

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**UNA POÉTICA DEL DESENCUENTRO: EL OTRO, LA MUJER Y EL
LECTOR EN LA OBRA CUENTÍSTICA DE JUAN JOSÉ ARREOLA**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPÁNICAS**

PRESENTA

DANA GABRIELA CUEVAS PADILLA

ASESOR: ISRAEL RAMÍREZ CRUZ

MÉXICO, D.F.

2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para mis padres, Juan y Dady, y mis hermanos, Juanito y Ale
Para mis abuelitos, Fer y Dana
Para Güicho

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis está enteramente dedicada a mi estudiosa, cariñosa, devota y perfeccionista madre, quien ha sido parte vital de mi formación; y aún así, trató de disuadirme de estudiar Letras. Y a mi padre, quien es, fue y será firme apoyo, pilar sobre el cual sostenerse, eterno soñador y creador de sonrisas.

Mi vida no sería la misma si no me acompañaran en todo momento mis hermanos menores: Juan Bautista y Alejandra. Manis, mi secuaz desde hace veinticuatro años, ahora tú me llenas de orgullosismo. Y mi pequeña Eto'o que, sin que ella lo sepa, fue mi candil en las más oscuras tormentas, hace quince años se convirtió en el motivo de mi existencia. Para ellos, mas no como ejemplo, es este trabajo.

Con todo mi amor, cada línea es para Fernando Padilla Sotelo y Dana Pérez Pérez, los mejores abuelos del mundo: su ejemplo y fuerza han sido los motores de nuestra familia. Y para una persona que es guía, consejo y, sobre todo, cálido cariño: Carlos Sánchez Hernández, mi padrino; junto con su esposa Gabriela Marín.

Armando me vio decidir este tema, comenzar a escribir, cambiarlo, desvelarme leyendo, padecer su redacción, y en ningún momento dejó de echarme porras. Sus lecturas y comentarios dieron forma a la tesis; además, me apoyó de todas las maneras posibles (la principal de ellas: soportándome). Para él, en espera de seguir siempre muy, muy juntos, y con grandes expectativas de nuestro futuro.

A los amigos constantes, que dejaron de ser compañeros y se volvieron cómplices. Muchas gracias: Adriana, Martín, Oswaldo y Rebeca. Jéssica Trejo fue siempre mi colega de clases, el hombro a hombro en el estudio, la primera crítica, mi pareja en el afirmamiento de la vida al estilo nietzchiano. Ella es responsable indirectamente de esta tesis, pues puso en mis manos el libro de Juan José Arreola que me incitó a tomarlo como tema. Por eso y todo lo demás, con admiración y harto aprecio: gracias, amibi. Así también a su madre, Lourdes Gómez, que sin tener que haberlo hecho, se preocupó siempre por mí.

Una mención honorífica para Patricia Morales, amiga de tanto tiempo pese a cualquier encrucijada. Su compañía, a veces más cercana que otras, ha determinado la

persona que soy. Te quiero, Paty. Y a través del océano, todo mi amor a mi mejor amiga, impulsora de todas mis locuras desde la más tierna infancia: Violeta Rangel.

A mis tíos y primos, los de sangre y los adoptados. Especialmente a Maite y Toño Coello, que me han dado refugio y amor en su hogar; a Fer y a Normis; a Salvador Padilla; y a Ernesto Aznar, por su encandilada confianza.

A Carmen Chora por haberme aceptado en su casa y su familia. Y a Modesto Mixcoac, de quien guardaré su sonrisa en la memoria con eterno cariño. Igualmente a Germán y Toño, y a mis nuevas sobrinas: Ame, Sofi y Yare.

Por supuesto, agradezco infinitamente a Israel Ramírez Cruz, quien en un principio me dijo que no, que él no me podía dirigir la tesis, y luego ya nunca me dijo que sí, y aquí estamos. Profe, don asesor, colega y amigo, muchas gracias, Isra.

A Luz Fernández de Alba, Raquel Mosqueda, Anamari Gomís y Jorge Muñoz por aceptar leer esta tesis (casi a las carreras) y aportarme valiosos comentarios. Y a Rodrigo Gómez que me hizo un gran paro con la parte enfocada al psicoanálisis.

