

Más sabe el diablo por fantástico que por viejo: la tradición del pacto demoníaco en Gorriti, Garmendia y Arreola

The devil knows more because it is fantastic than because it is old: The tradition of the demonic covenant in Gorriti, Garmendia and Arreola

Alejandra Giovanna Amatto Cuña

Universidad Nacional Autónoma de México,
Ciudad de México
alejandra.amatto@gmail.com

Resumen

Este artículo se dedica a explorar la tradición del pacto demoníaco y sus alcances culturales, desde una perspectiva literaria, en tres cuentos referentes de la narrativa fantástica sobre el tema y cuyos autores resultan fundamentales para la construcción del género en América Latina: Juana Manuela Gorriti, Julio Garmendia y Juan José Arreola. Los dos primeros cuentos, “Una visita infernal” y “El alma”, serán analizados desde una perspectiva que los coloca como “antecedentes”, es decir, dos primeras experiencias que se acercan al asunto de una manera audaz y provocadora, desplegando estéticas textuales anticipadas al contexto decimonónico en el caso de Gorriti y vanguardistas en el caso de Garmendia, con elementos sustanciales que se verán de manera más articulada y profunda en el desarrollo del último relato, “Un pacto con el diablo”, del mexicano Juan José Arreola. Desde una visión comparativa se verán algunos elementos destacados en la transformación tanto del manejo del tema como de sus estrategias textuales.

Palabras clave: Género, literatura latinoamericana, pactos demoniacos.

Abstract

This article is dedicated to exploring the tradition of the demonic pact and its cultural scope, from a literary perspective, in three stories that are references to the fantastic narrative on the subject and whose authors are essential for the construction of the genre in Latin America: Juana Manuela Gorriti, Julio Garmendia and Juan José Arreola. The first two stories, “Una visita infernal” and “El alma”, will be analyzed from a perspective that places them as “background”, that is, two first experiences that approach the subject in a bold and provocative way, displaying textual aesthetics. anticipated to the nineteenth-century context in the case of Gorriti and avant-garde in the case of Garmendia, with substantial elements that will be seen in a more

articulated and profound way in the development of the last story: “A pact with the devil”, by the Mexican Juan José Arreola. From a comparative perspective, some outstanding elements will be seen in the transformation of both the handling of the subject and its textual strategies.

Keywords: Gender, Latin American literature, demonic pacts.

Fecha de envío: 12/4/2022 **Fecha de aceptación:** 18/6/2022

I. Introducción

En el breve texto “Juan José Arreola. Cuentos fantásticos”, prólogo a la edición de *Confabulario* de 1985, publicada por el Fondo de Cultura Económica, Jorge Luis Borges se detiene a describir la figura del autor mexicano de la siguiente manera: “Creo descreer del libre albedrío, pero, si me obligaran a cifrar a Juan José Arreola en una sola palabra que no fuera su propio nombre (y nada nos impone ese requisito), esa palabra, estoy seguro, sería libertad. Libertad de una ilimitada imaginación, regida por una lúcida inteligencia” (Borges, 2010, p. 632). Como bien señala Rafael Olea Franco, este único brevísimo pero profundo texto que Borges le dedica a Arreola va en consonancia con lo que el propio autor jalisciense pensaba de la figura del argentino, al afirmar: “lo primero que me trae a la mente el nombre de Borges es la fantasía dentro de los límites de lo posible” (Olea Franco, 2006, p. 133).

