Juan José Arreola, quienes publicaron en diferentes medios textos que después se incluirían en *Confabulario* y *El Llano en llamas*.

De esa forma, la crítica comienza a ver a la narrativa breve como “un objeto literario que puede y debe responder a un análisis propio, para lo cual ha de encontrar su crítica” (Yolanda 172). En la década siguiente, el género obtiene mayor atención de los lectores especializados, comienza a formarse una tradición cuentística en Latinoamérica; parte de ello, proviene de la creación de revistas que fomentaron su publicación: *Metáfora*, *Ábside*, *Et Caetera*, *Creación*, *Columna*, *Cuadernos Americanos*, *Las letras patrias*, *Fuensanta*, *Revista Mexicana de Literatura*, *La gaceta del Fondo de Cultura Económica*, *Estaciones*, etc.

#### **4.4. *Varia invención (1949-1951). El escritor promesa de las letras mexicanas***

Al revisar la hemerografía relativa a Juan José Arreola destaca, en primera instancia, la aparente cotidianidad con que se habla del escritor jalisciense. Es decir, para 1949 —cuando se publica su primer libro— Juan José Arreola no necesita ser constantemente presentado en las notas del medio cultural que se refieren a él. Queda claro que su nombre ya era —si no famoso— conocido entre los lectores de periódicos, suplementos y revistas literarias con tan sólo un libro y algunos cuentos sueltos: “Un pacto con el diablo” (1943), en el número 7 en la revista *Letras de México*;<sup>69</sup> “Hizo el bien mientras vivió” (1943), en el primer número de la revista *Eos*; “Fragmentos de una novela” (1945), en la revista *Pan*, primer número; “El converso”<sup>70</sup> (1945), en el número 3 de *Pan*; “Carta a un zapatero”<sup>71</sup> y “Soneto”<sup>72</sup> (1945), en el número 6 de *Pan*; y “La vida privada”, en el número 54 de la revista *América*; el cuento *Gunther Stapenhorst* (1946), editado como plaquette bajo el

<sup>69</sup> *Letras de México*, año VII, vol. I, núm. 7, 15 de julio de 1943.

<sup>70</sup> Arreola dedicó el cuento a su amigo de la infancia José Luis Martínez.

<sup>71</sup> En 1946 “Carta a un zapatero” se volvió a publicar en el número 49 de la revista *América*.

<sup>72</sup> Se trata, como lo anuncia el título, de un soneto y no, como podría pensarse, de un cuento titulado así.

sello Costa-Amic;<sup>73</sup> y “Pablo” (1947) en el número 6 de *Cuadernos Americanos*.<sup>74</sup> Además, fue incluido en el libro *Antología de cuentistas contemporáneos* (1946), de José Mancisidor.

Arreola logró popularizarse a inicios de los cincuenta en el círculo cultural jalisciense y de la capital por su actividad actoral —la cual le permitió conocer a importantes escritores como Rodolfo Usigli y Xavier Villaurrutia—; por su vínculo con destacados intelectuales de la época —tal es el caso de Alfonso Reyes, quien de diferentes maneras lo impulsó y le abrió puertas en el medio—; por su labor editorial —publicó en las revistas *Eos* y *Pan* y la primera etapa de la colección Los Presentes a algunos autores de renombre—; por su trabajo en el FCE como corrector; por su labor como traductor<sup>75</sup> —desde 1949 son identificables traducciones de Arreola, algunas en diversas revistas literarias de Perú—,<sup>76</sup> incluso, algunos medios dedican notas al trabajo del jalisciense como intérprete del francés;<sup>77</sup> asimismo, la beca del Mexico City Writing Center (1951)<sup>78</sup> y, posteriormente, la del CME (1952) —beneficios que compartió con otros potenciales o

<sup>73</sup> *Gunther Stapenhorst* [Viñetas de Ocampo], Costa-Amic, Colección “Lunes”, núm. 28, 1946, 31, pp. 5-16.

<sup>74</sup> El cuento se publicó en francés como “Pablo”, trad. E. A. Preyre. *Cahiers du Sud*, tomo xxxix, núm 293, 1949, pp. 66-75. Es la primera traducción identificada de un texto arreolino. Esta traducción al francés fue menciona el mismo año, véase: Guinard, Jacques. “Bibliographie franco-ibérique (1949)”. *Bulletin Hispanique*, tomo 52, núm. 1-2, 1950, p. 183, lo cual indica la circulación del cuento. En el texto anónimo “Sección Bellos Cuentos” en *Tiempo Hispano Americano. Semanario de la vida y la verdad*, 9 de junio 1950, p. VIII, se indica que la traducción al francés fue una sorpresa para el mismo Arreola, quien “escribió a todos sus amigos de Francia, deseoso de averiguar si alguno de ellos lo había recomendado y proporcionado al traductor; de las contestaciones negativas se dedujo que la traducción había sido cosa espontánea” (VIII). Asimismo, en el artículo se hace referencia la que podría ser la primera crítica en otro idioma de la obra arreolina: “André Gide leyó la traducción publicada en los *Cahiers* y, en un artículo, publicado recientemente, hizo el elogio del cuento y de su autor” (VIII). Empero, no nos fue posible acceder al texto de Gide.

<sup>75</sup> En 1950 el FCE publicó las traducciones de Arreola de *La isla de pascua* de Alfred Métraux y *El cine, su historia y su técnica*, de Georges Sadoul.

<sup>76</sup> “La mujer y su sombra (Mimodrama)”, de Paul Claudel, *Las Moradas*, vol. 11, núm. 5, pp. 121-124, julio 1948. (Universidad San Martín de Porres, Lima, Perú), en la cual se habla de Arreola como “El traductor de su ‘mimodrama’ es el actor y cuentista mexicano Juan José Arreola, a quien Louis Juvet llevó consigo a París para que estudiara arte dramático. A. prepara una edición bilingüe de Villon y próximamente nos enviará uno de sus cuentos” p. 212. Asimismo, tradujo con Antonio Alatorre: “El escritor en la sociedad”, de Roger Callois, Prometeus. *Revista mexicana de literatura*, núm. 2, abril 1949, pp. 75-78.

<sup>77</sup> Véase: Anónimo. “Dos obras sobre el cine”. *El Nacional*, 29 de noviembre de 1951, p. 12; Valcárcel, Gustavo. “La muerte en el arte religioso”. *El Nacional*, 30 de mayo de 1952, pp. 4-5.

<sup>78</sup> En 1951 el cuento de Arreola “Hizo el bien mientras vivió” se tradujo (“A christian gentleman” por Marilú Pease) y publicó en la revista *Porfolio*. Se trata de una publicación especial realizada por el Mexico City Writing Center, la cual no pretendía distribuirse para venta, sino específicamente entre publicistas editores y agentes literarios que podrían interesarse en la obra de los becarios. Aunque no se trató de una publicación comercial, hasta el momento es la primera traducción identificada de la obra del autor jalisciense.

ya conocidos escritores—; por otro lado, cabe resaltar que algunas notas periodísticas señalan que para 1950 el autor ya impartía conferencias sobre literatura mexicana, nos referimos a su participación en el evento “Cincuenta años del cuento en México”, el cual se llevó a cabo en el INBA.<sup>79</sup> Todo lo anterior contribuyó para que, desde el inicio de la década, el jalisciense se situara en la opinión pública como una promesa de las letras mexicanas con dos libros breves *Varia Invención* (1949) y *Cuentos* (1950),<sup>80</sup> así como la publicación de un nuevo cuento “El rinoceronte” (1950), editado en el número 1 de la revista *Et Caetera*, mismo que en 1951 apareció en la revista *Mar del sur* de la Universidad de San Marcos, Lima, Perú.

De tal manera, para 1949 Arreola ya es mencionado en algunos libros como lo más destacado de la literatura de los últimos años, como en *Literatura mexicana, siglo XX, 1910-1949*, de José Luis Martínez. El autor destaca el trabajo de su amigo de la infancia y asegura que “realizó uno de los más hábiles y perfectos cuentos costumbristas de las letras mexicanas” (85), al referirse al cuento “Hizo el bien mientras vivió”. Por otro lado, Alfonso Alba, en su libro *La provincia oculta: su mensaje literario* (1949) habla del desarrollo de “nuevos valores que cultivan el cuento mexicano” (114) al referirse a Juan José Arreola, Juan Rulfo y al michoacano Alejandro Ruiz Villaloz. Asimismo, el autor describe “Hizo el bien mientras vivió” y “Un pacto con el diablo” como “acuciosas estampas que poseen matiz pueblerino”; más adelante destaca: “son quintaesencia de una sencillez compleja; cuentos trazados con el más exacto y minucioso conocimiento de la técnica e informados de alto sentido literario” (114). Subrayamos que desde las primeras reseñas críticas sobre la obra arreolina ya se hablaba del cuidado “minucioso” y de la “técnica” escritural de su obra.

---

<sup>79</sup> Véase: “Segunda plática del cuentista Juan José Arreola”. *El Nacional*, 26 de julio de 1950, p. 6.

<sup>80</sup> *Cuentos* fue publicado la colección Los Presentes, sólo se editaron 100 ejemplares.

Si bien no identificamos exhaustivas notas hemerográficas sobre el autor jalisciense en 1949, resaltamos las alusiones a su persona como una figura integrada al medio cultural literario de la época. Ejemplo de ello es la mención de Arreola en la sección “Autores” en el suplemento *México en la Cultura* del periódico *El Novedades*, la cual normalmente difundía información de carácter personal o datos curiosos sobre los escritores. El 18 de diciembre de 1949, Carlos Contreras asegura en dicha sección que, tras múltiples recomendaciones de Arreola a sus amigos y conocidos, la marca de máquinas de escribir Olivetti lo nombró agente honorario de ventas (7). Si bien la información no implica una aportación al análisis de la obra arreolina, ni podemos confirmar o comprobar que se trate de un texto irónico, implica un matiz relevante en la recepción del autor: implica que se trata de un escritor lo suficientemente relevante como para incluirlo sin introducción en una sección —junto a Fernando Benítez, Jaime García Terrés y Agustín Yáñez— que podría definirse como parte de la “farándula literaria” de la época.