Hubo gente que tal vez hoy ya no es cercana, pero alguna vez me apoyaron: Alejandra López, Isela de la Paz y Elsa Ramírez. Amigos que falta frecuentar pero a quienes sigo queriendo: Bertha, Adán, Emmanuel, Allín y Alethia. Gente cercana hoy en día, como Silvia Cherem, Jonathan Téllez y Ramón Sandoval. A todos ellos, por los pequeños y grandes motivos, gracias.

Y por más gastado que suene: gracias a esta enorme institución que es la Universidad Nacional Autónoma de México, y a la dos veces H Facultad de Filosofía y Letras, su espíritu determina el carácter y a mí, sin duda, me ha hecho lo que soy.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I. La soledad acompañada	19
1. La angustia de la soledad: “La migala”	20
2. “Autrui”: el infausto encuentro con el otro	35
CAPÍTULO II. Hombre y mujer se hacen daño: la imposibilidad de la pareja	47
1. Antecedentes	50
2. La mujer destructora: “Homenaje a Otto Weininger”	59
3. La venganza masculina: “Navideña” y “Para entrar al jardín”	69
4. “Una mujer amaestrada”: Postrarse ante la divinidad	78
CAPÍTULO III. La soledad del silencio	84
1. El duelo contra el lector	85
2. La escritura: un doloroso parto sin sentido	95
CONCLUSIONES	105
BIBLIOGRAFÍA	112

INTRODUCCIÓN

*Allí, en la soledad abierta, nos espera
también la trascendencia:
las manos de otros solitarios.*
Octavio Paz

Hace poco más de diez años que Juan José Arreola (Zapotlán el Grande, Jalisco, 1918-Guadalajara, 2001) dejó este mundo. Quizá, en la muerte, finalmente pudo reunirse con la unidad que tanto buscó a lo largo de su vida. “Ojalá y la muerte sea una reintegración y que el estar dentro de la tierra y ser abono o semilla sea una metáfora”.¹

A finales de la década de 1940 y principios de la de 1950 aparecieron los dos libros, *Varia invención* y *Confabulario*, publicados por el FCE, que le permitieron ocupar un lugar insigne en las letras mexicanas. Durante los siguientes veinte años, la publicación de algunos volúmenes más y, sobre todo, su labor como editor y promotor de nuevas plumas, hicieron de Arreola una figura mítica de la literatura nacional.

Su obra completa se puede conjuntar en un volumen de 400 páginas. Junto con Juan Rulfo,² la parquedad de su producción escrita se contrasta con la agudeza de la misma. Según Juan Corominas,³ la literatura mexicana, siguiendo el esquema aristotélico, se divide en: epopeya (la novela de la Revolución), tragedia (la obra de

¹ Federico Campbell. “La mujer abandonada” en *Arreola en voz alta*. Compilación y presentación de

² No es extraño encontrar una relevante cantidad de ensayos sobre “Arreola y Rulfo” (*Cfr.* Emmanuel Carballo, Felipe Vázquez, Teresa Sarduní, Fermín Ramírez, Juan Corominas, entre otros) puesto que existen puntos coincidentes entre ambos escritores: jaliscienses, contemporáneos, enigmáticos, breves, fragmentarios. Había una afectuosa amistad entre ellos, un respeto y entendimiento (no obstante, a Arreola no le gustaba el alcoholismo de Rulfo, ni a éste las infidelidades de Juan José hacia su esposa Sara). Sin embargo, en un principio la crítica aparentemente prefirió los textos de Rulfo, pues a Arreola se le consideraba afrancesado, demasiado culto, poco preocupado por la realidad y la literatura mexicanas. Decía Arreola: “Hubo personas que dijeron, y además está escrito y publicado en los documentos periodísticos, revisteriles y hasta en libros, todo lo imaginable para que Juan Rulfo y yo entráramos en conflicto”. (Gerardo Ochoa Sandy. “El tiempo que pasó” en *Arreola en voz alta. Op. cit.*, pp. 259-260). El transcurrir del tiempo ha finalmente colocado a cada uno de estos dos autores en el escaparate que merece, la rivalidad ha quedado atrás, para encumbrar la lectura de ambos.

