

«The Devil’s Workshop»: el pacto diabólico en “Enoch Soames” (1916), de Max Beerbohm, y “Un pacto con el diablo” (1941), de Juan José Arreola

«The Devil’s Workshop»: The Diabolical Pact in “Enoch Soames” (1916), by Max Beerbohm, and “Un pacto con el diablo” (1941), by Juan José Arreola



Julio María Fernández Meza¹ 

Harvard University, Instituto Tecnológico El Llano Aguascalientes del Tecnológico Nacional de México

Para citaciones: Fernández Meza, J. (2023). «The Devil’s Workshop»: el pacto diabólico en “Enoch Soames” (1916), de Max Beerbohm, y “Un pacto con el diablo” (1941), de Juan José Arreola. *Visitas al Patio*, 17(2), 212-229. <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.17-num.2-2023-4438>

Recibido: 15 de mayo de 2023

Aprobado: 30 de junio de 2023

Editora: Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

Copyright: © 2023. Fernández Meza, J. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando el original, el autor y la fuente sean acreditados.



RESUMEN

En este artículo se hace una lectura comparada de dos relatos del siglo xx por medio del pacto diabólico y la codificación fantástica: “Enoch Soames”, de Beerbohm, y “Un pacto con el diablo”, de Arreola. Esta lectura comparada se hace desde una perspectiva literaria y se comentan algunas cuestiones estilísticas y las técnicas narrativas, particularmente la ironía, el humor y la metaficción para observar cómo cada autor reescribe un motivo tradicional como el pacto diabólico.

Palabras clave: “Enoch Soames”; “Un pacto con el diablo”; Max Beerbohm; Juan José Arreola; pacto diabólico; diablo; literatura fantástica.

ABSTRACT

This article is a comparative reading of two 20th-century short stories through the diabolical pact and the fantastic codification: “Enoch Soames”, by Beerbohm, and “Un pacto con el diablo”, by Arreola. From a literary perspective, this comparative reading comments on some stylistic choices and narrative techniques, particularly irony, humor, and metafiction to observe how each author rewrites a traditional motif as the diabolical pact.

Keywords: “Enoch Soames”; “Un pacto con el diablo”; Max Beerbohm; Juan José Arreola; diabolical pact; devil; fantastic literature.

¹ Dr. en Literatura Hispánica por El Colegio de México. jfernandez@colmex.mx

I. INTRODUCCIÓN

En la tradición occidental, el diablo se considera la personificación del mal. La influencia de esta figura compleja es vasta en las tradiciones orales y populares, el contexto religioso y otros ámbitos de la cultura. Sobre el diablo se ha ideado un sinfín de refranes y dichos. En español se dice que «el diablo sabe más por viejo que por diablo» y en inglés está el adagio «idleness is the devil's workshop».² Aunque las frases no coinciden en el mensaje, es evidente que se relacionan por el diablo: por un lado, se emite un juicio positivo sobre la edad y, por otro, se denosta el ocio. El diablo representa un espejo en el cual nos vemos reflejados, ya sea para ponderar nuestras virtudes, ya sea para renegar de nuestros vicios.

Menciono estas frases en dos lenguas distintas para entrar en materia. En este artículo haré un análisis comparativo de "Enoch Soames", de Max Beerbohm, y "Un pacto con el diablo", de Juan José Arreola. El primer texto trata sobre un poeta menor, trasnochado y bebedor de ajeno que desea ser reconocido y que, debido a los continuos fracasos de su trayectoria literaria, acepta el contrato propuesto por el diablo, quien se aparece mientras el poeta y el narrador del texto conversan en un restaurante. El segundo relato trata sobre el encuentro del narrador, un sujeto en apariencia común y corriente, con el diablo. Estos dos personajes se encuentran en el cine, mientras se proyecta una película sobre un pacto diabólico, pero el narrador arreolino no acepta las condiciones que el diablo le ofrece durante la función. Retomo una parte del refrán en inglés en el título de mi artículo, porque el sintagma "the devil's workshop" me parece que puede fungir de hilo conductor entre los textos, al subrayarse la labor que implica desempeñarse en el taller del diablo, en vez de la experiencia que conlleva la edad tal como se manifiesta en el refrán en español. Los diablos de Beerbohm y Arreola no están ociosos. Al contrario, tienen pericia en su oficio y establecen sus contratos con los involucrados.

Considero que estos relatos son idóneos para compararse entre sí, porque al estudiarlos de manera conjunta se puede observar el problema dialéctico al que se refiere Guillén (2005: 39): el análisis comparativo de estos textos posibilita comprender mejor los elementos constitutivos de cada uno. Si bien reflexionaré en lo que los une y lo que los separa, señalo, por ahora, dos semejanzas y diferencias generales que observo entre ellos: 1) es claro que el motivo referido los enmarca en la literatura fantástica, habida cuenta de que el pacto demoníaco es uno de los motivos recurrentes de esa configuración literaria. Lo significativo radica en cómo cada autor desarrolla el motivo según su propuesta artística y lo que se quiere decir con ello. 2) Como se dijo, en el relato de Beerbohm el pacto es exitoso, en el de Arreola no lo es, aunque, cabe añadir, que el pacto se frustra debido a que el narrador se da cuenta de que un contrato de esas condiciones trae el infortunio, como le ocurre a Daniel Brown, el héroe fílmico.³ Resulta particularmente llamativo que en ambos relatos se haga uso del humor, la ironía y la metaficción, elementos en los que me concentraré para proponer una lectura de estos relatos. En síntesis, la coincidencia principal es temática, pero el mito fáustico se trabaja con variaciones, por lo cual las diferencias entre los textos son numerosas.

En la bibliografía que pude consultar, la crítica en lengua inglesa suele centrarse en la vida de Beerbohm y "Enoch Soames" se trata, por lo general, en conjunto con *Seven Men*, el libro en el cual se recoge. En la crítica

² Al respecto de la paremia en torno del diablo, no está de más recordar la frase memorable de Baudelaire: "la plus belle des ruses du diable est de vous persuader qu'il n'existe pas!" (1973: 100). A partir de una ironía magnífica, el poeta subraya un atributo singular del diablo por lo menos desde la concepción más o menos moderna de la figura, que es convencernos de que no existe. Las palabras de Baudelaire ejemplifican la vacilación que, según plantea Todorov en su estudio clásico, opera en la codificación fantástica: "Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural" (1981: 19). Que se dude de la existencia del diablo, sugiere un cambio en el paradigma de realidad, en consideración de que en siglos anteriores no se cuestionaba su existencia, sino que se daba por sentada.

³ Recordemos que "Un pacto con el diablo" se inspira en la película *The Devil and Daniel Webster* (1941), la cual se basa en el cuento homónimo (1937) del autor Stephen Vincent-Bénéet. En su relato, Arreola cambia el nombre del protagonista de la pantalla grande por "Daniel Brown" en vez de "Daniel Webster". Cabe destacar que no se aclara el nombre del narrador de "Un pacto con el diablo" en ningún momento del texto. Tal vez Arreola procedió así para distinguir al narrador del protagonista de la película.

hispanoamericana, "Enoch Soames" se estudia en relación con la *Antología de la literatura fantástica* (en adelante, *Antología*), dada la importancia que allí tiene, pero no se examina el texto más que en sus líneas generales, a pesar de que "Enoch Soames" ciertamente ha ejercido influencia en la literatura hispanoamericana contemporánea. Basta pensar en "Futuro imperfecto", de Salvador Elizondo, en el que se aparece Soames, quien debate con la versión ficticia de Elizondo sobre el tiempo, la crítica literaria y el arte.⁴

En lo que respecta a "Un pacto con el diablo", este texto se ha examinado desde diversos ángulos en la crítica en lengua española, como se verá en la parte correspondiente de mi artículo dedicada al relato de Arreola al dialogar con algunos críticos. A pesar de que se encuentra traducido al inglés, el relato no parece haber sido tratado por los críticos angloparlantes.⁵

En consideración de que la convergencia entre los autores es el mito fáustico, lo relevante es cómo cada uno se apropia del mito y lo reformula. Podría decirse que, en este par de textos, se percibe la tensión entre lo local y lo universal que interesa a los comparatistas (Guillén, 2005: 30), o, mejor dicho, entre lo local y lo que trasciende lo local, puesto que sería arriesgado afirmar que el mito fáustico, según se entiende y se ha escrito en la tradición occidental, ha permeado toda otra tradición del mundo. Por las razones expuestas, creo que esta relación es digna de ser analizada.

Aclaro que mi lectura no es exhaustiva, porque me concentro en los aspectos literarios, los recursos estilísticos y las técnicas narrativas, y no comento más que a grandes rasgos otros medios artísticos. Por ello apenas toco los lazos de "Enoch Soames" con la caricatura que hace Beerbohm sobre su poeta epónimo. De la misma manera hablo un poco de los nexos con el séptimo arte que emergen en "Un pacto con el diablo". Debido a la complejidad que cada texto posee por sí solo, ahondar en estas cuestiones rebasa con creces el propósito de mi trabajo.