Por otro lado, entre 1949 y 1950 Juan José Arreola envió un ejemplar de *Varia invención* a Octavio Paz, al que conoció durante su estancia en París y con quien entabló una amistad. En respuesta, el poeta mandó “una postal con la reproducción de *La santa faz*, un rostro de Cristo pintado por Georges Rouault” (Orso Arreola 240) en la que escribió: “Querido amigo, no, *Varia invención* no es un libro pobre, como dices en tu afectuosa dedicatoria, sino muy rico y diverso. Hacía mucho tiempo que no leía nada de México (en prosa) que me diera tanta fe y alegría. Gracias” (Orso Arreola 240). Si bien las palabras del poeta para el jalisciense no fueron públicas hasta la edición del libro *El último juglar* en las que se incluyeron, nos interesan para destacar los vínculos intelectuales de Arreola y resaltar, por un lado, la aparente modestia del autor de “Hizo el bien mientras vivió”, por otro, la positiva respuesta de Paz, quien señala la prosa novedosa y la diversidad del volumen recibido.

Las primeras reseñas y comentarios críticos de 1949 anunciaron la acogida positiva del primer libro de Juan José Arreola; del mismo modo, desde inicios de 1950 los halagos para el incipiente escritor contribuirían a fincar la estética arreolina que perdura hasta la fecha. El 28 de enero de ese año, Xavier de los Ríos publicó en la revista *Mañana* el texto titulado “La narración imaginativa mexicana durante 1949”, en él distingue dos vertientes literarias: primero, la novela indigenista, con temas revolucionarios; en seguida, las obras que ya no son necesariamente de denuncia y protesta, sino que buscan planos intimistas o apuntan a la ficción poética. Entre estos últimos ubica a *Varia invención*, ejemplar que —en sus palabras— lleva al “cuento a jerarquías inusitadas” (49). Asimismo, equipara la escritura del jalisciense con la del autor de *El Aleph*: “siendo sus otros relatos la negación de lo narrativo para convertirse en meditación poética a la manera del problematismo intelectual de Jorge Luis Borges” (49). De esa manera, de los Ríos perfila la obra de Arreola como opuesta a la escritura revolucionaria y subraya dos características del libro que destacarán a lo largo de la obra arreolina: en primera instancia, la escritura poética; en seguida, el humorismo. Por otra parte, el vínculo que prontamente de los Ríos distinguió entre Arreola y Borges se reforzó con el tiempo por la estrecha amistad que más adelante mantendrían ambos escritores.

En el *Suplemento de El Nacional*, el 7 de mayo 1950, Robert Escarpit —ex director del Instituto Francés de México— publicó el texto “Algunos libros de México”. En él, lamenta la dificultad para conseguir en Francia libros editados en México y agradece un envío personal en el que recibió varios ejemplares, entre ellos los dos últimos volúmenes de la colección “Tezontle”: *Varia Invención* y *Libertad bajo palabra*, el segundo de Octavio Paz. Escarpit ubica a Arreola entre los miembros de la “joven generación literaria de México” y asegura que “existe en él una vocación de artista de la baja Edad Media, con todo lo que eso implica de danza macabra, de

enciclopedismo y de artesanía verbal” (11). De igual forma, acentúa el humor negro y la erudición en su escritura. Es decir, quizá el ex director del Instituto Francés de México fue uno de los primeros críticos en adjetivar como “artesanía verbal” la obra del jalisciense, forma expresiva que continuamente se repite cuando se trata de Juan José Arreola.

De la misma manera que de los Ríos y Escarpit, en la reseña de *Varia invención* publicada el 14 de mayo de 1950 en *Revista Mexicana de Cultura*, Manuel Lerín enfatiza el humor y la ironía en el primer libro de Arreola, no como un instrumento, sino como una parte constitutiva y sutil. Asimismo, destaca que “La prosa es tranquila, medida, agradable y en esto descansa, en gran parte, el valor literario de *Varia Invención*, que es una muestra evidente de que un cuentista ha asomado a nuestras letras” (11). Si bien la reseña es bastante positiva, Lerín identifica algo que más tarde el mismo autor destacaría:<sup>81</sup> “El cuervero”, es un cuento en el que “se usa el lenguaje popular, y aun cuando está dominado, para nuestro gusto pensamos que Arreola se encuentra mejor en relatos de otros tipos, como los restantes de su libro” (11). Es decir, Lerín apunta la diferencia temática entre “El cuervero” y el resto de los textos incluidos en el tomo, e identifica que los temas relativos a la tierra no destacan tanto en la prosa de Arreola como sí la escritura poética o intimista: nuevamente, revolución vs. universalismo.

Por otra parte, la reseña también subraya la versatilidad de *Varia invención*: “Bien corresponde a este libro el título que le da su autor, porque no todo su contenido se halla formado por cuentos sino, también, por breves cuadros en prosa. A pesar de ello guarda la unidad requerida” (11). La mención es relevante en la medida en que indica una aceptación o apreciación diferente entre la conjetura del cuento y la prosa breve, vista en su totalidad como una unidad bien integrada

---

<sup>81</sup> Al respecto, Arreola y Vicente Leñero aseguran que, entre las dos corrientes, la realista y la fantástica, “El cuervero” se podría situar en la primera, pese a él formar parte de la segunda línea. Asimismo, el jalisciense asegura que ese cuento le habría salido mejor a Juan Rulfo (Leñero 19).

por el estilo del autor; lo cual, permite a Lerín concluir su reseña con el elogio al autor y al libro: “Recientemente no recordamos un volumen en prosa que no haya interesado tan de improviso ni tan gratamente” (11).

En la edición de abril-junio (1950) de la revista *Et Caetera*, Bernabé Godoy también reseñó el primer libro del jalisciense. En general, se trata de una postura favorable para el escritor, pero señala como aparente punto en contra el afrancesamiento de la obra:

Pero en premeditada intencionalidad —no hay por qué pensar en lo casual— de hallarse en lo extranjero, en lo francés, sin duda por afinidad apoyada en las inclinaciones y en cualidades sentimentales, que favorecen un criterio preferente en sentido que no pocos de nuestros literatos han seguido en diversas épocas, hay los aciertos del acoplamiento, prominente sello de lo elegante al ir diciendo, con fluidez, lo de apariencia intrascendente, lo que constituye la esencia del vivir cotidiano [...]. (117)

Como vemos, no se trata de una posición radicalmente en contra, sino sutil; en medida en que resalta una característica favorable de la obra, instauro lo extranjero en el ámbito de lo negativo. De esa forma, pondera la elegancia del lenguaje y la temática cotidiana. Godoy, como los reseñistas anteriores, identifica el humor en la narrativa, pero además señala dos temas relevantes en la construcción de la obra arreolina sin ahondar más en éstos: la preocupación ontológica y la mujer.

Finalmente, como anticipamos, concluye su texto con la aseveración: “Creo que este libro disparejo, de partes incongruentes, —en mucho por eso lo creo, porque así se ha forjado— es un primer paso, de tanteo, de lo quo [sic] puede ser una brillante carrera literaria. Es innegable, demasiado claro: se advierte una capacidad privilegiada” (118). Contrario a Lerín, quien señala la unidad dentro de la versatilidad, Godoy subraya como positivo lo aparentemente “disparejo” e incongruente” del tomo; de esa manera, apuntala al autor dentro de las letras mexicanas.

El ingenio y la economía del lenguaje son dos elementos que, todavía en la actualidad, priman en los trabajos críticos como características innegables en la literatura arreolina, rasgos que no pasaron inadvertidos para los primeros reseñistas. De forma anónima, el 9 de junio en *Tiempo Hispano Americano. Semanario de la vida y la verdad* resaltaron la composición de *Varia invención* como un libro construido de cuentos publicados anteriormente, algunos de ellos escritos desde 1941; empero, destacan que “todos están igualmente cuidados y bien escritos” (VIII).

Para 1950, el nombre de los coterráneos Juan Rulfo y Juan José Arreola ya se había conjuntado en diversas ocasiones debido a sus colaboraciones en el área editorial, además de su cercana amistad; sin embargo, fue Dolores Castro, en la sección “Aljibe” de la revista *Fuensanta*, una de las primeras en conjuntarlos: “Jalisco da tres grandes valores a la literatura mexicana contemporánea. Agustín Yáñez, Juan Rulfo y Juan José Arreola” (6). La mención es notoria primero por incluir a Yáñez, escritor con considerablemente mayor trayectoria que la yunta de Jalisco, y, en seguida, porque Rulfo todavía no había publicado libro alguno, sólo algunos cuentos sueltos en diferentes revistas. Ello bastó a la poeta para agregar lo siguiente:

Agustín Yáñez trae la provincia palpitante y fresca con palabras llenas de poesía. Juan Rulfo con su lenguaje duro va moviendo a los hombres con la fuerza de los elementos en sus temas rurales. Juan José Arreola fino y apasionado nos da cuentos de valor indiscutible en este libro de angustia, de ternura, de dolor y esperanza humana que es *Varia Invención*. (6)

Castro no marca tajantemente una diferencia ni temática ni formal entre Rulfo y Arreola, pero sí enmarca al primero en lo rural y al segundo en un ámbito más sensorial. De igual forma, además de destacar, como otros críticos, lo “fino” de la escritura del jalisciense, identificó —como Godoy— “una viva búsqueda de Dios” (6).

El texto anónimo publicado el 23 de septiembre de 1950 en *El Nacional* bajo el título “México de día y de noche” parece enfrascarse en la disputa entre lo revolucionario y lo universalista, aparentemente a favor del segundo bloque. En una redacción obscura, —por metafórica— el escritor anónimo critica a los falsificadores de la literatura mexicana que “todavía siguen pedifactorando *Pitos Pérez* o ennegreciendo *Días terrenales* con falsos *Lutos humanos*” (2), y “las prosas muertas que procuran una inútil transparencia para buscar, sin lograrlo, tonos universales” (2). En ese contexto, enaltece a la obra arreolina al considerarla una muestra de madurez de la literatura mexicana, una madurez que, asegura, era buscada en “señales postizas, en exageraciones rurales, retóricas bizarras” (2). Esta nota, más directa que las demás, destaca por resaltar como punto a favor el carácter universalista de Arreola como un punto a favor y, más aún, reflejo de una madurez literaria.

Ismael Diego escribió el 1 de abril de 1951 en *El Nacional* una reseña sobre el libro *Cuentos* (1950), publicado bajo el sello editorial Los Presentes. Nuevamente observamos una referencia a la estética francesa en la literatura de Arreola; sin embargo, no se trata de una crítica negativa, por el contrario, se destaca la belleza literaria, así como la variedad de matices. De igual forma, como el contenido, el trabajo editorial es admirado: “Hemos de señalar la presentación cuidadosa y delicada del libro, con una viñeta forestal y un formato agradable y sugestivo” (11).

El 28 de julio 1951 apareció en la revista *Mañana* una carta de Salvador Novo en la que menciona a Arreola como ganador de la beca del Mexico City Writing Center; al hablar sobre el jalisciense indica: “Cuentos bellísimos, y de los que me apena mucho no haber antes acusado recibo son los que componen la *Varia Invención* del fino, inteligente Juan José Arreola, quien con Francisco Tario [...] me parece de los mejores prosistas jóvenes” (14). Vemos nuevamente el

calificativo “fino” para referirse tanto al escritor como a la obra; asimismo, Novo, como críticos anteriores, perfila a Arreola como un prosista destacado de su generación.