Para nada es desconocida la denotada responsabilidad e importancia que Borges tuvo, a partir de los años 40, junto con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, en la profunda renovación que significó la postulación, como eje rector de la narrativa latinoamericana, de una literatura de “irrealidad” que se contraponía a los ya anquilosados “remedios de realismo” —como le gustaba señalar al mismo Borges—, con la publicación de la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica* en 1940 y sus respectivas obras cumbres de esa misma década, *Ficciones* (1944) y *El aleph* (1949). Esta renovadora concepción, que privilegiaba la exploración de nuevos senderos estéticos alejados de la literatura mimética, del realismo acérrimo e histórico, tuvo importantes repercusiones en toda la tradición literaria latinoamericana y, sin lugar a dudas, Juan José Arreola fue uno de sus primeros adeptos. Esto lo señala, de alguna manera, el propio Borges en su ya citado prólogo, al destacar las cualidades de la literatura arreolesca, que, dicho sea

de paso, fascinan al argentino por la evidente proximidad conceptual con la suya propia: “Desdeñoso de las circunstancias históricas, geográficas y políticas, Juan José Arreola, en una época de recelosos y obstinados nacionalismos, fija su mirada en el universo y en sus posibilidades fantásticas” (Borges, 2010, p. 632). Asimismo, como destaca Olea Franco:

Con un tono que remite de inmediato a los términos de su famoso prólogo de 1940 a *La invención de Morel*, de Bioy Casares, Borges reivindica [en este texto] la inmensa capacidad inventiva de Arreola, patente en el título de uno de sus libros, *Varia invención*, el cual dice podría extenderse en toda su obra. En efecto, [...] desde sus orígenes la obra arreolesca fue una convincente prueba de un aliento de renovación en la literatura mexicana, la cual exhibía ya cierta parálisis derivada del agotamiento de los temas y formas de la narrativa de la Revolución; junto con otros autores, [...] Arreola fue responsable, a fines de la década de 1940 e inicios de la siguiente, de infundir nuevos aires a esa vieja tradición (Olea Franco, 2006, p. 133).

No se trata aquí de profundizar sobre un tema en el que ya la crítica especializada ha abundado con creces: la parcial influencia de Borges en la obra de Arreola y los derroteros comunes en sus narrativas. Sin embargo, estos breves antecedentes que referí serán de gran utilidad para el propósito central de mi análisis, que pretende examinar la apropiación de algunos elementos clásicos de la tradición fantástica en la literatura de Juana Manuela Gorriti y Julio Garmendia, así como su uso específico en uno de los cuentos modélicos del autor mexicano perteneciente al género: “Un pacto con el diablo” (*Confabulario*, 1952). Por esa razón, me parece importante realizar este breve rastreo, que exhibe la filiación inicial de una parte de la narrativa de Arreola con el desarrollo de la literatura fantástica en Latinoamérica, a partir de la figura de Borges, pero llevarla más allá, incorporándola a toda una tradición de raigambre fantástica clásica, que se detiene en el motivo del pacto demoniaco y cuyo desarrollo incluso se remonta, por lo menos en nuestro continente, al siglo XIX.

En este sentido adelanto que denominaré como literatura fantástica, siguiendo las definiciones teóricas clásicas, a todos aquellos relatos que están contruidos bajo la premisa de una “ilegalidad” que irrumpe en el paradigma de realidad cotidiano de los personajes —también verosímil y familiar para el lector—, con el propósito de desestabilizarlo. Desde esta perspectiva, en lo fantástico coexisten dos formas de mundos ficticios contruidas con base en leyes lógicamente irreconciliables. Por lo tanto, la irrupción del suceso insólito no puede tener una explicación ni

lógica, ni causal, ni científica, ni religiosa. En síntesis, el suceso fantástico no puede ser explicado por ninguna vía, pues en ese caso dejaría de serlo. Estamos ante las puertas de lo irresoluble, de lo ambiguo, de ahí el carácter fascinante de su naturaleza (Amatto, 2018, p. 7). Más adelante incorporaré a esta definición algunos elementos nodales para el análisis de la construcción de un texto fantástico, aplicados fundamentalmente al examen del cuento de Arreola.