Es pertinente señalar por qué el relato de Beerbohm es importante en la *Antología*. Recordemos que la primera edición de 1940 se abre con "Enoch Soames" y se cierra con "El cuento más hermoso del mundo", de Kipling. El hecho de que estos relatos abran y cierren respectivamente la *Antología* hace explícita una poética de lo fantástico ligada a lo metaliterario, ya que en los dos se desarrollan sucesos sobrenaturales en que la escritura se pone de relieve y cuyos argumentos tienen que ver a todas luces con la creación literaria o con aspectos relacionados con la escritura.

En el prólogo de la primera edición, Bioy Casares hace dos breves comentarios acerca de la técnica de "Enoch Soames", los cuales giran alrededor de la sorpresa y el viaje por el tiempo. Sobre la sorpresa dice lo siguiente: "Max Beerbohm deliberadamente, atinadamente, elimina toda posibilidad de sorpresa con respecto al viaje de Soames a 1997" (Borges et al., 2018: 13). Bioy Casares elogia el tratamiento adecuado de la sorpresa, ya que el acontecimiento insólito (la aparición del diablo) ocurre para que se ofrezca el pacto, de modo que el maligno se manifiesta cerca de Soames a fin de que el poeta vaya al futuro y así averigüe si triunfó como escritor. Además, Bioy Casares subraya los siguientes elementos del texto: "Por su argumento, su concepción general y sus detalles —muy pensados, muy estimulantes del pensamiento y de la imaginación—, por los personajes, por los diálogos,

⁴ Algunos nexos entre Beerbohm y Elizondo han sido explorados, entre otros críticos, por Luz Elena Gutiérrez de Velasco ("El paso a la textualidad en *Camera Lucida*". *Revista Iberoamericana*, 150, (1990): 235-242) y Alejandro Toledo ("Salvador Elizondo, A Writer on the Verandah". *Voices of Mexico*, 78, (2007): 105-110). Si bien podría ser interesante estudiar comparativamente "Enoch Soames" y "Futuro imperfecto", cabe precisar que en el relato de Elizondo no se desarrolla en sí el pacto demoníaco, tan sólo se menciona. De los muchos otros relatos de la literatura hispanoamericana que podrían examinarse junto con el de Beerbohm, pienso en "El señor Ligotti", de Bernardo Esquinca, un texto fantástico en el que sí se emplea el motivo aludido. Además, es altamente metaficcional, pues trata sobre la relación del escritor con su oficio, los supuestos beneficios que otorga la figura demoníaca y las desavenencias que acarrea la creación literaria.

⁵ Vid. Arreola, Juan José. (1964). "A Pact with the Devil". En : Arreola, Juan José. *Confabulario and Other Inventions* (164-170), trad. George D. Schade. Austin: University of Texas Press, Austin, 1964.

por la descripción del ambiente literario de Inglaterra a fines del siglo pasado, creo que *Enoch Soames* es uno de los cuentos más admirables de la antología" (Borges et al, 2018: 15).

Es sobresaliente la relación íntima de este cuento con el arte, puesto que se recrea con verosimilitud el ambiente artístico finisecular, particularmente en lo que respecta a la escritura y, en menor medida, al retrato. No perdamos de vista que Beerbohm, además de ser escritor, fue caricaturista, oficio que lo volvió muy famoso.⁶ La reimpresión que consulté de *Seven Men* se basa en la primera edición del libro. Esta reimpresión se ocupa de que el lector aprecie la faceta caricaturesca de Beerbohm y no solamente la literaria, porque la portada retoma los dibujos de Soames que Beerbohm hizo en un cuaderno de *sketches*. En el apéndice se incluyen retratos de otros personajes de *Seven Men* y de nueva cuenta se reproducen los dibujos de Soames. El mismo Beerbohm (2000: 208) afirma que estos retratos no son representaciones fieles de las personas que dibujó, sino que considera que no son dignos de confianza y que más bien están exagerados.

Como indica Olea Franco (2007), varios escritos de la *Antología* fueron traducidos por los compiladores:

[N]o hay que olvidar, por ejemplo, que muchos de los textos difundidos fueron traducciones preparadas *ex profeso* para la *Antología*, en la cual recibieron su inaugural divulgación en lengua española y por ese medio llegaron a otros escritores hispanoamericanos. [...] Aunque las traducciones se ofrecen sin firma, tanto Borges como Bioy Casares atestiguan su labor conjunta. El primero expresa: "[Bioy Casares y yo] hemos traducido cuentos cortos de escritores como Beerbohm, Kipling, Wells y [L]ord Dunsany" (Borges 1999: 80), mientras el segundo dice: "Recuerdo tardes, noches, en que traducíamos con Borges a Kipling, a Max Beerbohm, que son los momentos más lindos de mi vida." (122)

La *Antología* ejerció una gran influencia al canonizar el género fantástico en Hispanoamérica (Olea Franco), porque, entre otras razones, los lectores y escritores se percataron de que lo fantástico podía convivir en sus respectivas tradiciones literarias y que no debería considerarse un género menor.

Para responder al objetivo de este trabajo, este artículo se dividirá en tres secciones principales. Primero, explicaré de manera sintética lo que aquí entiendo por literatura fantástica y complementaré mi perspectiva con algunos comentarios críticos sobre el pacto demoníaco. Después, dedicaré las dos siguientes secciones a examinar los textos a fin de estudiar principalmente la ironía, el humor y la metaficción. Aunque estos tres elementos se observan en ambos escritos, la metaficción está más pronunciada en "Enoch Soames" y la ironía y el humor en "Un pacto con el diablo".

Analizaré los relatos en orden cronológico de publicación para que se aprecien sus semejanzas y las diferencias. Entre los cuentos median veinticinco años desde la aparición del relato de Beerbohm en *The Century Magazine*,

⁶ Beerbohm tuvo exhibiciones de sus caricaturas en Londres en 1901, 1904, 1907, 1908, 1911, 1913 (Felstiner, 1972: 112). Felstiner opina que las caricaturas de Beerbohm confieren una imagen abarcadora e influyente de la cultura británica: "All these make up an anatomy of British culture which has shaped our sense of the period. It is only after looking through the entire range of his caricatures on every subject that we can see what an achievement they represent. Judging from their continued use in reviews, biographies, autobiographies, and histories, and their display in homes and museums all over England and the United States, his drawings amount to more than a quarter century's comic documentary. Caricature is usually considered an ephemeral art, limited to its topical relevance. Sometimes this holds for Beerbohm. But most often his caricatures and his parodies brim with an expressive energy that lasts" (1972: 138). "Todo esto constituye una anatomía de la cultura británica que ha moldeado nuestro sentido de la época. Una vez que se examina toda la gama de sus caricaturas sobre cada tema podemos ver cuán logradas son. A juzgar por su uso continuo en reseñas, biografías, autobiografías e historias, y su exhibición en hogares y museos de toda Inglaterra y Estados Unidos, sus caricaturas abarcan más de un cuarto de siglo de desarrollo. La caricatura suele considerarse un arte efímero, limitada a su relevancia tópica. A veces esto es cierto en Beerbohm. Pero la mayoría de las veces sus caricaturas y parodias rebosan una energía expresiva duradera". En este trabajo, cuando cite directamente el relato de Beerbohm, proporciono a pie de página la traducción de Borges y Bioy Casares de "Enoch Soames" que se encuentra en la *Antología*. De manera equivalente, proporciono a pie de página mi traducción de las citas en inglés de las referencias bibliográficas utilizadas en este artículo.

en 1916, recogido tres años más tarde en la primera edición de *Seven Men*, hasta 1941, cuando Arreola publica su relato en *Letras de México*, recogido ocho años más tarde en *Varia invención* y que encontró su lugar definitivo en *Confabulario* en 1962.

II. Algunas consideraciones sobre la literatura fantástica y el pacto demoníaco

En este trabajo me baso en algunas conceptualizaciones teóricas de lo fantástico (Todorov 1981, Campra 2001, Olea Franco 2004) y entiendo por literatura fantástica todo texto que está construido a partir de una codificación realista en cuya trama se da una irrupción (el suceso sobrenatural) que desestabiliza tal codificación, es decir, la irrupción rompe con la idea de realidad de los personajes, una idea que a la vez es reconocible para el lector. En lo fantástico se proyectan dos mundos ficticios irreconciliables y la irrupción no puede ser explicada de ningún modo, porque si se admitiera una explicación, cualquiera que esta sea, entonces el texto dejaría de ser fantástico y estaríamos ante otro tipo de codificación. En ese sentido, considero que tanto "Enoch Soames" como "Un pacto con el diablo" son textos fantásticos, porque, como dije, el argumento de ambos así se desarrolla y, como ya se advirtió, coinciden en el motivo del pacto demoníaco para poner en marcha la trama.