En suma, identificamos que, tras la publicación de su primer libro, Juan José Arreola es situado por la crítica como una promesa de las letras mexicanas; recibe, sobre todo calificativos positivos en torno a la finura, exactitud y economía del lenguaje. De igual forma, no pasa desapercibido la brevedad de los relatos, la poética y, por supuesto, la influencia extranjera que sorprende al presentarse hasta el momento como un rasgo favorable. Ahora bien, destacamos: es de nuestro conocimiento que las notas, reseñas y comentarios identificados son pocos en comparación con aquellos que siguen sin recuperarse de periódicos, suplementos y revistas; sin embargo, consideramos que los aquí revisados representan en cierta medida una generalidad y nos permiten decir, a grandes rasgos, que *Varia invención* —y de alguna manera también la edición *Cuentos*, de Los presentes— terminó por situar a Arreola como uno de los prosistas más destacados de la nueva generación de escritores en México.

#### **4.5. *Confabulario* (1952-1957)**

En 1952, Arreola compartió a Joaquín Diez-Canedo, entonces gerente de producción del FCE, la compilación de sus cuentos escritos entre 1950 y 1952 que posteriormente se publicaría bajo el título *Confabulario*. El tomo fue el número dos de la colección Letras Mexicanas, la cual tenía la premisa de alternar la edición de un autor consagrado y uno joven. De esa manera, el libro de Arreola se anunció junto con otros tres: *Obra poética*, de Alfonso Reyes; *El diosero*, de Francisco Rojas González y *El nuevo Narciso y otros poemas*, de González Martínez (Véase: Imagen 1).

Con el nombre de

# Letras Mexicanas

inicia el

## Fondo de Cultura Económica

una nueva colección que aspira a reunir lo mejor de la producción literaria de nuestro país. Acaban de aparecer los cuatro primeros volúmenes:

1) ALFONSO REYES: Obra Poética .....	\$ 20.00
2) JUAN JOSÉ ARREOLA: Confabulario .....	„ 8.00
3) ENRIQUE GONZALEZ MARTINEZ: El Nuevo Narciso y otros poemas .....	„ 8.00
4) FRANCISCO ROJAS GONZALEZ: El Diosero .....	„ 9.00

A estos volúmenes se irán añadiendo después otros originales y antológicos, que en su conjunto formará una biblioteca de creación artística y crítica de primera importancia para el conocimiento de la literatura mexicana.

**PIDALOS EN SU LIBRERIA**

**Imagen 1:** Anuncio del FCE sobre los primeros números de Letras Mexicanas. *Suplemento de El Nacional*, 1 de diciembre de 1952, p. 12.

Cuando *Confabulario* es anunciado, como hemos visto, su autor ya era reconocido en el medio cultural mexicano; sin embargo, se trataba todavía de una joven promesa, tenía que afianzar su posición con una obra que lo consagrara en las letras nacionales. El 13 de abril de ese mismo año, Sergio Magaña escribió en la sección “El observador” del periódico *El Nacional* el texto “Mejores tiempos”, en el que asegura que el desarrollo del cuento en el país es aún pobre, empero autores como Rulfo, Revueltas y Arreola “lo tienen plenamente en sus manos” (3) y queda a la espera ver qué harán con él.<sup>82</sup> De esa manera, vemos cómo la crítica se refiere al cuento como un género que todavía se encuentra en desarrollo para esa época, pero que hay escritores que prometen un buen desempeño en el mismo. Igualmente, es notable que, cada vez, se concreta más el vínculo que la crítica periodística fundó entre Rulfo y Arreola.

<sup>82</sup> Es de observar que Sergio Magaña se menciona a sí mismo como uno de los autores destacados en la creación de cuento junto con los autores ya listados.

Por otro lado, es de nuestro interés que Magaña posicione en mejores condiciones el desempeño del teatro en México, es de considerar las posibilidades de un futuro venturo para éste. Recordemos que dos años después Arreola edita, en *Los Presentes*, su primer texto dramático, *La hora de todos*. Magaña asegura: “De veras creo que asistimos al nacimiento de un ambiente propicio al teatro mexicano, así choque la palabra, alimentarán el hambre intelectual del tiempo nuevo” (3). Por tanto, adelantamos la adecuación crítica para nuevas perspectivas teatrales en las que se insertará la obra arreolina.

Ahora bien, el 14 de octubre “La nota cultural” de *El Nacional* anunció a un Arreola “en pleno dominio de sí mismo y su oficio” (3) tras el lanzamiento de *Confabulario*. Asimismo, retoma alguno de los puntos que caracterizaron al autor tras la publicación de *Varia invención* para atribuirlos al nuevo libro: misterioso, incongruente, economía verbal, estilizado, humorismo, inteligencia, etc. De esa manera, asegura que el segundo libro del jalisciense es “una excelente obra del espíritu de su joven autor, universalizante y compendioso” (4). Como vemos, nuevamente encontramos el vínculo con lo “universal” de manera aparentemente positiva, sin reflejar alguna cuestión negativa respecto a ello.

Por otro lado, Julieta Carrera —en la sección “¿Cuál es el caso?” de la revista *Impacto*— subrayó, en el texto “El río y Confabulario” del 8 de noviembre, la diversidad del nuevo libro; de manera similar, cataloga al autor y “su arte de relatar” (62) de lo mejor en la juventud artística en México, desde los inicios de su trayectoria. Carrera, nuevamente enfatiza la constante vigilancia en el estilo, la transparencia, el humor y el ingenio; vemos que cada vez se hace más común hablar del jalisciense y su obra a partir de esos calificativos. Empero, la reseñista acentúa la prosa poética, aunque, recordemos, no es la primera ocasión que se menciona: asegura que los cuentos están “suavemente amasados con fina levadura de poesía, producen esta delicia sonriente” (63).

En diciembre de 1952 José Mancisidor escribió “El diosero - Confabulario” en *El Nacional* en donde reafirmó su agrado por Arreola, luego de haberlo incluido tempranamente en una antología de cuento contemporáneo en 1946, cuando el jalisciense sólo contaba con algunos cuentos sueltos. Asimismo, aseguró que Arreola es un autor “de una fuerza interior imponderable” (3) que domina sin problemas el cuento y el ensayo. Además, destaca que, ante todo, lo que resalta de Arreola es “su poder inventivo, su gran imaginación que domina, indiscutiblemente, a sus demás virtudes” (3). No obstante, asegura que, debido a su naturaleza heterogénea, no simpatiza con el libro, le impide “gozar la disciplina de un género determinado” (3).

Mancisidor, apunta algo fundamental en la literatura arreolina que después implicará, incluso, la posibilidad de hablar de un género vario inventivo en su narrativa, pero que en ese entonces se destacaba como incongruencia o versatilidad. Asegura Mancisidor: “Nos hace olvidar, con frecuencia, que hemos pasado de una ribera a la otra, abandonando el cuento para incursionar, llevados por el autor, en la crónica o en el relato” (3).

Por otro lado, el también historiador no cataloga como negativas las particularidades heterogéneas de *Confabulario*, mismas que se pueden ampliar al resto de la obra arreolina, más aún, asegura que la unidad del tomo radica en “Su estilo, su sobriedad, su equilibrio, su humorismo, fino y lapidario” (3). Por tanto, destaca las cuestiones positivas de la variedad narrativa, al indicar que el cambio invita al descanso del lector y puede entenderse como un entreacto; de esa forma, Mancisidor termina por afirmar que “Juan José Arreola ha conseguido, en plena juventud, una gran categoría de escritor” (8).

El éxito de Arreola comenzó a expandirse por América Latina e incluso a Estados Unidos y Europa, testimonio de ello son algunas reseñas críticas o menciones en revistas especializadas y periódicos locales. Tal es el caso del texto “Un joven escritor de Méjico” (1953), del poeta y

ensayista español José Ángel Valente, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. En la sección dedicada a las reseñas, Valente expresa su asombro por el libro del mexicano, alaba la “prosa libre, prosa sin trabas, exacta su palabra, nunca sobrante” (382); remarca el humor, la finura, la técnica, el tratamiento estilístico y asegura que “Arreola penetra con un garbo y una derecha admirables en cada tema” (383); agrega, él “ha construido su libro con mucha sabiduría, con mucho cuidado, pero animados, vivificados por ese chispazo agudo y puro de su penetradora ironía” (383). Las palabras de Valente demuestran que la crítica internacional veía en la obra arreolina los elementos que ya se habían destacado en la prensa nacional.

Otro caso particular es el texto “El cuento americano actual”<sup>83</sup> (1953), publicado en la revista *Américas* por Ángel Flores. El crítico puertorriqueño y director de importantes revistas de carácter internacional asegura que la publicación de *Varia invención* fue un evento de primera magnitud, con la de *Confabulario* queda confirmado que algo importante sucedía en las letras mexicanas (37). Flores señaló la cercanía literaria entre Jorge Luis Borges y Arreola, indicó que el segundo puede pasar de una escritura realista —como “El cuervero”— a piezas maestras de la imaginación —como “El guardagujas”—, versatilidad antes demostrada por el autor de *Ficciones* (1944). Además, resalta la ironía y el humor de los cuentos (38), característica aguda que se baraja omnipresente a lo largo de la obra. Finalmente asevera que Arreola —al igual que Francisco Tario— está en una elevada posición autoral en Latinoamérica, debido a su originalidad, impacto y segura trascendencia.

---

<sup>83</sup> La revista *Américas* publicaba su contenido en tres idiomas: español, inglés y portugués. Los textos de las tres versiones era el mismo, traducido. En este caso, nosotros citaremos el texto en inglés debido a la imposibilidad de consultar la versión en español, no obstante, hemos comprobado la distribución del mismo en lengua española. Visto de esa forma, este podría ser el primer trabajo crítico sobre Juan José Arreola publicado en el extranjero.