II. Las huellas de un camino infernal: los antecedentes del pacto demoníaco en la literatura latinoamericana

Como mencionó en varias oportunidades el propio Juan José Arreola, el cuento “Un pacto con el diablo” tiene sus antecedentes primarios en el cine, pues germinó a partir de la película *The Devil and Daniel Webster or all that money can buy*, de 1941, cinta dirigida por el cineasta de origen judío-alemán William Dieterle, nacionalizado estadounidense en 1937. A pesar de que el filme está basado en el cuento “The Devil and Daniel Webster” (1937) del poeta y novelista Stephen Vincent Benét, evidentemente recoge, en esencia, el ya tradicional tema del mito fáustico, cuyos orígenes se remontan al personaje histórico de Georg Faustus (Kneitlingen, 1480), estudiante de Teología en la universidad de Heidelberg, acusado de “astrólogo, bergante, borrachín, servidor del diablo” (González y Vega, 2007, p. 30). Faustus muere en 1540, a los 60 años, dejando tras de sí una famosa leyenda de nigromante, lector de horóscopos (al parecer, el obispo de Bamberg le pagó 10 florines por este servicio), por lo que fue perseguido prácticamente toda su vida adulta, según consta en los registros de la época del reformador religioso y erudito alemán Philipp Melanchthon (1497-1560), quien lo acusaba de “turspissima bestia et cloaca multorum diabolorum” (“feísima bestia y cloaca de múltiples demonios”).

Desde sus orígenes históricos, el mito fáustico continuó fortaleciéndose, sumando prodigio y maravilla, hasta la publicación en 1587 de la *Historia von D. Johann Fausten*, a cargo del editor Johann Spies, en Frankfurt am Main, de cuyo autor anónimo solo se sabe que provenía de Espira. Esta versión, mejor conocida como “Volksbuch” o “Libro popular”, “recogía a grandes rasgos la historia de un hombre que pacta con el diablo, pero salpicada de los ingredientes del espíritu renacentista: las ansias de saber y penetrar en los secretos abismales de la naturaleza” (González y Vega, 2007, p. 30). Su importancia radica, como dije, en que es el primer antecedente literario del mito, fue traducido a varios idiomas y se considera la obra que formaliza el paso de la leyenda a la narrativa. Sin embargo, como se verá más adelante, en obras posteriores el origen que motiva el pacto se

distancia de las condiciones originales que en el siglo XVI lo convocaban, como en el cuento de Arreola, cuyo intercambio del alma no se negocia por la ambición del conocimiento, sino por necesidades pecuniarias.

El examen del mito ha tenido diversas manifestaciones literarias, como la versión dramática del inglés Christopher Marlowe, la del español Calderón de la Barca, y el fundamental retorno a tierras germánicas de la mano del, quizá, más famoso *Fausto* de todos los tiempos: el de Goethe, y después el de Thomas Mann.

Ahora bien, si pensamos en la tradición latinoamericana, podríamos citar varios ejemplos previos a la aparición del mito en la literatura de Arreola. Por razones de inusitada novedad me interesa detenerme en dos casos, en particular, que además remiten a la tradición fantástica en su uso. El primero de ellos se remonta, como mencioné, al siglo XIX, y está representado en el brevísimo relato “Una visita infernal”, incluido en *Panoramas de la vida. Colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas* (1876), de la escritora argentina Juana Manuela Gorriti. Si bien la narración no se centra en el concepto de “pacto” como tal, pues la protagonista no ofrece su alma al demonio por algo a cambio, si abreva de algunos elementos que constituyen las premisas básicas de la visita diabólica, como parte del mito fáustico, mezclado con elementos de los tratados de brujas. Esta tesis se fortalece si tiene en cuenta que en este caso se trata de un personaje femenino, cuya importancia para el diablo no radica en el alma, precisamente, sino en otra posesión “femenina” más valiosa para la época: la virginidad.

La heroína del cuento, una joven que apenas se acaba de casar, está cambiándose de ropa en el baño del recinto en donde se ha celebrado su fiesta matrimonial. Todavía se escuchan los ecos de la música y las risas de los invitados, mientras ella se alista para partir en un carruaje, con su flamante marido, hacia la noche de bodas. Pero como nos relata el narrador en tercera persona, una hermana de la joven, algo interrumpe repentinamente esta acción:

Todo era silencio en torno suyo, y solo se escuchaban a lo lejos, y medio apagados, los rumores de la fiesta.