En la tradición literaria-demonológica, Ortiz (2014: 72-74) dilucida que el pacto diabólico, al igual que todo mito, no tiene una fecha exacta de aparición, pero su uso histórico en las comunidades occidentales se asemeja a los acuerdos civiles y tiene una influencia clara de las relaciones de vasallaje medieval y de los contratos mercantiles y legales. El hombre representa al deudor y el demonio al acreedor. Ortiz identifica que la estructura del pacto puede tener tres formatos: el primero simula el patrón estándar en los discursos censores de la magia y las supersticiones, el segundo se aleja de la imitación de semejante patrón, y el tercero "corresponde plenamente al estilo literario, son fórmulas líricas que, inscritas o no en una obra artística, se manifiestan a través de recursos retóricos y transmiten mediante el léxico metafórico las circunstancias de la alianza hombre-demonio" (2014: 75).

El tercer formato converge con el motivo que me interesa. En el motivo subyace una ética que se expresa a partir de la dualidad humana entre el mal y el libre albedrío. Al aceptar el pacto, el sujeto termina en la encrucijada por los beneficios que el pacto depara. De ahí su fuerte carga dramática y de ahí que el motivo propicie la trama. Ahora bien, tan pronto el sujeto acuerda los términos del contrato con el demonio, compromete su futuro y, por tanto, la historia no puede más que tener dos cierres previsibles: el sujeto se condena o se redime. En lo que respecta a los textos por analizar aquí, no cabe duda de que Enoch Soames termina condenado y de que el narrador de "Un pacto con el diablo" parece redimirse, pero esta interpretación me importa menos que el humor. Éste puede ser un elemento que fomenta la renovación del motivo, siempre y cuando no se incurra en el cliché, según advierte Ortiz (2014: 79-80).⁷

A ello hay que añadir la ironía. Tanto el humor como la ironía son muy significativos en "Enoch Soames" y "Un pacto con el diablo", puesto que son explícitamente paródicos: "tiene mucha mayor incidencia en la literatura moderna y contemporánea la ironía que nace de parodiar un estilo, convención, o registro determinados" (Ballart, 1994: 352-353). "Enoch Soames" es una parodia de corrientes literarias como el decadentismo y el simbolismo y del ambiente europeo finisecular y "Un pacto con el diablo" es, en general, una parodia tanto del pacto demoníaco como del cine.

Además, cabe preguntarse qué papel juega la metaficción para renovar el motivo: Campra plantea que se da una transición entre el fantástico principalmente semántico del siglo XIX al fantástico predominantemente discursivo

⁷ En 2018 se publicó un monográfico de lo fantástico y el humor en *Brumal*, coordinado por Anna Boccuti, en el que se examinan obras literarias y gráficas de Hispanoamérica, Irlanda, Francia y de otros países.

del siglo xx. De tal modo las obras del siglo pasado corren parejas con "la experimentación nacida de una conciencia lingüística que se autointerroga" (Campra, 2001: 189). No resulta fortuito el alto grado de autoconciencia que descuella en "Enoch Soames" y "Un pacto con el diablo".

El mito fáustico se remonta al sujeto histórico Johann Georg Faust (1480-1541), mago y astrólogo alemán. Sobre él gira la leyenda del pacto diabólico que después se cristaliza en literatura:

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 [...] 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 [...] 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, [...] en obras posteriores el origen que motiva el pacto se distancia de las condiciones originales que en el siglo xvi lo convocaban. (Amatto, 2022: 186-187)

En efecto, la sed de conocimiento que, en el mito fáustico, impulsa al sujeto a aceptar el pacto, no permanece inmutable: en cierta medida, Enoch Soames comparte esta necesidad, pero lo que en realidad ambiciona es saber si triunfó o no en el mundo literario y, en cuanto al personaje de Arreola, éste se ve movido por necesidades monetarias.

III. El viajero en el tiempo de Beerbohm

Además de caricaturista, Max Beerbohm es llamado ensayista, parodista, humorista. No es raro que a estas denominaciones se sume la de "escritor", aunque es curioso que esta etiqueta suela estar pospuesta a las otras, como si destacara más por ser un simple imitador que por escribir algo "original". Él mismo se burla de esta percepción, pues hacia el desenlace de "Enoch Soames", el narrador de la historia, que no en vano recibe el nombre de su creador,⁸ afirma: "And I don't write stories: I'm an essayist, an observer, a recorder..." (Beerbohm, 2000: 39).⁹ Por medio de estos calificativos, Beerbohm contrapone el ensayo (uno de los géneros que más cultivó) a la narración, dando a entender que su veta ensayística es secundaria, y que en definitiva no es un escritor serio como lo sería el autor de narraciones. Es un estupendo ejemplo de carientismo, aquella expresión en que se oculta una ironía o burla (Ballart, 1994: 297-298). Bugliani observa con tino que "Beerbohm's art has often been interpreted in terms of a parody of the *fin-de-siècle* Aesthetic Movement, although it must not be forgotten that Beerbohm's interest in the late-19th-century forms of artistic expression was serious" (2022: 115).¹⁰ No porque la parodia sea habitual en Beerbohm, habría que menospreciarlo. Al contrario, toda gran

⁸ Para evitar confusiones, entrecomillaré el personaje "Beerbohm" con tal de distinguirlo del sujeto histórico Max Beerbohm. Cabe mencionar que en el relato aparece el personaje "Will Rothenstein", basado, claro está, en William Rothenstein (1872-1945), pintor y dibujante inglés con quien Beerbohm trabó una sólida amistad. Así como Beerbohm hizo algunas caricaturas a lápiz de Soames, Rothenstein pintó un retrato a color de Soames, quizá en agradecimiento a que el escritor incluyera al pintor en el cuento. Por razones de espacio, no ahondaré en "Will Rothenstein", nada más haré alguna mención pasajera de él; pero llama la atención la dimensión autobiográfica del texto, puesto que una cantidad considerable de referencias proviene de la experiencia vital del autor y no únicamente de su imaginación.

⁹ "Y yo no escribo cuentos: soy un ensayista, un observador, un espectador..." (Borges et al., 2018: 58). En este trabajo, cuando cite directamente el relato de Beerbohm, proporciono a pie de página la traducción de Borges y Bioy Casares de "Enoch Soames" que se encuentra en la Antología. De manera equivalente, proporciono a pie de página mi traducción de las citas en inglés de las referencias bibliográficas utilizadas en este artículo.

¹⁰ "La escritura de Beerbohm ha sido interpretada a menudo como una parodia del movimiento estético finisecular, aunque no hay que olvidar que el interés de Beerbohm por las formas de expresión artística de finales del siglo xix era genuino".

parodia es una lectura cuidadosa y atenta de lo que la antecede, y, así como la parodia suele ser burlesca, también se rinden homenajes mediante esta forma de expresión artística.

Algunas obras escritas por Beerbohm son la novela *Zuleika Dobson* (1911), el volumen de parodias *A Christmas Garland* (1912) y el libro de narraciones *Seven Men*. También fue un asiduo colaborador de *Saturday Review* y *The Yellow Book*, diarios o periódicos literarios de los que se hace referencia en "Enoch Soames". Sobre *Seven Men*, Felstiner opina que es "a book of narratives about imaginary late-Victorian and Edwardian characters: a poet, a playwright, two novelists, a gambler, and a compulsive liar —six men in all. Beerbohm is the seventh, narrating the stories and participating as a ludicrously naïve version of himself" (1972: 190).¹¹ Ciertamente, los seis protagonistas del libro son sujetos típicos del *fin de siècle*, y podríamos llamarlos estetas, pues en general gustan del arte, se dedican a alguna actividad artística, especialmente la escritura, cuentan sus vidas, o bien "Beerbohm" se entera de ellas. Los títulos de las narraciones son referenciales por remitirse a los personajes que las protagonizan. Todos ellos interactúan con "Beerbohm".¹²

Como dije, en "Enoch Soames" el arte es de suma importancia. Retomo la conceptualización de Elisa Bizzotto de lo "estético fantástico" del *fin de siècle*, porque es útil para comprender por qué el arte tiene tal preponderancia en el relato de Beerbohm. Esta conceptualización no se restringe exclusivamente a las obras escritas a finales del XIX, sino que más bien alude a aquellos textos que se ambientan en esa época y en los cuales el arte en general está en primer plano. Es, pues, una variación de lo fantástico que se gesta en un siglo sumamente fértil para la literatura fantástica. De manera general, lo "estético fantástico"

is characterised by a particular attention to art, artists and artistic creation, all of which become invested with sacredness. In the aesthetic fantastic, moreover, the codified devices, the tropes and themes of the fantastic, *tout court* —such as the motifs of the double, of diabolical pacts and vampirism, or of bodily fragmentation and dissemination, but also, more dogmatically, the carnivalesque-like subversion of hierarchical structures and social, political and gender order— are employed as vehicles for aesthetic ideas. An example is represented by the recurring presence of the so-called "mediating object", which in the fantastic mode activates "threshold passages" from the everyday to an uncanny dimension of dream, nightmare or folly and forces the characters to suddenly familiarise with non-normative socio-cultural codes. (Bizzotto, 2016: 43)¹³

Así se explica por qué el pacto demoníaco funciona como un pretexto (pre-texto) para la situación narrativa. En efecto, el diablo se caracteriza como el personaje mediador o donante, tan recurrente en la literatura fantástica, puesto que fomenta el suceso insólito por medio del pacto y de esta manera Soames puede viajar hacia el futuro. Significativamente, Bizzotto menciona, entre otros motivos, el pacto diabólico, que, en este caso, sirve para que el arte sea nodal en el texto. Como dije, en "Enoch Soames" se ponen de manifiesto las condiciones y exigencias que demanda la creación literaria, frecuentemente transida de decepciones y fracasos, la relación conflictiva entre los artistas, la recepción de las obras, la crítica literaria y, en suma, todo lo que orbita alrededor de la escritura.