#### 4.6. *La hora de todos* (1954-1957)

Como ya indicamos, en 1954 Arreola publica *La hora de todos: [Juguete cómico en un acto]*, un texto cuya manufactura es anterior y, aunque en la actualidad los estudios sobre las obras dramáticas del jalisciense son relativamente escasos, fue bien recibida por la opinión crítica el año de su publicación. “Juan José Arreola debe sentirse satisfecho de haber creado esta nueva obra que define una vez más sus originales y frescas capacidades de escritor” (2), afirma Raúl Leiva en *México en la Cultura*. En un texto lleno de elogios para el autor y la obra, el reseñista precisa que el jalisciense es quizá uno de “los más responsables y maduros estilistas de este país” (2). Por lo demás, se refiere a *La hora de todos* como una obra maestra que tendrá resonancia en los diferentes círculos literarios del continente, como el resto de su obra. De igual forma, subraya que destaca por sus cualidades “estrictamente estéticas [...] llena de ritmo, con un lenguaje que a ratos es puramente coloquial, con expresiones de cristalina vigencia popular” (2). La aseveración de Leiva llama la atención por las observaciones en torno a los matices populares, rasgo que podría identificarse con un fondo, si no nacionalista, de mexicanidad implícita.

Por otro lado, el escritor Archivaldo Burns, también reseñó en la revista *Universidad de México* la nueva publicación del jalisciense. Con notoria claridad y calidad crítica que se aproxima más a la redacción académica que a una respuesta impresionista, Burns remarca tajante: “En Arreola la preocupación central es el lenguaje. Violentar la palabra para que rinda su máximo. Pudiera decirse que para él, la idea, es la palabra misma” (30). De ese modo, el crítico enfatiza el trabajo del autor de *Confabulario* para pulir y estilizar la palabra, desempeño que en algunas ocasiones ha provocado que otros —apunta Burns— lo acusen de “preciosismos” y alejarse de causas vitales que enaltezcan su obra.

Es decir, el crítico apunta a la famosa polémica nacionalismo vs. universalismo, se posiciona a favor del jalisciense al asegurar que su literatura “ignora propagandas” (31) para abocarse al cuento poético. Por tanto, vemos que, pese a que en nuestra investigación no encontramos notas relevantes que aporten a la polémica, algunos reseñistas y críticos de renombre usaron su influencia para posicionarse frente a las acusaciones que pretendían menguar el éxito de la obra arreolina. Queda más claro el caso en la exposición de Emmanuel Carballo: “Arreola y Rulfo cuentistas”, también publicado en la revista *Universidad de México*.

El escritor de *Protagonistas de la literatura* (1986) responde con su texto a lo que parece ser una polémica impuesta por la crítica entre los autores de *Confabulario* y *El Llano en llamas*. “Raros son los escritores, sea cual sea el género que practican, que al publicar su primer libro ofrecen una obra madura, una voz propia. Y más raros son aquellos que con el primer título inauguran o consolidan una válida aportación en el campo de las letras” (28), afirma Carballo para ubicar en dicha categoría a sus dos coterráneos e iniciar su texto con el tajante juicio que consolida a ambos escritores —pese a toda polémica— en la vanguardia literaria en Latinoamérica.

La crítica del también jalisciense busca, principalmente, romper los paradigmas que la opinión pública ha impuesto a modo de enfrentamiento entre los dos amigos; polémica auspiciada por la antigua disputa entre los autores de estética nacionalista y aquellos más afines a lo caracterizado como universalismo. Explica Carballo: “Quisiera ayudar a deshacer el falso duelo al que tratan de orillar a estos dos cuentistas tanto el fervor religioso de sus adeptos como el miope afán de algunos críticos” (28), la posición neutral y mediadora de Carballo fue reconocida en diversas ocasiones por el autor de *La feria*:

Emmanuel me ayudó mucho en el sentido de anunciar que mis cuentos venían de otras corrientes literarias, que eran algo nuevo y distinto a lo que los herederos de

la Revolución mexicana nos tenían acostumbrados. Desde luego, sus comentarios influyeron en el ánimo de los dos bandos contrarios de esa época, los rulfistas y los arreolistas, "nacionalistas" los primeros y "universalistas" los segundos. (Orso Arreola 277)

Carballo enfatizó las diferencias y fortalezas de ambos autores como una ventaja para ambos; mientras que Rulfo llega a la cumbre desde lo regional o nacional, Arreola lo hace a partir de la universalización de experiencias. Por un lado —enfatisa el crítico— Rulfo apela a la “muerte del lenguaje elegantemente constituido” (28); por el otro, Arreola apunta a la fiesta y finura del lenguaje. De igual manera, el autor del *Diccionario crítico de las letras mexicanas en el siglo XIX* (2001) asegura que los críticos de Arreola y Rulfo no han tomado en cuenta que “Igualmente se puede ser mexicano por alusión que por omisión” (29); subraya que el nacionalismo de Arreola no se centra en las acciones, sino en las reacciones, pues éste no tiene que residir en las anécdotas, sino en la forma de abordarlo.

En enero de 1955, R. E. Montes i Bradley reseñó positivamente, en *Revista Mexicana de Cultura, La hora de todos*. El crítico remarcó lo que antes ya se había apuntado, el nuevo libro del jalisciense subrayaba los justos títulos con lo que ha sido calificado; empero, asegura, “no añade absolutamente nada a sus merecimientos, confirma sin hesitación pero con convicción, la voluntariedad que fija a su autor dentro de una escuela literaria tan definida como valerosa”, (12). Ya otros críticos habían apuntado que, quizá por tratarse de una obra escrita con anterioridad, *La hora de todos* agregó poco a la trayectoria de Arreola, aunque contribuyó a su consolidación por la correcta ejecución en un género diverso al hasta entonces empleado.

Asimismo, la reseña de Montes destaca por una aseveración fundamental en la trayectoria del autor de *Varia invención*: asevera que ha construido una escuela en torno a su trabajo,

señalamiento relevante puesto que la carrera literaria del jalisciense apenas alcanzaba los diez años. Por supuesto, Arreola no cimentó una escuela tan rápidamente sólo con su obra escrita, parte importante del desempeño del autor y del rápido capital cultural que adquirir en el medio estaba ampliamente vinculado con la versatilidad, tanto de su capacidad escritural, como práctica. Es decir, trabajar como editor, tallerista y promotor cultural fue parte circunstancial en su carrera de escritor para convertirse en influencia de las nuevas generaciones que lo buscaban como amigo y padrino por su adaptabilidad y apertura al conocer tanto nuevas corrientes como posibilidades creativas.

Ahora bien, pese a que *La hora de todos* no era, a grandes rasgos, una aportación que marcará la diferencia en el desarrollo artístico de Arreola, Miguel Guardia dio a conocer en *Estaciones* que el primer texto dramático del jalisciense ganó el Concurso Nacional de Teatro en 1955. Producto de ese triunfo, la obra fue incluida en la edición *Concurso Nacional de Teatro: Obras premiadas 1954-1955*, del INBA. Guardia indica que la obra podría considerarse —en cierta medida— experimental; aunque no califica la obra como original, indica que las innovaciones técnicas permiten denominarla de dicha manera. Por otro lado, afirma que Arreola —a diferencia de otros autores que se han dedicado más a la escritura de prosa y tienen poca experiencia en teatro— “sabe diferenciar perfectamente lo que es estrictamente de lo que no lo es” (599). Asegura que ello demuestra su talento en el género y prevé obras llenas de inventiva y vivacidad.

Por otro lado, también aparece en 1956 la primera tesis registrada que toma en cuenta a Juan José Arreola para su análisis, podríamos considerarla señal del florecimiento de la crítica académica que termina por instalarse en los sesenta. La investigación titulada “Vista general del cuento corto contemporáneo de México y de los Estados Unidos de Norteamérica” para obtener la maestría fue presentada por la alumna Charlotte Abbot Cruz Castelán, quien consideró imperante,

para hablar de prosa breve, incluir a los dos jóvenes escritores debido a que ambos demostraron calidad y madurez en su desempeño literario. La investigadora parte de las diferencias, asegura que no hay similitudes entre la obra de los dos jaliscienses. Parte del encuentro entre lo universal y nacional para acentuar: por un lado, Arreola imbrica su narrativa entre lo fantástico y lo real sin marcar mayores diferencias, aunque en una estética intelectual y cercana a lo filosófico; por otro, Rulfo es un escritor visual, cuyos tópicos abordan la cotidianidad, la tierra y el hombre. De forma similar, Abbot remarca la calidad satírica, irónica y, en general, humorística de *Varia invención* y —aún más— *Confabulario*; no está demás destacar que la crítica académica del segundo lustro de los cincuenta o bien se nutría de la crítica periodística o asimilaba de la misma manera la obra arreolina: las particularidades marcadas por la tesista son las mismas que ya hemos apuntado en la presente investigación sin aparentes aportaciones originales a la discusión.

En 1957 Emmanuel Carballo publicó, en la revista *Universidad de México*, “Mi pequeña constelación jalisciense”, texto en el que incluyó —en breve apartado— a la yunta de Jalisco: “Son nuestros Juanes y nunca han caído por las ingratas pendientes del folklorismo. Son en sus respectivas tendencias, los mejores cuentistas que posee actualmente México” (4). Como vemos, tras cinco años de la edición de *Confabulario*, Arreola ya es considerado un autor fundamental de las letras mexicanas y, aún más, uno de los dos mejores cuentistas del país. Sobra decir que la afirmación no es superficial ni carece de valor al ser formulada por quien, para entonces, era también uno de los críticos literarios más relevantes.

#### **4.7. Punta de plata (1958-1959)**

*Punta de plata*, —el tercer libro de Juan José Arreola— un conjunto de narraciones breves editado por la UNAM terminó de imprimirse en diciembre de 1958, pero comienza a circular hasta inicios del siguiente año. Del tomo ilustrado con 24 dibujos en punta de plata elaborados por el artista

Héctor Xavier —por ser una edición limitada— sólo se imprimieron 500 ejemplares: “Casi nadie recuerda esta publicación [...]. Estuvo agotada por más de treinta años”<sup>84</sup> (Orso Arreola 330), aseguró el autor.

Destacamos el dato porque efectivamente parece haber pasado desapercibido, pese a que algunos de los textos que formaron parte del libro se publicaron de manera independiente en la revista *Universidad de México*. Lo consideramos de esta manera ya que durante la elaboración de la presente investigación no sólo no logramos encontrar reseñas o comentarios críticos en torno a la publicación de *Punta de plata*, no identificamos referencias ni entradas hemerográficas en las recopilaciones bibiohemerográficas sobre y de Juan José Arreola. El caso resulta todavía más anómalo si consideramos que *Cuentos*, libro editado en Los Presentes, sólo tuvo un tiraje de 100 ejemplares y, aun así, fue, aunque no en demasía, reseñado por la crítica literaria. Por supuesto, sería ingenuo pensar que *Punta de plata* no fue anunciado o comentado de manera alguna; sin embargo, consideramos que su recepción inicial fue considerablemente menor a la contemplada para las primeras publicaciones del autor.