De súbito óyense pasos en el dormitorio. La novia cree que es su esposo, y se levanta sonriendo para salir a su encuentro; pero al llegar a la puerta se detiene y exhala un grito.

En el umbral, apareció un hombre alto, moreno, cejijunto vestido de negro, y los ojos brillantes de siniestro resplandor, que avanzando hacia ella la arrebató en sus brazos. En el mismo instante la luz de la

bujía comenzó a debilitarse, y se apagó a tiempo que la voz del novio llamaba a su amada.

Cuando esta volvió en sí, encontrose apoyada la cabeza en el pecho de su marido sentada en los cojines del coche que rodaba en dirección del Cercado.

—¡Fue el demonio! —murmuró la desposada, y refirió a su marido aquella extraña aventura. Él rio y lo achacó a broma de su misma novia (Gorriti, 2010, pp. 324-325).

Como se observa en este pasaje del cuento, la irrupción del suceso insólito, que diferencia dos órdenes de mundo (el terrenal y el infernal) se presenta a través de la ambigüedad que el relato genera, al enfrentarnos ante la posibilidad de estar presenciando la descripción de un sueño, una premisa fantástica similar a la del cuento de Arreola. La protagonista es sorprendida en su recámara por la presencia de un extraño, que físicamente coincide con una de las representaciones clásicas del diablo en el periodo decimonónico: “alto, moreno cejijunto, vestido de negro, y los ojos brillantes de siniestro resplandor”, que distarán mucho de las ya conocidas por todos nosotros a mediados del siglo XX. En ese sentido, la figura del diablo es, muy en consonancia otra vez con el relato de Arreola, absolutamente estilizada y, por demás, tentadora. Asimismo, queda implícita la posibilidad de un encuentro erótico con este, matizado por la incertidumbre del efecto fantástico que se genera al apagarse la luz de la recámara, cuando simultáneamente se escuchaban los últimos ecos de la voz del novio que llamaba a su amada, mientras ella está (hasta donde sabemos) en brazos del misterioso visitante.

Al reanudar la escena, se restituye el ambiente “realista” del cuento y se fortalece parcialmente la idea del sueño, pues la protagonista no recuerda cómo ha llegado al carruaje en compañía de su esposo y solo atina a exclamar: “¡Fue el demonio!”. Pero, hacia el final del relato, la irrupción de lo fantástico queda reforzada por otro elemento, pues, como nos narra la hermana de la protagonista, pasados los años, la mujer, ya envejecida, volverá a encontrarse con el mismo sujeto, quien está físicamente igual, aludiendo a una característica propia del diablo: no envejecer. Este nuevo encuentro se produce en una fecha particular, un 24 de agosto, mes aciago para la tradición andina (con la que siempre estuvo en contacto Gorriti tras su exilio, desde muy joven, tanto en Bolivia como en el Perú), por ser el periodo del año en que el diablo anda suelto. El hecho de que el hombre no haya envejecido y que además sea también percibido por otros personajes como un ente maligno refuerza la idea de que lo que se produjo esa noche en la recámara nupcial fue, precisamente, una visita infernal.

El segundo ejemplo que quisiera comentar, que empata elementos clásicos de la tradición fáustica del pacto diabólico, pero, ahora sí, a través del intercambio del alma por un provecho específico, es el del cuento “El alma”, del venezolano Julio Garmendia, incluido en el libro *La tienda de muñecos*, de 1927. Al igual que en la historia de Gorriti, el personaje es visitado por el demonio, quien con una actitud un tanto insegura ronda la habitación del narrador sin animarse todavía a entrar. Como se verá, desde el inicio del relato, Garmendia le impone su propio sello a la reapropiación del tema presentando. Por un lado, vemos al diablo un tanto inseguro de sus planes y, por el otro, a un narrador nada escandalizado con la presencia sobrenatural y bastante racional a la hora de encontrarse con Mefistófeles:

¿Qué viene a buscar el Diablo en mi aposento? ¿Y por qué se toma la molestia de tentarme? Me permito creer que es cuando menos una redundancia y una inconcebible falta de economía en la distribución de tentaciones entre los hombres, el hecho de que se me acerque Satán con el objeto de rendirme a su poder. Nunca requerí su presencia para caer en pecado [...] Quise, pues, adelantármele, fui a llamarle y le hice entrar. Comprendió al punto la verdadera situación en que se hallaba y tomó asiento a mi lado sin inmutarse en lo mínimo.