¹¹ "[U]n libro de narraciones sobre personajes imaginarios de la tardía época victoriana y eduardiana: un poeta, un dramaturgo, dos novelistas, un apostador y un mentiroso compulsivo: seis hombres en total. Beerbohm es el séptimo, narra las historias y participa como una versión ridículamente ingenua de sí mismo".

¹² Salvo " 'Savonarola' Brown", todos los cuentos de *Seven Men* aparecieron previamente en *The Century Magazine*. Seis años antes de su muerte acaecida en 1956, Beerbohm concretó la segunda edición en la cual incorporó otros dos relatos y por ello se titula *Seven Men and Two Others*.

¹³ "[S]e caracteriza por una especial atención al arte, a los artistas y a la creación artística, todo lo que se inviste de sacralidad. En lo "estético fantástico", además, los recursos codificados, los tropos y los temas de lo fantástico, *tout court* —como los motivos del doble, de los pactos diabólicos y del vampirismo, o de la fragmentación y diseminación corporal, pero también, más dogmáticamente, la subversión cuasi-carnavalesca de las estructuras jerárquicas y la subversión del orden social, político y de género— se emplean como vehículos para ideas estéticas. Un ejemplo lo representa la presencia recurrente del así llamado "objeto mediador", que en el modo fantástico activa "pasajes de transición" desde lo cotidiano a una dimensión extraña del sueño, la pesadilla o la locura y obliga a los personajes a familiarizarse repentinamente con códigos socioculturales no normativos".

Aunado a su cariz metaficcional, el relato posee un tangible estrato existencial que nos hace pensar en la naturaleza de la ficción y el desconcierto que experimenta el personaje de ficción al percatarse de su irrealidad. Enoch Soames, una creación de Max Beerbohm, interactúa con "Max Beerbohm" y se siente profundamente decepcionado al darse cuenta de que no existe, de que es la mera creación de alguien que ni siquiera es un artista, sino "a miserable bungler" (Beerbohm, 2000: 40), un fante, un inepto.¹⁴

Planteadas estas premisas en torno del contexto finisecular que Beerbohm tomó en cuenta al escribir su relato, doy paso al análisis. El arranque de "Enoch Soames" es memorable, porque, entre otras razones, establece el tono metaficcional del texto, lo que puede suscitar una toma de conciencia del receptor con la obra:

When a book about the literature of the eighteen-nineties was given by Mr. Holbrook Jackson to the world, I looked eagerly in the index for SOAMES, ENOCH. I had feared he would not be there. He was not there. But everybody else was. Many writers whom I had quite forgotten, or remembered but faintly, lived again for me, they and their work, in Mr. Holbrook Jackson's pages. The book was as thorough as it was brilliantly written. And thus the omission found by me was an all the deadlier record of poor Soames' failure to impress himself on his decade. (Beerbohm, 2000: 3)¹⁵

En opinión de Wolf (2009: 31), esta toma de conciencia es fundamental en la metaficción, puesto que el receptor se hace consciente de que está ante un artificio. Por ello, si reflexionamos en este pasaje nos percatamos de que el señor Jackson y la obra a los que se refiere "Beerbohm" son absolutamente reales, lo que hace verosímil el texto de Beerbohm. La referencia quizá sea obscura para un lector contemporáneo, aunque tal vez no para el lector británico de ese tiempo. Lo que es cierto es que Holbrook Jackson (1874-1948) es un periodista aclamado de la época. Todo parece indicar que Beerbohm y él se conocieron o por lo menos estaban al tanto el uno del otro. En 1913, Jackson publicó *The Eighteen Nineties: A Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth-Century*, el libro al que alude el narrador en la cita sin referirse a ella por el título. Esta obra versa sobre el fin del siglo, escritores célebres del período (Wilde, Beardsley, Kipling, entre otros), corrientes o tendencias artísticas como el decadentismo, el dandismo, el impresionismo británico, y otras peculiaridades como el estilo delicuescente (*purple patches*). Jackson dedica su libro a Beerbohm y le consagra el octavo capítulo, titulado "The Incomparable Max", frase que proviene de Bernard Shaw. El periodista hace un recuento biográfico del joven Beerbohm, a quien juzga un joven que ya alcanzó la madurez (Beerbohm tenía 41 años por ese entonces), y elogia su erudición, elegancia, incluso su pose, su actitud de dandi. Sobre todo cavila acerca de Beerbohm como ensayista, al que pondera por encima del caricaturista o del escritor de narraciones. Lo que define a Beerbohm, según Jackson, es el ensayo: "The real Max Beerbohm is, I fancy, an essayist pure and simple, the essay being the inevitable medium for the expression of his urbane and civilised genius" (1913: 123).¹⁶ Para Jackson, sus caricaturas son "como ensayos" (1913: 124), porque el efecto satírico-crítico se comprende una vez que se leen las descripciones que complementan la imagen. La valoración de Jackson sobre la faceta ensayística de Beerbohm me parece en cierto modo premonitoria. Nos estimula a pensar cuál sería la reacción de Beerbohm al leer juicios

¹⁴ "[Usted es] un miserable chambón" (Borges et al., 2018: 59). Vale recordar el debate que sostienen el Unamuno ficticio de *Niebla* (novela que se publicó en 1914, apenas dos años antes que "Enoch Soames") con Augusto, el protagonista. Si bien su desarrollo no coincide con el del relato, porque, entre las no pocas diferencias que hay entre ellos, el Unamuno ficticio no queda rebajado irónicamente como en el caso de "Beerbohm", la novela nos hace preguntarnos si la ficción no es más que un capricho del creador, en vista de que la conversación entre el creador y la creación provoca la muerte o el suicidio de Augusto. Unamuno deja la cuestión abierta, ya que no determina si el personaje fallece por su voluntad o a manos del creador.

¹⁵ "Cuando el señor Holbrook Jackson publicó un libro sobre la literatura de la penúltima década del siglo XIX, miré con ansiedad el índice, en busca del nombre SOAMES, ENOCH. Temía no encontrarlo. En efecto, no lo encontré. Todos los otros nombres estaban ahí. Muchos escritores, así como sus libros ya olvidados, o que sólo recordaba vagamente, renacieron para mí en las páginas del señor Holbrook Jackson. Era una obra exhaustiva, brillantemente escrita. Aquella omisión confirmaba el fracaso total del pobre Soames" (Borges et al., 2018: 32).

¹⁶ "El verdadero Max Beerbohm es, me imagino, un ensayista puro y simple, puesto que el ensayo es el medio inevitable para la expresión de su genio urbano y civilizado".

como el citado. En las palabras de Jackson se entrevé un cierto aliciente para que Beerbohm escribiera su relato, el cual tiene una palpable impronta ensayística: así como Jackson discurre de Beerbohm en un tono joco-serio y sin que llegue a vituperarlo, Beerbohm contesta el juego y abre el texto refiriéndose a Jackson.

En "Enoch Soames", el lector está ante un mundo habitado por poetas, escritores, artistas, dandis, en el que se habla de libros, poemarios, historias y críticas literarias, en el que se citan dos poemas de Soames, en el que los personajes no se abstienen de expresarse en francés, y en el que abundan las referencias librescas o eruditas: menciones de Shelley, Keats, Milton, Baudelaire, Villon, Villiers de l'Isle-Adam, guiños mefistofélicos, alusiones diversas a De Quincey, entre un largo etcétera. Por ello y por las reflexiones numerosas sobre la ficción, la metaficción está tan pronunciada.

Uno de los rasgos distintivos de Enoch Soames es su desdibujamiento. Al verlo por primera vez, "Beerbohm" nota que está encorvado, desgarbado, que es alto y pálido. Viste una capa gris y un sombrero negro tipo clerical. Usa el adjetivo *dim* para describirlo: "I decided that "dim" was the *mot juste* for him. I had already essayed to write, and was immensely keen on the *mot juste*, that Holy Grail of the period" (Beerbohm, 2000: 6-7).¹⁷ Como adjetivo, *dim* remite a lo pálido, lo diáfano, lo que carece de brillo o a una persona lerda y sin carácter, o sea, acepciones nada favorables para referirse a alguien. La apariencia del personaje resulta extraña. Es más, cuando Soames le pide a "Rothenstein" que lo retrate en el frontispicio de un poemario suyo (al que no contempló ponerle título), el dibujante hace caso omiso de la propuesta. Soames se retira del lugar y "Beerbohm" le pregunta a "Rothenstein": "«Why were you so determined not to draw him?» I asked. «Draw him? Him? How can one draw a man who doesn't exist?»" (Beerbohm, 2000: 9).¹⁸ Desde este momento de la narración se insinúa que Soames, más que desentonar por su físico, lo hace por no ser real. Sin embargo, el desdibujamiento no se corresponde con su compromiso con la creación: "Soames is portrayed as a writer who is highly committed to his ideal of Art and who is endlessly hovering around his more successful colleagues" (Bugliani, 2022: 117).¹⁹ En un giro irónico, Soames evoca al decadentista o al remedo de uno. Se figura como el poeta maldito que no tiene nada o casi nada de maldito.