Ahora bien, la falsa ausencia de nuevos libros de Arreola no implicó el silencio de la crítica referente a los ejemplares ya loados en diversos medios. De esa manera, en 1958 Alberto Valenzuela publicó “Nuevos ingenios mexicanos” en la revista *Ábside*, en donde aseguró que se ha demostrado a partir de estudios que el canon estético del jalisciense se apartó de los gustos o preferencias literarias anteriores a su literatura; asevera que Arreola “prefirió declarar la guerra al lugar común y al sentir de los demás” (90). Nótese que, al final del texto, Valenzuela —quien realiza un recuento un tanto flojo de las temáticas destacadas en *Varia invención y Confabulario*— plantea que el buen estilo escritural de Arreola le “servirá muy bien para asuntos más serios,

---

<sup>84</sup> El libro *Punta de plata* no volvió a editarse como su original hasta el 2018, por motivo del centenario del nacimiento del autor. No obstante, los textos que lo conformaron se publicaron posteriormente bajo el título *Bestiario*.

cuando el autor se hastíe de novedades y vuelva al lugar común” (94). Es decir, de forma aparentemente indirecta realiza una crítica negativa, presenta que los primeros dos libros del escritor son tan sólo ejercicios de aprendiz.

Por el contrario, José Luis Martínez escribió en “La literatura mexicana actual 1954-1959” nuevos elogios para la yunta de Jalisco, al llamarlos “los nuevos maestros de la prosa narrativa” (13). Martínez acentúa las diferencias entre el autor de *Confabulario* y el de *El Llano en llamas*, asegura que, aunque sus caminos se trazaron paralelos y tras 1953, “uno de los más entusiastas y auténticos éxitos literarios” (13), en realidad se trata de autores divergentes cuyos caminos sólo se entrelazan al estudiar la evolución de la narrativa breve en América Latina.

Finalmente, consideramos relevante destacar que en 1959 Ángel Flores incluyó en su libro *Historia y antología del cuento y la novela en Hispanoamérica*, publicado por la editorial Las Américas Publishing, a Juan José Arreola. La obra recupera “El guardaguñas” y reproduce una bien nutrida y detallada biografía del autor. La incorporación en libros de esta índole sitúa al jalisciense ya como un autor de categoría internacional cuyas fronteras literarias no se cierran en el círculo latinoamericano, se amplían a nuevos lindes que podrían resultar más prósperas crítica y editorialmente para su obra; sin embargo, eso tendría que confirmarse en un estudio de este tipo sobre la recepción arreolina durante los sesenta. Baste para este estudio precisar que, sin duda, la cantidad de textos críticos identificados perteneciente a la siguiente década sobrepasan por mucho a los ahora presentados. En los cincuenta Arreola se consagra como uno de los prosistas más importantes de América Latina, en los sesenta se convierte en un autor internacional.

## 5. Conclusiones

En general, la presente investigación ha demostrado que para 1949 Juan José Arreola ya era un agente relevante dentro del campo cultural mexicano. El jalisciense se desempeñó exitosamente en diversas áreas, además, —gracias a su talento y particular personalidad— estableció vínculos relevantes que le permitieron posicionarse entre las élites intelectuales del país. De esa forma, la publicación individual de cuentos en diversas revistas —nuevas y de renombre— la actividad teatral y editorial, así como la —poco reconocida, pero fundamental— labor de traductor fueron fundamentales y determinantes para la recepción crítica de *Varia invención*.

Como vimos, Arreola es percibido como una promesa de las letras mexicanas, uno de los representantes más importantes de la nueva generación de jóvenes mexicanos cuyas innovaciones estilísticas y genéricas llamaron particularmente la atención en las reseñas y notas críticas. Aunque el libro se enfrentó al paradigma idiosincrático en el que todavía imperaba un pensamiento político-social postrevolucionario, *Varia invención* fue constantemente laureado, destacado por el cultismo, la maestría de las formas breves y, especialmente, por el uso cuidado y fino del lenguaje.

Para 1952, cuando El FCE edita *Confabulario* y Arreola ha ganado considerablemente más fama debido al lanzamiento de la colección Los Presentes, comienza el proceso de consagración que llevó al jalisciense a ser presentado como uno de los mejores cuentistas del siglo XX. La crítica destacó constantemente la calidad del libro, el manejo del género, la prosa poética que llegó a ser comparada con la escritura de Jorge Luis Borges, el humorismo expresado a través de ironía, sátira, como la exactitud y finura del lenguaje. Entreveremos un cambio significativo tras la publicación, en 1953, del primer libro de Juan Rulfo.

Si bien analizamos que los dos jaliscienses ya habían sido vinculados de manera somera o referencial debido al origen, amistad y vínculos entre ambos escritores, cuando se publica *El Llano*

*en llamas* —también en la colección Letras Mexicanas del FCE como *Confabulario*— la crítica estableció una rivalidad que ha permeado hasta la actualidad. Por un lado, Rulfo representó una línea creativa aparentemente más cercana al horizonte estético de la época: los temas rurales, las problemáticas cotidianas y el uso de lenguaje lo vincularon al nacionalismo; en el lado opuesto, Arreola fue catalogado como afrancesado, extranjerizante debido a que su obra no se desarrolla en medios rurales, los temas fluctúan entre cuestiones intimistas, filosóficas y el lenguaje de sus textos era considerado “preciosista”, por ello el autor de *Varia invención* era clasificado como universalista.

Como hemos visto, aunque queda constancia de la polémica comparativa crítica entre Rulfo y Arreola que con los años llevó al segundo a parecer marginado, la recepción de la obra arreolina fue —hasta ese momento— inminentemente positiva. Tras 1955 y la publicación de *Pedro Páramo*, y posterior traducción al alemán e inglés, la discusión se reaviva e incluso Emmanuel Carballo retoma el tema con la intención de finalizar la polémica; no obstante, contrario a lo que consideramos inicialmente, en la presente investigación no encontramos evidencia de que el carácter universalista del autor de *Confabulario* repercutirá seriamente en la consagración y percepción de los, hasta el momento, dos libros de Arreola. Presuponemos, por las entradas hemerográficas identificadas, que el tema toma mayor relevancia durante los sesenta, especialmente por la edición de *La feria*.

Ahora bien, durante un par de años la atención crítica continúa en *Confabulario*, es decir, la obra se mantiene en la opinión pública, consideramos que ello se debe a que el autor sigue un ritmo constante de actividades culturales que llevan su nombre a los periódicos. De tal manera, debido a las altas expectativas impuestas por las dos primeras publicaciones, cuando en 1954 se edita *La hora de todos*, primera obra dramática del jalisciense, la crítica reconoce la calidad

artística de la obra y considera justos los premios ganados; sin embargo, también aseguran que, en términos generales, la obra no aporta nada nuevo a lo ya presentado por Arreola en sus textos anteriores. Entonces, pese a recibir loas y representar un aporte importante en el afianzamiento cultural del escritor, *La hora de todos* no tuvo el mismo impacto que la narrativa breve.

Por otro lado, el caso de *Punta de plata* dista mucho a los anteriores. Entendemos que es una edición limitada y que deben existir notas al respecto que no han sido identificadas; empero, para los fines del presente trabajo, el silencio nos indica un posible declive de la obra arreolina en México, situación que sólo se confirmaría tras un estudio de los sesenta, el cual, consideramos, debería necesariamente tomar en cuenta el impacto que, para ese entonces, ejerció la crítica extranjera en la apreciación de la literatura mexicana.

En suma, la recepción crítica inicial de la obra de Juan José Arreola perfiló a un escritor que, como se ha visto, representaría a la literatura nacional hasta la actualidad. Definitivamente la diversificación de su trabajo le ayudó para ser reconocido tan tempranamente en el medio literario; Arreola tuvo un éxito avasallador en todo lo que hizo, mucho de lo que se dice sobre él se retoma más adelante y aún se sigue repitiendo en los estudios contemporáneos. En ese sentido, podríamos pensar que la crítica arreolina —la cual se piensa extensa y detallada— ha sido, en muchos aspectos, superficial; no sólo presenta vacíos críticos fundamentales para entender como una totalidad a la obra y al autor, se siguen repitiendo los mismos paradigmas que en 1949.

Los principales temas de estudio en torno a la obra de Arreola repiten la finura, la exactitud, la calidad de prosa poética, el humorismo, la inteligencia y la brevedad que la crítica inicial señaló. Todavía más, las aportaciones críticas siguen presentando al jalisciense como un autor universalista sin explicar a fondo por qué, cuando desde 1955 Carballo y algunos otros críticos contribuyeron a desmitificar dicha polémica. De ese modo, Juan José Arreola rompió paradigmas

en la literatura mexicana del siglo XX; su obra dejó atrás la estética posrevolucionaria para abordar temas, estilos, estructuras y géneros diferentes. No sólo le dio una vuelta de tuerca a la tradición literaria mexicana, también tuvo una influencia directa en algunos de los autores más relevantes del siglo XX, varios de los cuales fueron galardonados con los premios más importantes de la literatura en español.

## 6. Referencias

- Anónimo. “La crítica literaria, hoy”. *Texto crítico*, vol. III, núm. 6, 1977, pp. 6-36.
- Anónimo. “La nota cultural”. *El Nacional*, 14 de octubre de 1952, pp. 3-4.
- Anónimo. “México de Día y de Noche”. *El Nacional*, 23 de septiembre de 1950, p. 2.
- Anónimo. “Sección Bellos Cuentos”. *Tiempo Hispano Americano. Semanario de la vida y la verdad*, 9 de junio 1950, p. VIII.
- Anónimo. “Segunda plática del cuentista Juan José Arreola”. *El Nacional*, 26 de julio de 1950, p. 6.
- Abbot Cruz Castelán, Charlotte. “Vista general del cuento corto contemporáneo de México y de los Estados Unidos de Norteamérica”. Tesis de maestría, UNAM, 1956.
- Alatorre, Antonio. *Ensayos sobre crítica literaria*. CONACULTA, 1993.
- Alba, Alfonso. *La provincia oculta: su mensaje literario*. Editorial Cvltvra, 1949.
- Alonso, Dámaso. *Poesía española. Ensayos de métodos y límites estilísticos*. Gredos, 1962.
- Arreola, Juan José. *Confabulario definitivo*. Editado por Carmen de Mora Valcárcel. Cátedra, 2011.
- . *Sara más amarás*. Joaquín Mortiz, 2011.
- Arreola, Orso. *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*. Diana, 1998.
- Borges, Jorge Luis. *Juan José Arreola. Cuentos fantásticos*. Emecé, 1996.
- Cabrera López, Patricia. *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987*. Plaza y Valdés Editores/Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM, 2007.
- Carballo, Emmanuel. “Arreola y Rulfo cuentistas”. *Universidad de México*, marzo, 1954, p. 28-29.