—Caballero —me dijo—: aspiro a compraos vuestra alma.

No podía sorprenderme su propuesta, porque bien sabía yo que él se ocupaba desde tiempo atrás de esta clase de transacciones.

—¡Ah, caballero! —le dije—, ¡con cuánto gusto accedería a vuestra demanda! Pero, decidme, ¿acaso estáis seguro de que tengo alma?

—No, por cierto —me respondió—, y antes de cerrar el pacto tendríamos que averiguarlo a punto fijo. Trátese de una compraventa y cualquier abogado [...] os dirá que para que una cosa pueda venderse o comprarse, es preciso que exista (Garmendia, 1927, pp. 33-34).

La familiaridad del diálogo, en donde se discute la transacción, entre este moderno y leguleyo príncipe de las tinieblas con el narrador-protagonista del cuento lo acerca, en gran medida, a lo acontecido en el texto de Arreola. Ya que, como se verá más adelante, “Un pacto con el diablo” también inicia estableciendo un diálogo de cordialidad entre los dos sujetos que, posteriormente, amenaza con tambalearse ante el temor lógico que le causa al protagonista de Arreola percatarse de que

está frente al demonio. Además, los dos relatos recurrirán al carácter formal del Diablo, quien en ambos textos está muy pendiente de cumplir las condiciones legales solicitando la firma del contrato, que empeña el alma de su contraparte, con unas gotitas de sangre.

Sin embargo, el cuento de Garmendia le da un giro interesante a la tradición clásica del pacto al poner en duda la existencia de un alma en el cuerpo del sujeto elegido. Desde una visión vanguardista, que interpela las condiciones materiales de los objetos y su total descreimiento en la espiritualidad, el relato introduce una variable problemática al tema de la venta de almas: la posibilidad de que en estos tiempos modernos haya individuos que no tengan una.

Y así será, después de una temporada en la que ambos conviven para ver si, en efecto, se puede constatar la presencia de un alma en el cuerpo del personaje. Satanás, incapaz de llegar a una conclusión certera, le propone un complejo experimento que consiste en estrangularlo delicadamente para darle muerte y luego revivirlo, con el único propósito de comprobar la existencia de su alma. Después de este procedimiento el narrador comprueba que carece de esta. Sin embargo, no le confesará al Diablo este pequeño defecto del que solo él está enterado e intentará sacar el mayor beneficio posible de la transacción. A diferencia de la historia acostumbrada del pacto en la tradición fáustica, el personaje no pide dinero a cambio de su alma, pero sí un don fundamental: el de nunca pestañear al mentir.

III. Arreola y su diablo fantástico

En este breve recorrido sobre el origen y la apropiación del tema fáustico, fundamentalmente dentro de la tradición latinoamericana, ha llegado la hora de comentar el cuento de Juan José Arreola “Un pacto con el diablo”, no solo como una posible muestra más de este mecanismo de absorción del tópico a lo largo del tiempo, sino como un verdadero texto modélico del género fantástico que, como siempre sucede en la literatura de Arreola, depara incesantes novedades. Es importante señalar que la presencia del Diablo como tema, o sujeto participativo en las acciones narrativas de las historias arreolescas, no es exclusivo de este relato. El mismo *Confabulario* cuenta con varias menciones a su persona. Por ejemplo, en “Monólogo del insumiso” se afirma: “Hay un diablo que me castiga poniéndome en ridículo. Él me dicta casi todo lo que escribo. Y mi pobre alma cancelada está ahogándose bajo el aluvión de estrofas” (Arreola, 2012, p. 81). O en “Sinesio de Rodas”, en donde se sostiene:

Tentado por el auge maniqueo, Sinesio de Rodas no tuvo inconveniente en alojar en su teoría a las huestes de Lucifer, y admitió los diablos en calidad de saboteadores. Ellos complican la urdimbre sobre la que los ángeles traman, rompen el buen hilo de nuestros pensamientos, alteran los colores puros, se birlan la seda, el oro y la plata, y los suplen con burdo cañamazo. Y la humanidad ofrece a los ojos de Dios su lamentable tapicería, donde aparecen tristemente alteradas las líneas del diseño original” (Arreola, 2012, p. 79).

Desde su título, netamente explícito, que trasciende el carácter inicial de la narrativa fantástica, Arreola nos anticipa la naturaleza de la historia y logra que, prácticamente, todo lector enterado del mito fáustico conozca el argumento general de la trama que se desarrollará. Las primeras líneas del cuento nos adentran de inmediato en la acción narrativa que se ambienta, de manera muy moderna para su época, en una sala de cine:

Aunque me di prisa y llegué al cine corriendo, la película había comenzado. En el salón oscuro traté de encontrar un sitio. Quedé junto a un hombre de aspecto distinguido.

—Perdone usted —le dije—, ¿no podría contarme brevemente lo que ha ocurrido en la pantalla?

—Sí. Daniel Brown, a quien ve usted allí, ha hecho un pacto con el diablo.

—Gracias. Ahora quiero saber las condiciones del pacto: ¿podría explicármelas?

—Con mucho gusto. El diablo se compromete a proporcionar la riqueza a Daniel Brown durante siete años. Naturalmente, a cambio de su alma.

—¿Siete nomás?

—El contrato puede renovarse. No hace mucho, Daniel Brown lo firmó con un poco de sangre (Arreola, 2012, p. 129).

Como apunta Luis Quintana Tejera, “cual nuevo Fausto y perseguido por la pobreza que no lo autoriza ni siquiera a asistir al cine con su mujer, el personaje se encuentra frente a la pantalla, la cual parece funcionar como un espejo que refleja sus propias necesidades e inquietudes. A su lado, el curioso Mefistófeles observa la proyección con marcado interés” (Quintana Tejera, 1997, p. 36). En efecto, el protagonista irrumpe abruptamente en la sala ya en penumbra, y con la

película iniciada, algo notoriamente molesto para cualquier cinéfilo. Su condición socioeconómica, que será reiteradamente señalada en el cuento, le impide no solo compartir “donador de alma”, debido a su pobreza a causa de ser un humilde sastre.

Como señalé al inicio, el atractivo que el cuento posee no solo radica en el empleo que hace Arreola de un modelo más que conocido del pacto con el diablo, ya en la literatura de los años 50, por las novelas o representaciones teatrales, sino que introduce una novedosa construcción, a modo de palimpsesto, que remite a su lector contemporáneo a un referente cinematográfico actual para su tiempo, como era la película *The Devil and Daniel Webster*. En este sentido, el cuento de Arreola ejemplifica, para Felipe Vázquez, “en su modesta realización, la complejidad del palimpsesto literario. Hay que señalar además que Arreola introduce el cine en el cuento, no obstante que lo hace como parte de la escenografía” (Vázquez, 2007, p. 32). Articulando prácticamente todas las claves mencionadas sobre la estructuración de los códigos y formas que sostienen al pacto, el narrador nos va presentando, a través de ciertos indicios, la particular naturaleza de su compañero de función. Esto queda evidenciado en frases tales como: “El perfil de mi vecino, esfumado en la oscuridad sonrió débilmente” (Arreola, 2012, p. 130); “El alma de ese pobre muchacho puede mejorar, los remordimientos pueden hacerla crecer contestó filosóficamente mi vecino, agregando luego con malicia entonces el diablo no habrá perdido su tiempo” (Arreola, 2012, p. 130), o “No sería la primera vez que al diablo le salieran mal estas cosas. Algunos se le han ido ya de las manos a pesar del contrato” (Arreola, 2012, p. 130). La evidente experiencia en estos casos que demuestra el personaje comentarista de la película se va exhibiendo cada vez más en su peculiar naturaleza, ¿al igual que el deseo y la frustración del protagonista que observa con atención el derrotero de Daniel Brown en la pantalla, como suyo propio, “Daría cualquier cosa porque nada le faltase a Paulina-Su alma?” (Arreola, 2012, p. 131), le pregunta el diablo al protagonista.