Por más que se entregue al arte y desee triunfar en los círculos literarios, Soames no trasciende (*Fungoids*, uno de sus poemarios, nada más vendió tres ejemplares y apenas obtuvo un comentario que, por si fuera poco, lo escribió alguien de su ciudad natal). Pero "Beerbohm" es uno de los lectores del poemario y cita "Nocturne" para ejemplificar el diabolismo de Soames:

Round and round the shutter'd Square
I stroll'd with the Devil's arm in mine.
No sound but the scrape of his hoofs was there
And the ring of his laughter and mine.
We had drunk black wine.

I scream'd, "I will race you, Master!"

¹⁷ "Decidí que «impreciso» era el *mot juste* que le correspondía. Yo también había intentado escribir y me perturbaba el *mot juste*, aquel talismán de la época" (Borges et al., 2018: 34).

¹⁸ "—¿Por qué estaba usted tan decidido a no dibujarlo?"

—¿Dibujarlo? ¿A él? ¿Cómo se puede dibujar a un hombre que no existe?" (Borges et al., 2018: 36).

¹⁹ "Soames es retratado como un escritor muy comprometido con su ideal de arte y como aquel que merodea sin cesar alrededor de sus colegas más exitosos".

"What matter," he shriek'd, "to-night
Which of us runs the faster?
There is nothing to fear to-night
In the foul moon's light!"

Then I look'd him in the eyes,
And I laugh'd full shrill at the lie he told
And the gnawing fear he would fain disguise.
It was true, what I'd time and again been told:
He was old —old. (Beerbohm, 2000: 16-17)²⁰

Recordemos que Soames se denomina a sí mismo "a Catholic Diabolist" (Beerbohm, 2000: 14), frase que "Beerbohm" usará en contra del diablo cuando esté por llevarse al más allá a Soames (Beerbohm, 2000: 41), pero no tendrá éxito. Soames suele recluirse a diario en la sala del Museo Británico para leer a Milton, su poeta predilecto y el que lo convirtió al diabolismo. "Nocturne" funge como una anticipación del acontecimiento fantástico, ya que explaya la relación de Soames con el diablo antes de encontrarse con él, como si lo invocara. De ahí el vino negro que ambos beben, guiño de la sangre que es crucial en los contratos diabólicos (Ortiz, 2014: 74-75); de ahí la atmósfera satánica y, por lo demás, servil. Los dos se pasean como *flâneurs* por la plaza, tomados del brazo, el poeta quiere jugar carreras con el demonio, pero termina por reírse de sus mentiras. Los últimos versos acentúan el carácter popular del diablo debido a la alusión de su vejez y, por extensión, su sabiduría.

Bioy Casares advierte en el prólogo de la *Antología* que la sorpresa se devela poco a poco: el diablo, el pacto y el viaje por el tiempo no se introducen hasta bien entrado el texto. La manifestación de estos elementos se compagina con la estructura indicial característica de una obra fantástica (Todorov, 1981: 63-66, Olea Franco, 2004: 72), como veremos a continuación.

Más adelante en el relato, Soames y "Beerbohm" conversan en el "Restaurant du Vingtième Siècle" (Beerbohm, 2000: 22). Es deliberado que el nombre del establecimiento esté en francés, lo que remite al ambiente finisecular de la época (no perdamos de vista que el relato acontece en tres tiempos: 1893, 1897, cuando ocurre la escena que comento, y 1997) y, al igual que el poema citado, adelanta el suceso fantástico. Soames se queja de sus fracasos y por ello afirma que vendería su alma al diablo si pudiera ver su nombre en las historias literarias del próximo siglo. Entonces, el demonio, que estaba sentado cerca, se inmiscuye en la charla y dice lo siguiente: "«Though not an Englishman,» he explained, «I know my London well, Mr. Soames. Your name and fame —Mr. Beerbohm's too— very known to me. Your point is: who am I?» He glanced quickly over his shoulder, and in a lowered voice said, «I am the Devil»" (Beerbohm, 2000: 27).²¹ Soames y el diablo discuten los términos del contrato. A cambio de su alma, el literato visitará por unas horas el Museo Británico cien años hacia el futuro, el 3 de junio de 1997, para comprobar si su nombre se exhibe en los catálogos del porvenir. El narrador intenta

²⁰ "Alrededor y alrededor de la plaza desierta / paseamos del brazo con el Diablo. / Ningún sonido, salvo el golpear de sus cascotes / y el eco de su risa y la mía. / Habíamos bebido el vino negro. / Grité: «¡Corramos una carrera, Maestro!» / «¿Qué importa», gritó, «cuál de nosotros / corra más esta noche?» / Nada hay que temer esta noche / a la impura luz de la luna». / Entonces lo miré en los ojos, / y me reí de su mentira / y del temor constante que trataba de disimular. / Era cierto lo que habían dicho y repetido: / Estaba viejo —viejo" (Borges et al., 2018: 42).

²¹ "—Aunque no soy inglés —explicó— conozco bien a Londres. Su nombre y fama (los de Mr. Beerbohm también) me son muy conocidos. Ustedes se preguntarán ¿quién soy yo? —Miro rápidamente hacia atrás y dije en voz baja—: Soy el Diablo" (Borges et al., 2018: 49).

disuadir a Soames de aceptar el pacto, pero no lo logra. Tan pronto Soames asienta, éste desaparece de su silla entre los gritos de "Beerbohm". Como si no quisiera creer lo que acaba de presenciar, el narrador hace un comentario irónico de Wells:

A shudder shook me. With an effort I controlled myself and rose from my chair. "Very clever," I said condescendingly. "But—*The Time Machine* is a delightful book, don't you think? So entirely original!"

"You are pleased to sneer," said the Devil, who had also risen, "but it is one thing to write about an impossible machine; it is quite other thing to be a Supernatural Power." All the same, I had scored. (Beerbohm: 30)²²

Por supuesto, el demonio refuta la observación sobre la aparente originalidad de Wells. Se insinúa que *The Time Machine* no es más que un divertimento; en cambio, el diablo es asunto serio y no hay que meterse con él. Fiel a su estilo, Beerbohm se burla de Wells, a quien ya había parodiado en *A Christmas Garland* y en las caricaturas. En la descripción de una caricatura se lee que Wells es "a «prophet and idealist, conjuring up his darling future»" (Danson, 1991: 203).²³

El narrador avisa a los restauranteros que Soames se marchó pero que ambos cenarán allí más tarde. Y se va. Afuera padece mareos y siente que la tarde es eterna. Vuelve al lugar antes de que termine el viaje por el tiempo del poeta desafortunado. Mientras espera, reconoce la voz de Soames. Y así acontece el clímax. Soames está abatido, tilda al narrador de imbécil y traidor, porque pasará sus últimos momentos al lado de él, y le arroja una bolita de papel que traía en la mano. "Beerbohm" lo urge a que le cuente su aventura, y a pesar de que Soames contesta con vaguedad, pronto nos damos cuenta de por qué se siente tan compungido. El narrador lee el papelito. Soames transcribió una página de un manual futuro sobre la literatura finisecular, escrito por un tal T. K. Nupton:

From p. 234 of "English Littracher 1890-1900" bi T. K. Nupton, publishd bi th Stait, 1992:

"Fr egzarmpl, a riter ov th time, naimd Max Beerbohm, hoo woz stil alive in th twentieth senchri, rote a stauri in wich e pautraid an immajnari karakter kauld 'Enoch Soames' —a thurd-rait poit hoo beleevz imself a grate jeneus an maix a bargin with th Devvl in auder ter no wot posterriti thinx ov im! It iz a sumwot labud sattire but not without vallu az showing hou seriusli the yung men ov th aiteen-ninetiz took themselvz. Nou that the littreri profesn haz bin auganized az a departmnt of publik servis, our riters hav found their levvl an hav lernt ter doo their duti without thort ov th morro. 'Th laibrer iz werthi ov hiz hire,' an that iz aul. Thank hevvn we hav no Enoch Soameses amung us to-dai!" (Beerbohm, 2000: 38)²⁴

Para presentar verosímilmente la escritura de Nupton de finales del siglo xx, Beerbohm escribe casi todas las palabras de este párrafo en una ortografía peculiar, como sonarían en inglés dichas en voz alta, digamos, en un

²² "Me sacudió un temblor. Haciendo un esfuerzo me dominé, y me levanté de la silla.

—Muy ingenioso —dijo con insegura condescendencia—. Pero *La máquina del tiempo* es un libro delicioso, ¿no le parece? Tan original.