- . "Mi pequeña constelación jalisciense". *Universidad de México*, enero, 1957, p. 4.
- Carrera, Julieta. "El río y Confabulario". *Impacto*, 8 de noviembre de 1952, pp. 62-63.
- Castañón, Adolfo y Nelly Palafox. *Para leer a Juan José Arreola*. CONACULTA, 2008.
- Castro, Dolores. "Varia invención". *Fuensanta*, junio de 1950, p. 6.
- Contreras, Carlos. "Autores". *México en la Cultura*, 18 de diciembre de 1948, p. 7.
- de los Ríos, Xavier. "La narración imaginativa mexicana durante 1949". *Mañana*, 28 de enero 1950, pp. 49-51.
- Diego, Ismael. "Cuentos". *El Nacional*, 1 de abril de 1955, p. 11.
- Eliot, T. S. "La tradición y el talento individual". *El placer y la zozobra. El oficio de escritor*. Traducido por Ignacio Quirarte, UNAM, 1996, pp. 159-174.
- Escalante, Evodio. "Apuntes de crítica literaria (Historia de la crítica literaria II)". UAM-Iztapalapa, 2016.
- . "La 'polémica' de Octavio Paz versus Antonio Castro Leal (1954)". *Signos Literarios*, vol. XV, núm. 30, julio-diciembre, 2019, pp. 58-73.
- . *Las metáforas de la crítica*. UAM/Editorial Gedisa, 2015.
- Escarpit, Robert. "Algunos libros de México". *Suplemento de El Nacional*, 7 de mayo de 1950, p. 11.
- Flores, Ángel. "El cuento americano actual". *Américas*, vol. 5, núm. 1, 1953, pp. 37-38.
- . "Juan José Arreola". *Historia y antología del cuento y la novela en Hispanoamérica*. Las Américas Publishing, 1959, pp. 649-659.
- Fokkema, D. W. y Elrud Ibsch. *Teorías de la literatura del siglo XX*. Traducido por Gustavo Domínguez. Cátedra, 1992.

- García Beraza, Felipe. “Centro mexicano de escritores”. *El Rehilete* (Talleres literarios). Tercera época, núm. 30-31, 1970, p.9.
- Guardia, Miguel. “Concurso Nacional de Teatro”. *Estaciones*, invierno, 1956, pp. 598-600.
- Jauss, Hans Robert. *La historia de la literatura como provocación*. Traducido por Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu. Gredos, 2013.
- Lara Zavala, Hernán. “Arreola pecador”. *Juan José Arreola. Las mil y una invenciones*. UAM, 2018, pp. 85-125.
- . “Prólogo”. *Anatomía de La feria*, por Monasterio, Ignacio Ortiz. UNAM, 2018. 7-8.
- Leiva, Raúl. “La hora de todos”. *México en la cultura*, 26 de diciembre de 1954, p. 2.
- Leñero, Vicente. *¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola?: entrevista en un acto*. Universidad Veracruzana, 2002.
- Lerín, Manuel. “Varia invención”. *Revista Mexicana de Cultura*, 14 de mayo de 1950.
- López Mena, Sergio. *Los caminos de la creación de Juan Rulfo*. UNAM, 1993.
- Magaña, Sergio. “Mejores tiempos”. *El Nacional*, 13 de abril de 1952, p. 3.
- Mancisidor, José. “El diosero - Confabulario”. *El Nacional*, 1 de diciembre de 1952, pp. 3-8.
- Martí, Julián. “Pulso y Honda”. *Suplemento de El Nacional*, 1 de diciembre de 1952, p. 12.
- Martínez, José Luis. “Juan José Arreola”. *Luvina*, núm. 92, 2018, pp. 24-33.
- . “La literatura mexicana actual 1954-1959”. *Universidad de México*, diciembre, 1959, p.13.
- . *Literatura mexicana, siglo XX, 1910-1949*. Antigua Librería Robredo, 1949.
- Mata, Oscar. *Juan José Arreola, maestro editor*. Ediciones sin nombre/CONACULTA, 2003.
- Mendoza Negrete, Jesús Erbey. *Juan José Arreola en lengua inglesa: de la recepción a la traducción*. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2018.

- Monterde, Francisco. "Existe una literatura mexicana viril". *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, coordinado por Francisco Monterde, SEP Setentas, 1973, pp. 11-15.
- Montes i Bradley, R. E. "La hora de todos". *Revista Mexicana de Cultura*, 9 de enero de 1955, pp. 12.
- Mukarovski, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Editado por Jordi Llovet. Gustavo Gili, 1977.
- Novo, Salvador. "Cartas viejas y nuevas de Salvador Novo". *Mañana*, 28 de julio de 195, pp. 14-15.
- Olea Franco, Rafael. "Arreola y Rulfo (Otra vuelta de tuerca)". *Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto (1955-2005)*. Editado por Yvette Jiménez de Báez y Luz Elena Gutiérrez de Velasco. El Colegio de México/ FLM, 2005, pp. 241-265.
- Ortiz Monasterio, Ignacio. *Anatomía de La feria*. UNAM, 2018.
- Paz, Octavio. *Corriente alterna*. Siglo XXI, 1967.
- . *Obras completas II. Fundación y disidencia*. FCE, 2014.
- Pazarín, Víctor Manuel. *Arreola, un taller continuo*. Ágata, 1995.
- Pereira, Armando y Claudia Albarrán. *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo (1947-1968)*. UNAM, 2006.
- Poot Herrera, Sara. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola y otros ensayos sobre su obra*. Difusión Cultural UNAM, 2009.
- Portilla, Jorge. "Crítica de la crítica". *Revista Mexicana de Literatura*, núm. 1, septiembre-octubre, 1955, pp. 48-58.
- Ramírez, Arthur y Fern L. Ramírez. "Hacia una bibliografía de y sobre Juan José Arreola". *Revista Iberoamericana*, vol. 45, núm. 108, 1979, pp. 651-667.

Real Academia Española. *Diccionario de autoridades (1726 - 1739)*. <https://apps2.rae.es/D A.html>

Reyes, Alfonso. *Obras completas XIV. La experiencia literaria*. FCE, 1983.

Ruffinelli, Jorge. “La crítica literaria en México: Ausencias, proyectos y querellas”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 16, núm. 31-32, 1990, pp. 153-169.

Shrimpton, Margaret. “Ermilo entre amigos. Homenaje a Ermilo Abreu Gómez a 110 años de su nacimiento”. *Números*, núm. 243-244, 2008, pp. 3-10.

Spang, Kurt. “Críticar la crítica”. *Pensamiento y cultura*, núm. 10, noviembre, 2007, pp. 1.3-121.

Valente, José Ángel. “Un joven escritor de Méjico”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, marzo de 1953, pp. 382-383.

Valenzuela, Alberto. “Nuevos ingenios mexicanos”. *Ábside*, enero-marzo, 1958, pp. 90-94.

Van Dijk, Teun A. “Estructuras de discurso y estructuras de poder”. *Discurso y poder. Contribuciones a los estudios críticos del discurso*. Gedisa, pp.59-120.

Vázquez, Felipe. “El silencio de Arreola”. *Inundación Castálida* vol.3, núm. 7, 2018, pp. 45-47.

---. *Juan José Arreola. La tragedia de lo imposible*. CONACULTA/Verdehalago, 2003.

---. *Rulfo y Arreola: desde los márgenes del texto*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2010.

Vidal López-Tormos, Yolanda. “La recepción crítica del cuento mexicano durante la segunda mitad del siglo XX” *Literatura y pensamiento en América Latina*. Editado por García, J. Raúl Navarro. Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1999, pp. 171-180.

Villasana Mercado, Irma Guadalupe. “Horizonte de expectativas, lectores y publicaciones periódicas: las revistas culturales como fuente para estudiar la circulación y la recepción de los impresos”. *Ciencias sociales y humanidades: aproximaciones hermenéuticas*. Editado por Gloria Vergara y Amaury Fernández. Editorial Praxis, 2016, pp. 87-116.

Vital, Alberto. "El arquetipo y los individuos". *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, por Jorge Zepeda, RM, 2005, pp. XV-XVII.

---. *El arriero en el Danubio. Recepción de Juan Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*. UNAM, 1994.

---. "Teoría de la recepción". *Aproximaciones. Lecturas del texto*, editado por Esther Cohen, UNAM, 2005, pp. 237-250.

Vodicka, Félix. "La estética de la recepción de las obras literarias". *Estética de la recepción*. Editado por Rainer Warning. Visor, 1975, pp. 55-62.

Vogt, Wolfgang y Lourdes Celina Vázquez. *La recepción de la cultura europea en el pensamiento de Juan José Arreola*. UdG, 2006.

Wellek, René. *Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XVIII*. Gredos, 1989.

Zepeda, Jorge. *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*. RM, 2005.

Zimmermann, Bernhard. "El lector como productor: en torno a la problemática del método de la Estética de la recepción". *Estética de la recepción*. Editado por José Antonio Mayoral. Arco/Libros, 1987, pp. 39-58.

## 7. Apéndice. Bibliohemerografía sobre Juan José Arreola

- Abbot Cruz Castelán, Charlotte. "Vista general del cuento corto contemporáneo de México y de los Estados Unidos de Norteamérica". Tesis de maestría, UNAM, 1956.
- Abreu Gómez, Ermilo. "Antología de Arreola". *Revista Mexicana de Cultura*, 5 de abril de 1970, p. 6.
- . "El libro de hoy: *La Feria* de Arreola". *Revista Mexicana de Cultura*, 5 de enero de 1964, p. 5.
- Aguilar Zinser, Carmen. "Mis búsquedas, mis disparates y mis fortunas surgen de López Velarde: Juan José Arreola". *Excélsior*, 16 de febrero de 1971, pp. 1B-2B.
- . "Quiero que quede establecido que mi pequeño reino no es de ese mundo, el de la literatura, dice Juan José Arreola". *Excélsior*, 29 de octubre de 1971, pp. 1B-3B.
- Alvarado, José. "México de Día y de Noche". *El Nacional*, 23 de septiembre de 1950, p. 2.
- Álvarez, Federico. "*La feria*". *La Cultura en México*, 22 de enero de 1964, p. XVIII.
- . "La novela mexicana". *La Cultura en México*, 3 de julio de 1963, pp. XIII-XV.
- . "Seymour Menton y Juan José Arreola". *La Cultura en México*, 10 de junio de 1964, p. X-XI.
- Anónimo. "*La feria* y el análisis de la realidad". *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda*, 15 de agosto de 1964, pp. 20-21.
- Anónimo. "3 opiniones sobre nuestro teatro en París". *México en la Cultura*, 28 de abril de 1963, p. 4.
- . "Arreola reeditado". *El Herald Cultural*, 20 de febrero de 1972, p. 11.
- . "Colección Popular del FCE". *Revista de la Semana*, 31 de diciembre de 1967, p. 3.
- . "Examen de *Palindroma*". *La vida literaria*, noviembre-diciembre, 1971, pp. 15-26.