Tras una incómoda charla atravesada por las quejas de los otros espectadores, el misterioso vecino sugiere salir del recinto para profundizar más acerca de los pormenores de la historia. Desde aquí se comienza a desarrollar el suceso de infracción fantástica, pues en primer lugar el protagonista afirma: “No pude rehusar y salimos. Miré por última vez a la pantalla: Daniel Brown confesaba llorando a su mujer el pacto que había hecho con el diablo” (Arreola, 2012, p. 131). Esto que no será, en apariencia, del todo exacto porque, según el relato, tanto él como el diablo regresarán para ver el final de la película, lo cual indica

la clara existencia de un indicio significativo. En segundo lugar, se produce otro suceso extraordinario, ya que de una forma muy natural el diablo se presenta, casi sin presentarse:

Noté, de pronto, que el rostro de aquel hombre se hacía más agudo. La luz roja de un letrero puesto en la pared daba a sus ojos un fulgor extraño, como fuego. Él advirtió mi turbación y dijo con voz clara y distinta:

—A estas alturas, señor mío, resulta por demás una presentación. Estoy completamente a sus órdenes.

Hice instintivamente la señal de la cruz con mi mano derecha, pero sin sacarla del bolsillo. Esto pareció quitar al signo su virtud, porque el diablo, componiendo el nudo de su corbata, dijo con toda calma:

—Aquí, en la cartera, llevo un documento que...

Yo estaba perplejo. Volví a ver a Paulina de pie en el umbral de la casa, con su traje gracioso y desteñido, en la actitud en que se hallaba cuando salí: el rostro inclinado y sonriente, las manos ocultas en los pequeños bolsillos de su delantal. Pensé que nuestra fortuna estaba en mis manos. Esta noche apenas si teníamos algo para comer. Mañana habría manjares sobre la mesa. Y también vestidos y joyas, y una casa grande y hermosa. ¿El alma? (Arreola, 2012, p. 132).

Tratándose de Arreola, no pueden estar ausentes los rasgos de una peculiar comicidad, pues mientras el protagonista se debate en estos menesteres filosóficos sobre la pobreza, la riqueza y la virtud del alma, el diablo ya está encima de él intentándole pinchar un dedo con una aguja, perdiendo toda la elegancia previa. Sin embargo, la firma del contrato se pospone para el final de la proyección de la película, pues el protagonista quiere conocer cómo esta concluye, y esto lo cambia todo:

Una música surgió de esa sonrisa y parecía disolver poco a poco las imágenes. Entonces, de la casa dichosa y pobre de Daniel Brown brotaron tres letras blancas que fueron creciendo, creciendo, hasta llenar toda la pantalla.

Sin saber cómo, me hallé de pronto en medio del tumulto que salía de la sala, empujando, atropellando, abriéndome paso con violencia. Alguien me cogió de un brazo y trató de sujetarme. Con gran energía me solté, y pronto salí a la calle (Arreola, 2012, p. 130).