—A usted le gustan las burlas —dijo el Diabolo, que se había levantado también—, pero una cosa es escribir sobre una máquina imposible; otra, muy distinta, ser una Potencia Sobrenatural. —Con todo, yo lo había embromado" (Borges et al., 2018: 51).

²³ "[U]n profeta e idealista que evoca su futuro añorado".

²⁴ En vista de que la lectura de esta cita puede ser confusa, cito la traducción de este pasaje como aparece en el ejemplar de la *Antología* que consulté, que se basa en la segunda edición de esta obra. El estilo de este pasaje acaso no sea ajeno para el lector crítico del joven Borges. Basta notar el acento gráfico en la palabra "posteridá": "De la p. 274 de *Literatura Britaniqa 1890-1900* x T. K. Nupton, publicado x el Estado, 1992: x ehemplo, 1 sqritor de la epoga, Max Beerbohm, que bibió ast'ól siglo 20, sqribió l quento do ai 1 typo fiqtisio llamado *Enoch Soames* —1 poeta de tercera qategoría qe se qreía 1 henio e iso 1 paqto con el Diabolo para saber qé pensaría dél la posteridá. Es una satyra un poqo forsada pero no sin balor X qe muestra qen serio se tomaban los ombres hóbenes desa déqada. Aora qe la profesión literaria a sido organizada como 1 seqtor del serbisio públigo, los sqriptores an enqontrado su nibel y an aprendido a aser su obligasión sin pensar en el maniana. *El hornalero Má a l'altura del hornal*; i eso es todo. Felismente no qedan Enoch Soameses en esta épogaq". (Borges et al., 2018: 57)

sentido fonético. Resulta que Soames sí pasó a la posteridad, pero lo hizo como un personaje imaginario, una invención de Max Beerbohm, quien, en el siglo xx, escribió una historia sobre Enoch Soames. Como se lee en la traducción de esta cita, este «poeta de tercera categoría» simboliza cuán en serio se tomaban a sí mismo los creadores de fines del xix. La decepción del poeta también se proyecta en "Beerbohm", porque de nada sirvió que vendiera su alma. Y así el maligno se apodera de Soames, arrastrándolo afuera, y el condenado lanza un ruego desesperado a su acompañante: "try to make them know that I did exist!" (Beerbohm, 2000: 41),²⁵ instándolo a contradecir a Nupton para que se haga justicia.

Después "Beerbohm" vacila con respecto a lo ocurrido y pergeña una serie de conjeturas sobre la paradoja temporal que experimentó Soames: ¿cómo es posible, se pregunta el narrador, que si Soames visitó el futuro previamente haya sido escrita una opinión crítica sobre su persona si esa fue la primera y única vez que estuvo en el porvenir? Una posible respuesta es que el futuro ya se construyó de algún modo: "The fact that people are going to stare at him, and follow him around, and seem afraid of him, can be explained only on the hypothesis that they will somehow have been prepared for his ghostly visitation" (Beerbohm, 2000: 44).²⁶ Olea Franco formula que Beerbohm da un giro al tradicional pacto demoníaco por medio de un espléndido efecto fantástico:

Así, de modo genial, al típico pacto diabólico se suma otro tema de raigambre fantástica: la dislocación temporal y causal, porque al regresar de su viaje al futuro, donde ha descubierto un cuento que todavía no existe, Soames comunica al narrador Beerbohm la noticia que generará el texto, es decir, la causa es posterior al efecto; previsiblemente, y pese a las falsas promesas del narrador, quien jura a Soames que no usará su historia verídica como materia ficcional, el cuento aludido, firmado por Max Beerbohm y descrito en la hipotética y futura historia de la literatura inglesa, sería el mismo que el lector real tiene en sus manos. (2007: 122-123)

Los ruegos de Soames sí fueron atendidos y, al parecer, se hizo justicia. Aun así el diablo vence por sobre todos, sin omitir a "Beerbohm", quien, en el cierre del texto, le sonrío en una calle de París. El demonio lo mira con altivez, totalmente desinteresado de su alma, que vale menos que la del poeta condenado: "To be cut — deliberately cut— by him! I was, I still am, furious at having had that happen to me" (Beerbohm, 2000: 46).²⁷ Esto representa, quizá, la mayor ironía de "Enoch Soames". El diablo no se interesa en "Beerbohm", la entidad que, en el mundo ficcional, elabora el escrito que el lector lee en el mundo extratextual, como si se diera a entender que "Enoch Soames" carece de valor y que, por lo tanto, no se hizo justicia, aun cuando el texto ya está escrito. Más aún, se colige que "Beerbohm" vale menos que Enoch Soames, puesto que su autoría se rebaja por debajo de la de Soames, que al menos logró hacer negocio con el diablo pese a que fue inútil.

Si la parodia "pretende mostrar lo artificioso del texto original y anular, por contraste, las condiciones que permiten leerlo seriamente" (Ballart, 1994: 423-424), una impresión que deja la lectura de "Enoch Soames" es que, más allá de que "Beerbohm" y Soames disten de ser el ejemplo del escritor modélico, suponiendo siquiera que haya uno, subyace cierto misterio en la recepción de la obra artística, porque las circunstancias en las que una obra se vuelve exitosa u oscura no siempre son explicables por el contexto. Con frecuencia participan tantos factores que la obra exitosa puede caer en el olvido o viceversa. Si en la tradición inglesa Beerbohm es recordado como caricaturista y suele ser denominado parodista, no deja de ser irónico que, en la tradición hispanoamericana, "Enoch Soames" se haya vuelto canónico por su lugar privilegiado en la *Antología*, un texto

²⁵ "[T]rate de que sepan que existí" (Borges et al., 2018: 60).

²⁶ "El hecho de que la gente no le quite la vista y que lo siga y que parezca temerlo, sólo puede aceptarse mediante la hipótesis de que están esperando, de algún modo, su visita espectral" (Borges et al., 2018: 61-62).

²⁷ "Ser desairado, deliberadamente desairado por él. Estuve, estoy aún, indignado de que eso me pasara" (Borges et al., 2018: 63).

que, curiosamente, trata de un escritor fracasado que no obtuvo lo que quería a pesar de venderle su alma al diablo. "Enoch Soames" es una meditación profunda de la naturaleza de la ficción y de las muchas implicaciones y repercusiones del escritor en torno de su oficio. Por ello puede afirmarse que Beerbohm parodia la literatura en general (Felstiner, 1972: 205-206), no solamente una serie de estilos, convenciones o registros, como afirmaría Ballart de lo paródico.

IV. El espectador astuto de Arreola

A diferencia de Beerbohm, Arreola sí es reconocido principalmente como escritor en el ámbito de la literatura hispanoamericana. Él cultivó la brevedad aunada a la densidad semántica. Es un poeta en el sentido abarcador del término y compuso poesía en prosa y verso, aunque lo que más se reconoce de su obra es la narración, particularmente el cuento, el fragmento y el microrrelato. Coincide con Beerbohm en que ambos se caracterizan por su habilidad notable para apropiarse del estilo ajeno y su sentido del humor.

Como dije, Arreola escribe su relato al basarse en *The Devil and Daniel Webster* (Amatto, 2022: 186, Pérez-Amezcuca y Dorantes, 2018: 51), una película de 1941 dirigida por William Dieterle, con guion de Dan Totheroth y Stephen Vincent-Bénet. Cuatro años antes, Bénet escribió el cuento homónimo que luego sería adaptado a la pantalla grande y en cuyo guion colaboró. Arreola especifica el contexto de escritura:

Después escribí otra narración que, al igual que "Hizo el bien mientras vivió", está llena de esa aura idealista, de ese aire puro que se pierde con los años. La originó una nota apresurada que redacté en México, tras de ver una película que, por más señas, era de Simon Simon, James Craig y Walter Huston. Su título era *Un pacto con el diablo* y estaba basada en la obra de Stephen Vincent Benét, *The Devil and Daniel Webster*. Desarrollé los apuntes en Zapotlán. Así surgió "Un pacto con el diablo" que, entre paréntesis, ha sido uno de mis cuentos que mayor difusión ha alcanzado en México e Hispanoamérica. Es un texto levemente acaramelado y bien construido. Tal vez sea, entre los míos, el que se aparta en menor medida del patrón tradicional. (Del Paso, 2015: 110)

Llama la atención que, según Arreola, "Un pacto con el diablo" no parece apartarse del patrón tradicional al contrario de otros textos suyos, porque sí imprime vitalidad al pacto demoníaco. Ya desde el título se observa la renovación, puesto que Arreola anticipa la anécdota y de cierto modo la hace explícita (Amatto, 2022: 190).

Capta la atención del receptor de un solo golpe, convocándolo a preguntarse cuando menos dos cuestiones: uno, si el texto versará justamente de un contrato con el demonio, y dos, si el lector conoce de antemano el mito fáustico que funge de trasfondo. El efecto es distinto al título del relato de Beerbohm, porque, como mencioné, éste es referencial al centrarse en el protagonista. El título también tiene un sentido irónico. Si bien el texto trata de un pacto diabólico, el contrato no se firma como tal, de modo que el título es un tanto engañoso. Desde el paratexto se trasluce la fuerte carga irónica y humorística del relato.