- . "Fifteen Young Mexican Writers". *Bulletin of the Centro Mexicano de Escritores*, 15 marzo de 1957, p. 2.
- . "Juan José Arreola disertó sobre 'Los narradores ante el público'". *El Nacional*, 29 de junio de 1965, p. 6.
- . "La feria". *Bulletin of the Centro Mexicano de Escritores*, enero, 1964, pp. 2-3.
- . "La feria". *Cuadernos de Bellas Artes*, 2 de enero de 1964, pp. 97-98.
- . "La nota cultural". *El Nacional*, 14 de octubre de 1952, pp. 3-4.
- . "Los Presentes y Juan José Arreola". *Hoy*, 23 de julio de 1955, p. 47.
- . "Sección Bellos Cuentos". *Tiempo Hispano Americano. Semanario de la vida y la verdad*, 9 de junio 1950, p. VIII.
- . "Segunda plática del cuentista Juan José Arreola". *El Nacional*, 26 de julio de 1950, p. 6.
- . "Dos obras sobre el cine". *El Nacional*, 29 de noviembre de 1951, p. 12.
- . "Hoy inaugura la UNAM los cursos de invierno 1952". *El Nacional*, 14 de enero de 1952, p. 8.
- . "Letras Mexicanas". *El Nacional*, 8 de octubre de 1952, p. 2.
- . "Los Cursos de Invierno en el Aula 'Martí' de la Facultad de Filosofía". *El Nacional*, 2 de enero de 1952, p. 1.
- . "La nota cultura". *El Nacional*, 18 de abril de 1951, pp. 4 y 5.
- . "Arreola y Kafka". *Acanto*, febrero, 1969, p. 71.
- . "Palindroma". *Plural*, noviembre, 1971, p. 43.
- . "Corazón de león y Saladino". *Plural*, octubre, 1972, p. 41.
- . "Becas otorgadas a 6 escritores mexicanos". *El Nacional*, 17 de julio de 1951, p. 3.
- . "Reapariciones de Arreola". *La Cultura en México*, 11 agosto de 1971, pp. I-VIII.
- . "Hay diez becas para escritores mexicanos". *El Nacional*, 3 de julio de 1952, p. 1.

- Arellano, Jesús. "Juan José Arreola y el oficio de escribir". *México en la Cultura*, 22 de diciembre de 1963, p. 4.
- Aub, Max. "Tres jaliscienses del 18: JJA, Juan Rulfo y Alí Chumacero...". *La Cultura en México*, 26 de julio de 1967, p. VI.
- Barra-Sonnabend, Sulamith. "Juan José Arreola". *Revista Mexicana de Cultura*, 13 de mayo de 1963, p. 3.
- Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". *Revista Iberoamericana*, julio-septiembre, 1972, pp. 391-403.
- Bermúdez, María Elvira. "La novela mexicana en 1963". *Diorama de la Cultura*, 19 de enero de 1964, p. 8.
- Bermúdez, María Elvira. "La religión en los cuentos de Juan José Arreola". *El Nacional*, 21 de junio de 1965, p. 3.
- Boyd, John P. "Imágenes de animales y la batalla entre los sexos en dos obras de JJA". *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, septiembre, 1971, pp. 73-77.
- Calleros, Mario. "El taller literario de Arreola". *Ovaciones*, 10 de mayo de 1964, p. 8.
- Campbell, Federico. "Obras de J. J. Arreola". *La Cultura en México*, 18 de agosto de 1971, p. XIV.
- Campos, Julieta. "20 años de la literatura en México". *La Cultura en México*, 6 de junio de 1962, pp. II-XV.
- Carballo, Emmanuel. "Arreola habla de Rulfo". *La Cultura en México*, 13 de mayo de 1965, pp. XIII-XIV.
- . "Arreola y Rulfo cuentistas". *Universidad de México*, marzo, 1954, p. 28-29.
- . "Conversaciones con Juan José Arreola: Proust, Joyce, Kafka". *La Cultura en México*, 6 de octubre de 1965, p. XV.

- . "Conversaciones con Juan José Arreola". *La Cultura en México*, 25 de abril de 1962, pp. I-IV.
- . "El heroísmo de la forma". *México en la Cultura*, 5 de febrero de 1956, p. 2.
- . "El primer cuento de Juan José Arreola". *La Cultura en México*, 23 de junio de 1965, p. XV.
- . "Juan José Arreola. La inexistencia de la realidad". *Excélsior*, 12 de agosto de 1971, pp. 7A-8A.
- . "Juan José Arreola: el hombre, criatura subordinada a la mujer". *La Cultura en México*, 6 de octubre de 1965, p. XV.
- . "La destrucción o la literatura". *México en la Cultura*, 20 de julio de 1958, p. 2.
- . "La feria". *La Cultura en México*, 11 de marzo de 1964, p. XIX.
- . "La feria". *La Cultura en México*, 13 de mayo de 1964, p. XVI.
- . "La producción editorial". *La Cultura en México*, 3 de julio de 1963, pp. XVI-XVII.
- . "Mi pequeña constelación jalisciense". *Universidad de México*, enero, 1957, p. 4.
- . "Notas sobre Rulfo, Arreola, Fuentes y el cuento mexicano de nuestros días". *México en la Cultura*, 8 de mayo de 1961, p. 2.
- . "Revaloración antológica. Cuentistas mexicanos de hoy". *Diorama de la Cultura*, 6 de abril de 1969, p. 6.
- Carrasco, Norma. "Intencionalidad poética en la pintura de Juan José Arreola". *México en la Cultura*, 17 de agosto de 1969, p. 3.
- Carrera, Julieta. "El río y Confabulario". *Impacto*, 8 de noviembre de 1952, pp. 62-63.
- Castellanos, Rosario. "Vitalidad de la novela mexicana". *El mundo de los libros*, julio, 1964, pp. 8-9.
- Castro, Dolores. "Varia invención". *Fuensanta*, junio de 1950, p. 6.

Chávarri, Raúl. "Arreola en su varia creación". *Cuadernos Hispanoamericanos*, febrero, 1970, pp. 418-425.

Contreras, Carlos. "Autores". *México en la cultura*, 18 de diciembre de 1948, p. 7.

Curiel, Fernando. "...Arreola y *Palindroma*". *Diorama de la Cultura*, 30 de abril de 1972, p. 4-6.

de la Mora, Dolores. "Cinco años particularmente ricos en las letras mexicanas" (Entrevista). *El Día*, 2 de julio de 1967, p. 3.

de la Selva, Mauricio. "Asteriscos". *Diorama de la Cultura*, 19 de enero de 1964, p. 4.

---. "Autovivisección de Juan José Arreola". *Cuadernos Americanos*, julio-agosto, 1970, pp. 60-120.

---. "*La feria*". *Cuadernos Americanos*, enero-febrero, 1964, pp. 249-253.

---. "Sobre la novela y el hombre" (Entrevista). *Revista Mexicana de Cultura*, 05 de febrero de 1956, p. 3.

---, Mauricio. "Tercera llamada de Arreola. Eva, mujer práctica". *Diorama de la Cultura*, 28 de junio de 1970, pp. 8,16.

de la Torre, Gerardo. "JJA, el escritor, habla de JJA, el pintor" (Entrevista). *Revista Mexicana de Cultura*, 10 de agosto de 1969, p. 4.

de los Ríos, Xavier. "La narración imaginativa mexicana durante 1949". *Mañana*, 28 de enero 1950, pp. 49-51.

Diego, Ismael. "Cuentos". *El Nacional*, 1 de abril de 1951, p. 11.

Díez de Urdanivia, Fernando. "En busca del Arreola perdido". *El Gallo Ilustrado*, 7 de noviembre de 1971, pp. 2-8.

Donoso Pareja, Miguel. "Arreola, Rulfo, de la Cuadra, Palacio, cuatro escritores de América" *Ovaciones*, 5 de julio de 1964, p. 8.

Duarte Prado, Bacón. "Juan José Arreola, maestro de la narrativa". *Revista Mexicana de Cultura*, 4 de febrero de 1968, p. 6.

Durán, Manuel. "El premio Villaurrutia y la novela mexicana contemporánea". *La torre*, enero-abril, 1965, pp. 232-238.

Escarpit, Robert. "Algunos libros de México". *Suplemento de El Nacional*, 7 de mayo de 1950, p. 11.

Espejo, Beatriz. "Confesiones de Arreola". *Ovaciones*, 18 de octubre de 1964, p. 2-3.

---. "Juan José Arreola y la ingenuidad perdida". *Gaceta del FCE*, febrero, 1963, p. 6.

Espinosa, César H. "Entrevista con Juan José Arreola". *Volantín, Revista Literaria del INJM*, agosto, 1964, pp. 4-8.

Flores, Ángel. "El cuento americano actual". *Américas*, vol. 5, núm. 1, 1953, pp. 37-38.

---. "Juan José Arreola". *Historia y antología del cuento y la novela en Hispanoamérica*. Las Américas Publishing, 1959, pp. 649-659.

Flores, Ernesto. "Arreola humano". *La Cultura en México*, 11 agosto de 1971, pp. VI-VIII.

---. "Arreola y su obra". *Ovaciones*, 5 de abril de 1964, p. 7.

García Flores, Margarita. "El libro y la vida". *El Día*, 23 de mayo de 1964, p. 9.

Gasca, Argelio. "Subempleo y poesía". *El Herald Cultural*, 26 de marzo de 1972, p. 9.

González Casanova, Henrique. "Autovisección de Juan José Arreola" *La Cultura en México*, 4 de agosto de 1971, p. III.

---. "*Confabulario total* y las Letras Mexicanas". *La Cultura en México*.

---. "La obra pedagógica de Arreola". *La Cultura en México*, 3 de 1964, p. XIX.

---. "Memoria y olvido". *La Cultura en México*, 21 de enero de 1970, p. III.

---. "Personas y lugares". *La Cultura en México*, de febrero de 1963, p. XVII.

---. "Un cuento de nunca acabar". *La Cultura en México*, 17 de julio de 1963, pp. XVI-XVIII.

---. "Personas y lugares" (*La feria*). *La Cultura en México*, 1 de enero de 1964, p. XIX.

González Guerrero, Francisco. "Breviarios y revistas". *El Nacional*, 16 de agosto de 1952, p. 3.