Después de recurrir a las clásicas modalizaciones fantástica y a la construcción de espacios de indeterminación en el relato, con frases, como “sin saber cómo, me hallé en medio del tumulto que salía de la sala...” o “Alguien me cogió de un brazo y trató de sujetarme”, el personaje corre hacia su hogar en donde encuentra a su esposa Paulina, a quien, en vez de contarle la película, le relata su otra historia, la que ella interpreta, entre risas, como un probable sueño producto del cansancio de su marido. El sueño, como en el cuento de Gorriti, alimenta la ambigüedad necesaria en lo fantástico, pero al igual que en el relato de la argentina la peripecia no debe quedarse allí, pues podría funcionar como una explicación de los sucesos, e invalidaría la condición fantástica de la historia. Por ese motivo, el final del cuento, concluye con un modelo casi exacto de desenlace dentro de los códigos del fantástico tradicional, ya que el personaje afirma: “Cuando acabé mi relato, Paulina me dijo que era la mejor película que yo podía haberle contado. Parecía contenta y se rio mucho. Sin embargo, cuando yo me acostaba, pude ver cómo ella, sigilosamente, trazaba con un poco de ceniza la señal de la cruz sobre el umbral de nuestra casa” (Arreola, 2012, p. 134).

Como se observa, la duda sobre la veracidad de si el suceso se produjo o no, la famosa vacilación todoroviana, se percibe en este final en el que la esposa parecería no creer con total seguridad que lo que narrado por su marido se trata solo de un sueño, motivo por el cual recurre a una vieja tradición religiosa para ahuyentar los malos espíritus. Y aquí arriba a una cuestión muy importante, el cuento “Un pacto con el diablo” no es esencialmente modélico dentro del género por el manejo temático del mito fáustico, ya que esto es un plus en su desarrollo, sino por el novedoso montaje textual en el que Arreola inserta esta historia, tantas veces ya recreada. Con un estricto sentido del género, el jalisciense se apega a sus normas básicas, pero dota al mito fáustico de una impronta regional muy propia. Esta renovación del asunto, mediante estrategias narrativas como las que se han observado, de extrema novedad, hacen de este cuento, sin duda, un clásico.

Tengo que confesar [afirmó Arreola] que nada realmente es de uno, todo es herencia recibida, todo es óbolo de los demás, de los grandes literatos, filósofos, poetas, y las gentes sencillas, humildes, o gentes destacadas socialmente, en el orden de la política y demás, en fin... Llego uno a la conclusión de que solo la redacción es propia. Y luego, la redacción está llena de estilos ajenos (Albala, 1989, p. 677).

Para concluir, me parecen más que pertinentes las palabras del propio Arreola, que expresan su enorme saber sobre lo que significó la apropiación de toda una tradición universal, en el más borgeano de los sentidos, para convertirse en un inmenso artífice de la literatura de su tierra y su tiempo.

Referencias bibliográficas

- Albala, E. (1989). Juan José Arreola: Fragmentos para el rompecabezas del mundo. Entrevista. *Revista Iberoamericana*, pp. 148-149.
- Amatto Cuña, A. G. (2018). Frente a las puertas de lo irresoluble: la literatura fantástica. *Revista Este País*, 328, pp. 6-9.
- Arreola, J. J. (2012). *Cuentos*. Fondo de Cultura Económica.
- Borges, J. L. (2010). *Obras completas (1975-1988)*. Tomo IV. (3.^a ed.). Emecé.
- Garmendia, J. (1927). El alma. En *La tienda de muñecos*. Monte Ávila Editores.
- Goethe, J. W. (2007). *Fausto*. (2.^a ed.). Cátedra.
- Gorriti, J. M. (2010). Una visita infernal. En *El pozo de Yocci y otros relatos*. Cátedra.
- Olea Franco, R. (2006). Un diálogo posible: Borges y Arreola. En *Los dones literarios de Borges*. Iberoamericana-Vervuert.
- Quintana Tejera, L. (1997). Ludismo especular en “Un pacto con el diablo” de Juan José Arreola. *Crítica Cl. Revista Latinoamericana de Ensayo*, XXI. <https://critica.cl/literatura/ludismo-especular-en-“un-pacto-con-el-diablo”-de-juan-jose-arreola>
- Vázquez, F. (2007). Arreola y el género varia invención. *Crítica, Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*, 143, 30-47.