El comienzo de "Un pacto con el diablo" es admirable por su economía expresiva: "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" (Arreola, 2005: 129). Se aporta toda la información que el lector requiere para entrar de lleno en la situación narrativa, como si también fuera un espectador de la sala cinematográfica. El narrador, como ya dije, en ningún momento es llamado por su nombre como sí otros personajes. Él acude apresurado a la función y se sienta al lado de este otro hombre, cuya identidad se desenmascarará más adelante, si bien el lector ya sospecha de quien se trata si se toma en cuenta lo que subyace en el título.

En ese sentido, destaca la gradación de denominaciones con que el personaje se refiere al diablo. La enunciación de estas designaciones propicia su revelación paulatina. Si en un principio el demonio es llamado "vecino", "compañero" o "amigo", luego se alude a él como "benefactor". Tan pronto éste se "presenta" hacia la mitad del texto, el narrador lo llama como tal "diablo" o "comerciante astuto". Lo contrario de "Enoch Soames" en que el demonio se denomina a sí mismo por su nombre, el cual se transcribe en mayúscula en la página escrita.

El párrafo inicial confirma que los personajes están en el cine, donde prácticamente acontece todo el texto. De modo que "Un pacto con el diablo" es "una creación realizada por una influencia del cinematógrafo, medio de comunicación de masas por excelencia junto con la radio en la primera mitad del siglo xx, es decir, un medio ya decididamente moderno" (Pérez-Amezcuca y Dorantes, 2018: 51).²⁸ En adición de la influencia mencionada de la película de Dieterle, el cine es fundamental aquí por dos razones: su injerencia en la trama y su estrato metaficcional. De manera similar a "Enoch Soames", en el cuento de Arreola se pone de relieve el arte, concretamente el cinematográfico, y se hace un comentario sobre el cine como, por ejemplo, que es un vehículo eficaz para convencer y persuadir a la audiencia y por ello es un medio masivo de entretenimiento, a tal grado que una persona de escasos recursos como el narrador puede ir al cine. Además, se deja en claro que este personaje no es un espectador ingenuo sino que es bastante astuto. No es la primera vez que va al cine. Al pedirle al diablo que le cuente de qué se perdió por haber llegado tarde y una vez que el diablo lo hace, el narrador afirma en su fuero interno: "Yo podía completar con esos estos datos el argumento de la película. Eran suficientes, pero quise saber algo más" (Arreola, 2005: 129).

Pese a que no se especifica como tal, la ambientación podría ser rural o semiurbana. Puede ser que ocurra en Zapotlán o la provincia mexicana, ambientes caros a Arreola. Lo que sí se hace explícito es el nivel socioeconómico del protagonista. La ambientación es disímil de la de "Enoch Soames" que acontece en Oxford o París y en el que los personajes no desconocen el lujo, viven como bohemios, y no sufren por el dinero.

También cabe subrayar que "Un pacto con el diablo" no está tan recargado de referencias como sí lo está "Enoch Soames". Si bien Arreola escribió textos profusamente intertextuales (me vienen a la mente "De balística" y el mencionado "Tres días y un cenicero"), me parece que este aspecto dota de dinamismo al relato. Referencias como el mito fáustico o la inspiración fílmica se incorporan sin dificultad en el texto, sin que sea necesario conocer ninguna de las dos para disfrutar de la lectura. Con esto no estoy implicando de modo alguno que "Enoch Soames" no sea legible por su abundancia referencial. Ambos cuentos son fascinantes por múltiples razones. Nada más señalo una de sus diferencias.

La conversación de los personajes evidencia el uso formidable del diálogo (y también del monólogo) por parte de Arreola, en razón de que el texto básicamente consiste en dos conversaciones: una explícita para los ojos del lector y que se da entre el narrador y el diablo, y la otra implícita, que se da entre el narrador y Paulina, su esposa. Así, el protagonista se entera de que Daniel Brown, el héroe de la película, hizo un pacto con el diablo. Pérez-Amezcuca y Dorantes (2018: 56) notan con acierto los paralelismos entre el narrador y Brown y entre el diablo

²⁸ No me parece convincente la hipótesis de Pérez-Amezcuca y Dorantes de que el registro de "Un pacto con el diablo" es autoficcional. Estos críticos arguyen que Arreola se implica personalmente en el texto, tanto por una experiencia vivencial en torno del diablo que se dio durante su infancia (Del Paso, 2015: 186-187), como por el hecho de que la visita al cine inspiró el relato. En opinión de estos críticos, Arreola se identifica con el narrador y la experiencia vital da cuenta de sus preocupaciones teológicas, lo que está de manera velada en el cuento. Aunque me parece atinado que indiquen que "podría objetarse la falta de alusión autonómica en el texto de *Confabulario*, que es para algunos un requisito de la autoficción" (2018: 53), no estoy de acuerdo con su lectura. Si bien la alusión autonómica ya no se considera un requisito imprescindible de la autoficción (el consenso crítico es que lo es en la autoficción clásica), yo diría que el tono de "Un pacto con el diablo" no es autoficcional, ni autobiográfico. Para mí, el tono es irónico y humorístico. Basta pensar en cómo el diablo termina burlado. Creo que el registro autobiográfico se evidencia en *La feria* y el autoficcional en "Tres días y un cenicero", a pesar de que el narrador de este último texto tampoco se denomina con el nombre del autor. Curiosamente, el planteamiento de estos críticos podría ser válido en "Enoch Soames" debido a su carga autobiográfica y autoficcional.

fílmico y el diablo textual. Ciertamente, unos personajes de ficción se corresponden con otros personajes de ficción, tanto aquellos que aparecen en la pantalla grande, como aquellos que se manifiestan en la página escrita. El narrador quiere saber las condiciones del pacto y el diablo no guarda silencio. A cambio de su alma, Daniel Brown dejó de ser pobre y se volvió rico. Arreola retrata este cambio por medio de una oración que se parece a un verso: "Su alma de campesino se desquiciaba" (2005: 129). Se da a entender que Brown, hombre rural sometido a la faena y las penurias, no se contiene al derrochar la riqueza recién adquirida. Naturalmente, el diablo buscará convencer al sujeto de vender su alma tal como lo hizo el diablo de la película con Brown, y hará todo cuanto esté en su poder para que firme el contrato. Aunque el protagonista vacila, dado que Brown luce triste a pesar de vivir en la opulencia, dice que "Daría cualquier cosa para que nada le faltase a Paulina" (Arreola, 2005: 131). Los demás espectadores se sienten incómodos de que el protagonista y el diablo se la pasen hablando en plena función y por ello éste propone salir por un momento de la sala.

El debate se torna filosófico y a la vez humorístico. Si bien Amatto señala que "Tratándose de Arreola, no pueden estar ausentes los rasgos de una peculiar comicidad" (2022: 193), la autora no analiza a profundidad el humor. El hecho de que el diablo no se presente al narrador como normalmente lo haría (recordemos que, en "Enoch Soames", el demonio se refiere a sí mismo por su nombre), puede leerse como una eficaz figuración irónica, ya que "la ironía es una forma de ver y referir las cosas" (Ballart, 1994: 393). En este momento del texto, tanto el narrador como el lector ya han inferido que el interlocutor es el diablo, aun cuando no se ha introducido como tal. Arreola es perfectamente consciente de cómo regular la información narrativa, de manera que el diablo no se presentará sino hasta el momento oportuno y con la debida reticencia:

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. (Arreola, 2005: 132)

Un buen ejemplo del humor es cómo el diablo pierde poco a poco su mesura, quien al principio habló elegantemente con el narrador y respondió sus preguntas, pero una vez que el narrador se pone pensativo, se impacienta con él, deseoso de picarlo con la aguja para sellar el pacto con la sangre del personaje: "Mientras me hallaba sumido en tales pensamientos, el diablo había sacado un pliego crujiente y en una de sus manos brillaba una aguja" (Arreola, 2005: 132). Caso contrario del diablo de Beerbohm, que mantiene la templanza, por no decir arrogancia, en todo el texto.

Como ya dije, el narrador es bastante listo, porque no firmará a menos que se acate lo siguiente:

Pero yo seguía meditando. Dudaba. Sentía una especie de vértigo. Bruscamente, me decidí:

—Trato hecho. Sólo pongo una condición.

El diablo, que ya trataba de pinchar mi brazo con su aguja, pareció desconcertado:

—¿Qué condición?

—Me gustaría ver el final de la película —contesté. (Arreola, 2005: 133)

Por supuesto, el diablo reniega de esta condición y le ofrece un anticipo al protagonista:

La voz del diablo era insinuante, ladina, como un sonido de monedas de oro. Añadió:

Si usted gusta, puedo hacerle ahora mismo un anticipo.

Parecía un comerciante astuto. Yo repuse con energía:

—Necesito ver el final de la película. Después firmaré.