González Pagés, Andrés. "Charla con Juan José Arreola, el maestro". *El Gallo Ilustrado*, 26 de enero de 1964, p. 4.

González-Araújo, Ángel. "Ida y vuelta de *Confabulario*". *Revista Iberoamericana*, enero-abril, 1968, pp. 103-108.

Guardia, Miguel. "Concurso Nacional de Teatro". *Estaciones*, invierno, 1956, pp. 598-600.

Guillén, Fedro. "Cultura en México". *Revista Mexicana de Cultura*, 23 de febrero de 1964, p. 2.

Huerta, Efraín. "Radar filmico". *El Nacional*, 12 de septiembre de 1950, p. portada.

H.T. "Antología de Juan José Arreola". *México en la Cultura*, 26 de abril de 1970, p. 7.

H.T. "Escaparate". *México en la Cultura*, 1 de enero de 1967, p. 7.

James Moloney, Michael. "El existencialismo de JJA en su cuento 'La migala'". *El Nacional*, 8 de septiembre de 1968, p. 1.

Leal, Luis. "*La feria*, tema y estructura". *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, enero, 1971, pp. 41-48.

---. "Un cuento de Juan José Arreola". *El Rehilete*, diciembre, 1969, pp. 46-48.

Leiva, Raúl. "Confabulario total". *Nivel*, 25 de mayo de 1962, p. 2.

---. "*La feria*". *El Gallo Ilustrado*, 12 de enero de 1964, p. 4.

---. "La hora de todos". *México en la Cultura*, 26 de diciembre de 1954, p. 2.

Leñero, Vicente. "Arreola, lección de ajedrez". *Revista de revistas*, 20 de septiembre de 1972, pp. 38-41.

León, Manuel. "Varia invención". *Revista Mexicana de Cultura*, 14 de mayo de 1950.

Magaña Esquivel, Antonio. "Del curso nacional". *Tiempo*, 16 de mayo de 1955.

Magaña, Sergio. "Becas y dólares". *El Nacional*, 21 de julio de 1951, pp. 3 y 5.

---. "Margaret Shedd es una dama". *El Nacional*, 17 de julio de 1952, pp. 3 y 5.

---. "Mejores tiempos". *El Nacional*, 13 de abril de 1952, p. 3.

Mancisidor, José. "*El diosero - Confabulario*". *El Nacional*, 1 de diciembre de 1952, pp. 3-8.

Manjarrez, Héctor. "Variaciones sintácticas". *La Cultura en México*, 1 de diciembre de 1971, p.

## XII.

Marceau, Marcel. "Nota de Juan José Arreola". *Universidad de México*, 4 de diciembre de 1967, p. 33.

Martí, Julián. "Pulso y Honda". *Suplemento de El Nacional*, 1 de diciembre de 1952, p. 12.

Martínez Palacio, Javier. "La maestría de Juan José Arreola". *Ínsula*, noviembre, 1966, pp- 1-15.

Martínez, Humberto. "Crítica y autocrítica: Arreola y Rulfo. Fuentes y Elizondo". *Diorama de la Cultura*, 11 de noviembre de 1973, pp. 10-11.

Martínez, José Luis. "La literatura mexicana actual 1954-1959". *Universidad de México*, diciembre, 1959, p.13.

Matus, Macario. "Juan José Arreola: sólo me reconozco como un escritor de frases". *Revista Mexicana de Cultura*, 4 de noviembre de 1973, p. 1-2.

McMurray, George R. "*Bestiario*". *Books Abroad*, verano, 1973, p. 535.

---. "*Palindroma*". *Books Abroad*, otoño, 1972, p. 268.

Mejía Valera, Manuel. "Una partida de ajedrez imaginativa" (Entrevista). *Diorama de la Cultura*, 10 de enero de 1960, p. 1.

Méndez, Ignacio. "La fórmula de Juan José Arreola". *México en la Cultura*, 15 de abril de 1962, p. 9.

- Menton, Seymour. "Juan José Arreola and the twentieth century short story". *Hispania*, septiembre, 1959, p. 295-308.
- Molina Estrada, Javier. "Notas actuales. Juan José Arreola, José Agustín, Revueltas". *El Día*, 26 de febrero de 1968, p. 9.
- Monteforte Toledo, Mario. "Helice". *El Nacional*, 18 de julio de 1951, pp. 3 y 7.
- Montes i Bradley, R. E. "La hora de todos". *Revista Mexicana de Cultura*, 9 de enero de 1955, pp. 12.
- Muñiz-Huberman, Angelina. "La feria". *Diorama de la Cultura*, 2 de febrero de 1964, p. 7.
- Novo, Salvador. "Cartas viejas y nuevas de Salvador Novo". *Mañana*, 28 de julio de 195, pp. 14-15.
- Ojeda, Jorge Arturo. "Teatro lúdico y didáctico". *Revista de Bellas Artes*, noviembre-diciembre, 1968, pp. 57-62.
- . "Mujeres, animales y...". *Revista Mexicana de Cultura*, 27 de febrero de 1971, p. 3.
- Ortega, Julio. "El ritmo como elemento esencial en la prosa de Juan José Arreola". *México en la Cultura*, 2 de diciembre de 1962, p. 3.
- . "Lenguaje y comunidad en *La feria*". *El Día*, 25 de abril de 1969, p. 13.
- . "Lenguaje y comunidad en *La feria*". *México en la Cultura*, 17 de julio de 1966, p. 6.
- Oviedo, José Miguel. "Arreola, el jugador". *Marcha*, 4 de agosto de 1972, p. 31.
- Pacheco, José Emilio. "Un gran prosista". *La Cultura en México*, 25 de abril de 1962, p. IV.
- Passafari, Clara. "Entrevista a Juan José Arreola". *Revista Crítica*, 1965.
- Peñalosa, Javier. "5 noticias". *Nivel*, 25 de febrero de 1964, p. 4.
- Pereyra, Gabriel. "Quién es y cómo es Juan José Arreola". *El Día*, 19 de octubre de 1964, p. 6.

Piazza, Luis Guillermo. "México y el tiempo en tres novelas muy recientes". *Cuadernos Americanos*, mayo, 1964, pp. 108.

Puyhol, Lénica. "La feria, tercera edición". *Revista Iberoamericana*, julio-diciembre, 1968, pp. 385-386.

[Ramírez], José Agustín. "Los monstruos sagrados del cuento mexicano". *Deslinde*, sep-dic, 1968, pp. 31-35.

Rebetez, René. "Lo fantástico en la literatura mexicana contemporánea". *Espejo (Letras, Artes e Ideas de México)*, 2° trim, 1967, pp. 41-44.

---. "Lo fantástico en la literatura mexicana". *El Heraldo Cultural*, 7 de febrero de 1971, p. 9.

Reyes Navares, Salvador. "El saldo de la novela en 1963". *La Cultura en México*, 8 de enero de 1964, p. III.

Rodríguez Alcalá, Hugo. "Confabulario total". *Revista Hispánica Moderna*, abril, 1963, pp. 181-182.

Rodríguez Monegal, Emir. "Los maestros de la nueva novela". *Plural*, marzo, 1972, pp. 35-37.

Rojas Zea, Rodolfo. "Mientras estamos ordenados en jerarquías, el ascenso social siempre será a costa de los demás". *Excélsior*, 21 de agosto de 1972, p. 28A.

Sainz, Gustavo. "Diez años de literatura mexicana". *Espejo (Letras, Artes e Ideas de México)*, 1967, pp. 163-173.

---. "El público lector ha progresado más que la literatura: JJA" (Entrevista). *México en la Cultura*, 15 de diciembre de 1963, pp. 3-6.

---. "Escaparate de libros". *México en la Cultura*, 19 de julio de 1964, p. 7.

---. "La feria". *Diorama de la Cultura*, 1 de diciembre de 1963, p. 5.

---. "Los 25 mejores cuentos mexicanos". *México en la Cultura*, 8 de julio de 1962, p. 1.

- Sánchez Cámara, F. "El proceso Arreola". *La Onda*, 22 d julio de 1973, p. 1-23.
- Sánchez Mayans, Fernando. "Pantalla". *El Nacional*, 26 de agosto de 1951, p. 1.
- Sanchiz, Miguel. "Conversaciones con Juan José Arreola". *Revista Mexicana de Cultura*, 13 de abril de 1969, p. 4.
- Sarrat-Saumell, Alberta P. L. *Boletín del Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana*, julio, 1967, p- 65-68.
- Shedd, Margaret. "*Confabulario total*". *Books Abroad*, invierno, 1963, p. 60.
- Sommers, Joseph. "Confabulario and Other Inventions". *Hispania*, mayo, 1965, pp. 394-395.
- . "*La feria*". *Books Abroad*, otoño, 1964, pp. 412-413.
- Soriano, Elena. "Tres escritores de un mundo". *Índice*, mayo, 1965, pp. 22-24.
- Trifilo, Samuel. "Mexican Theatre goes to Paris... and... a polemic". *Hispania*, mayo, 1964, pp. 335-337.
- Uranga, Emilio. "Astucias literarias". *Publicación Feminista Trimestral*, 1971, pp. 126,134, 294.
- . "Crónicas y notas. ¿Qué ha pasado con JJA?". *El libro y el pueblo*, octubre-marzo, 1960, pp. 101-109.
- Valadés, Edmundo. "Las letras al día". *El Gallo Ilustrado*, 4 de julio de 1971, p. 16.
- Valcárcel, Gustavo. "El teatro y su historia". *El Nacional*, 7 de mayo de 1952, pp. 3, 5.
- . "La muerte en el arte religioso". *El Nacional*, 30 de mayo de 1952, pp. 3-4.
- Valente, José Ángel. "Un joven escritor de Méjico". *Cuadernos Hispanoamericanos*, marzo de 1953, pp. 382-383.
- Valenzuela, Alberto. "Nuevos ingenios mexicanos". *Ábside*, enero-marzo, 1958, pp. 90-94.
- Villaseñor, Raúl. "Confabulario". *Vida Universitaria*, 6 de mayo de 1962, p. 13.
- Villela, Víctor. "Juan José Arreola y Juan Rulfo". *El Heraldo Cultural*, 22 de mayo de 1966, p. 5.

Washburn, Yulan M. "An Ancient Mold for Contemporary Casting: the beast book of Juan José Arreola". *Hispania*, abril, 1973, pp. 295-300.

Zavaleta, Carlos. "La hora de todos", *Metáfora*, julio-agosto, 1955, pp. 37-38.

Zendejas, Francisco. "El Premio Villaurrutia de Literatura". *Diorama de la Cultura*, 1 marzo de 1964, p.