- ¿Me da usted su palabra?
—Sí. [...] (Arreola, 2005: 133)

La voz del diablo y, por extensión, el anticipo ofrecido, se describen en términos pecuniarios. A pesar de la tentación, el narrador se mantiene firme y, como lo sabe el lector de "Un pacto con el diablo", el personaje le miente aquí al demonio, lo que constituye una ingeniosa disimulación (Ballart, 1994: 331), ya que da su palabra, aunque no cumple la promesa.

Y así los dos regresan a la función para seguir viendo la película y las circunstancias se invierten: si Brown era infeliz siendo rico, ahora Brown es dichoso siendo pobre. Enseguida acontece el esperado final de la película: "El rostro del campesino se fue iluminando, su sonrisa parecía extenderse, llenar toda la casa, salir del paisaje. 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" (Arreola, 2005: 134). No es difícil imaginarse que las tres letras blancas mencionadas forman la palabra "FIN" que solía manifestarse cuando las películas de la época terminaban, técnica que aún se estila, pero ya no es tan frecuente como antes. El pasaje es una representación visual del cine, de tantos que hay en el texto, y el efecto que tiene en la audiencia. En este caso, el rostro difuminado de Brown y su sonrisa creciente marcan el desenlace del filme y la felicidad del personaje.

Esta transición es crucial, porque se sugiere, por un lado, que el protagonista se marcha "Sin saber cómo" (Arreola, 2005: 134), y, por otro, que no se firmó el pacto. A diferencia del diablo triunfante de "Enoch Soames", éste es uno burlado, que no se sale con la suya. Como el diablo dijo antes al comentar la película, "No sería la primera vez que al diablo le salieran mal las cosas" (Arreola, 2005: 130). Se da a entender que el demonio hace un último intento por pescar al narrador, mas no lo consigue: "Alguien me cogió del brazo y trató de sujetarme. Con gran esfuerzo me solté, y pronto salí a la calle" (Arreola, 2005: 134).

Ya en la casa, Paulina abraza al marido por el cuello y conversan. El hombre no sabe decir si la película le gustó o no, ella se ríe, le pregunta si se quedó dormido de cansancio, él contesta que eso fue lo que pasó y que le hablará de su sueño: "Cuando acabé mi relato, Paulina me dijo que era la mejor película que yo podía haberle contado. Parecía contenta y se rió [sic] mucho. Sin embargo, cuando yo me acostaba, pude ver cómo ella, sigilosamente, trazaba con un poco de ceniza la señal de cruz sobre el umbral de nuestra casa" (Arreola, 2005: 134). Desde luego la esposa no le cree del todo al marido, y lo protege del encuentro con el maligno por medio de una práctica tradicional religiosa para alejar los malos agüeros. Por sus acciones, Paulina adquiere gran importancia, al volverse una intérprete de lo ocurrido y al no cruzarse de brazos. Con sagacidad, Amatto (2022: 194) observa en este punto del relato la vacilación todoroviana de lo fantástico. La manifestación del diablo, que no parece que haya sorprendido mucho que digamos al narrador, causa extrañeza y hasta temor en Paulina. En ese sentido, es un personaje medular para la trama fantástica, precisamente porque vacila respecto de lo que le cuenta su esposo y actúa en consecuencia. Así, Paulina anula por completo la posibilidad de que el diablo sea exitoso. Además de haberse malogrado el intento de apoderarse del alma del narrador, el demonio tiene prohibida la entrada en el ámbito doméstico y, por ende, no podrá irrumpir en el matrimonio. Arreola insinúa que más vale no jugar con el diablo, porque si hubiera triunfado, la relación de esta pareja seguramente se habría roto. En suma, el autor imprime un sello singular al motivo. Como esclarece Amatto,

"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 [hace] de este cuento, sin duda, un clásico. (2022: 194)

La genialidad de Arreola es que reconfigura, con una saludable dosis de humor, el motivo del pacto. Lo que Beerbohm también hace a su modo. El diablo se le aparece a cualquiera, ricos y pobres por igual, pero no cualquiera se burla del diablo y sale airoso. Arreola propone asumir un punto de vista crítico ante el cine en vez de ser pasivos y sugiere que se preste atención en las conversaciones, porque ambas acciones estimulan la reflexión, justamente como el narrador y Paulina hicieron, al contrario de Daniel Brown que se dejó tentar por el diablo.

Conclusiones

Considero que "Enoch Soames" y "Un pacto con el diablo" posibilitan la lectura comparada por sus semejanzas y diferencias. Como creo haber expuesto, lo interesante recae en el desarrollo del motivo. En este trabajo me concentré en el análisis de la ironía, el humor y la metaficción. Por un lado, en el relato de Beerbohm, el diablo no tiene parangón, pues triunfa por sobre cualquier otro personaje; por otro, en el relato de Arreola, el diablo es su opuesto exacto, porque se queda con las manos vacías. Inclusive el demonio fílmico lo supera, pues logra convencer a Daniel Brown siquiera temporalmente. Beerbohm y Arreola renuevan, respectivamente, el motivo del pacto demoníaco al reflexionar acerca de la ficción y al hacer un revés irónico del diablo burlado. El cariz metaficcional sugiere que el arte estimula, para bien y para mal, a los seres humanos. En "Enoch Soames", el artista se entrega a su labor, pero en última instancia no consigue lo que busca. La gran ironía es que el relato escrito por "Beerbohm" difícilmente le hará justicia a Soames, por no agregar que el demonio no siente el menor interés por el narrador. En "Un pacto con el diablo", tanto el narrador como Paulina frustran las ambiciones del demonio, cada uno alentado por el arte de cierta manera. Se alude que el arte es un medio valioso para transmitir información, ya que el narrador reflexiona sobre lo que vio y, más aún, su esposa lo protege a raíz de haberlo escuchado hablar de la película.

Aún queda mucho por decir acerca de este par de relatos y del motivo del pacto diabólico. Como dije, el diablo no está ocioso en su taller. Todavía sigue empeñado en adueñarse de las almas.

Bibliografía

- Amatto Cuña, A. (2022). Más sabe el diablo por fantástico que por viejo: la tradición del pacto demoníaco en Gorriti, Garmendia y Arreola. *Tesis 16*(20), 183-195.
- Arreola, J. J. (2005). *Obras*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México.
- Ballart, P. (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Quaderns Crema. Barcelona.
- Baudelaire, Cs. (1973). *Petits Poèmes en prose. (Le Spleen de Paris)*. Ed. presentada, establecida y anotada por Robert Kopp. París: Gallimard.
- Beerbohm, M. (2000). *Seven Men*. Intr. John Updike. Nueva York: New York Review Books.
- Bizzotto, E. (2016). The Fantastic as a Means of Fin de Siècle Aesthetic Expression and Enquiry: Theorising "the Aesthetic Fantastic". En: Irena Grubica y Zdeněk Beran (eds.). *The Fantastic of the Fin de Siècle* (pp. 39-54). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

- Borges, J. L. et al. (2018). *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa.
- Bugliani, P. (2022). Diminishing Figures: Spectral Simulacra of Authors in Henry James's and Max Beerbohm's Decadent Short Stories. *Between xii* (24), 103-123. Doi: 10.13125/2039-6597/5171
- Campra, R. (2001). Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. En: *Teorías de lo fantástico* (trad. Luigi Giuiani, comp. y pról. David Roas) (pp. 153-191). Madrid: Arco/Libros.
- Danson, L. (1991). *Max Beerbohm & the Act of Writing*. Clarendon Press. Oxford, <<https://archive.org/details/maxbeerbohmacof0000dans>>.
- Del Paso, F. (2015). *Memoria y olvido. Vida de Juan José de Arreola (1920-1947)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Felstiner, J. (1972). *The Lies of Art. Max Beerbohm's Parody and Caricature*. Alfred A. Knopf. Nueva York. <https://archive.org/details/liesofartmaxbeer0000fels>.
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada. (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- Jackson, H. (1913). *The Eighteen Nineties. A Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century*. Grant Richards Ltd. Londres, <https://archive.org/details/eighteenineties00jack/page/n11/mode/2up>.
- Olea Franco, R. (2007). Borges en la constitución del canon fantástico. En: De Toro, Alfonso (ed.). *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario* (pp. 119-144). Hildesheim: Georg Olms Verlag AG.
- Olea Franco, R. (2004). El concepto de literatura fantástica. En: Olea Franco, Rafael. *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco* (pp. 23-73). Ciudad de México, Monterrey: El Colegio de México, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León.
- Ortiz, A. (2014). Fórmulas pactantes. El contrato con el diablo según la tradición literario-demonológica. *eHumanista* (26), 71-86.
- Pérez-Amezcuca, L. A., Dorantes, A. (2018). "Un pacto con el diablo", de Juan José Arreola: autoficción y representaciones discursivas. En: *Ensayos sobre literatura mexicana vi. Representaciones discursivas en la narrativa de Juan José Arreola* (pp. 51-62). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. Ciudad de México: Premia Editores de Libros.
- Wolf, W. (2009). Metareference across Media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions. En: *Metareference across Media. Theory and Case Studies* (pp. 1-89). Ámsterdam: Rodopi.