³ Juan Corominas. “Juan José Arreola y Juan Rulfo: visión trágica” en *Thesaurus*, Boletín del Instituto Caro y Cuervo. Tomo XXXV, enero-abril de 1980. Núm. 1. Colombia, pp. 110-121.

Rulfo y Arreola) y comedia (todos los escritores posteriores).⁴ Rulfo y Arreola son el cisma que le ha dado continuidad a nuestra narrativa.

Actualmente, existe una amplia bibliografía ocupada en analizar *in extenso*, paradójicamente, la breve obra arreoliana, desde muy diversas perspectivas. Se han elaborado estudios formales, estilísticos, de intertextualidad, psicológicos, de literatura comparada, sociales, etc. La intención de este trabajo es abordar la cuentística de Arreola⁵ desde sí misma, siguiendo dos ejes temáticos: la soledad y la imposibilidad del encuentro con el Otro.

Me parece que limitarse a decir que la escritura de Juan José Arreola es humorística, artesanal, lacónica, erudita, significa quedarse con una idea superficial de ésta. Para mí, el acercamiento a sus cuentos me ha dejado una estela de tristeza, de vacío, la constatación de una poética sobre la soledad y la incomunicación en la que vive el hombre. “La soledad de Juan José Arreola es la del dolor que no se puede comunicar, para no desbaratar la imagen de arlequín construida a lo largo de los años”.⁶

En este trabajo abordaré tres relaciones diferentes con los otros –con el otro desconocido, con la mujer y con el lector– que en diferentes cuentos de Arreola se presentan como encuentros fallidos y que conducen al ser-hombre-escritor a mirarse de frente con su soledad: una profunda, silenciosa e insalvable soledad, concebida desde una perspectiva fatalista y trágica.

En *El laberinto de la soledad*, publicado en 1950, Octavio Paz hace un “ejercicio de imaginación crítica”, según lo denomina él mismo, repasando la historia de México y estableciendo una descripción atípica del ser mexicano. Tras una revisión histórica, la

⁴ En la *Poética*, Aristóteles habla sobre los géneros de imitación y distingue entre la tragedia y la comedia, puesto que la primera imita a los hombres mejores, y la segunda a los peores. Y entre los géneros trágicos divide tragedia de epopeya, especialmente por su extensión y la manera que están escritas: “Por lo cual quien de buen saber supiera discernir entre tragedias buenas y malas, sabría también hacerlo con los poemas épicos, porque todo lo que hay en los poemas épicos lo hay en la tragedia, pero no todo lo de la tragedia es de hallar en la epopeya”. Aristóteles. *Poética*. Introducción, versión y notas de Juan David García Bacca. México: UNAM. 2000. Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana.

⁵ La novela *La feria*, así como las piezas teatrales, los ensayos e *Inventario* quedan fuera del corpus de este trabajo, que se limita a los cuentos contenidos en *Varia invención*, *Confabulario*, *Palindroma* y algunos de *Bestiario*.

⁶ Gerardo Ochoa Sandy. *Op. cit.*, p. 256.

tesis central de Paz es que el mexicano es un ente solitario, que usa máscaras para ocultar hasta donde le sea posible su interior, cerrado y opuesto a la apertura.

Estamos solos. La soledad, fondo de donde brota la angustia, empezó el día en que nos desprendimos del ámbito materno y caímos en un mundo extraño y hostil. Hemos caído; y esta caída, este sabernos caídos, nos vuelve culpables. ¿De qué? De un delito sin nombre: el haber nacido.⁷

Es el mismo pensamiento que Arreola usaría para justificar su tragedia personal. Él se refiere a la individualidad que nunca podrá regresar a formar parte del todo universal. Esta separación primigenia se da en el parto:

Tengo nostalgia de haber sido dado a luz. Pertenezco a la totalidad de la cual me separé. Los hombres que lo sentimos nos volvemos estaciones del dolor particular: mi tragedia es la individuación: durante la vida entera he tratado de aniquilarme, de unirme, de fundirme, de reunirme para quitar de mi alma el peso agobiante de mi propio yo.⁸

Lo reafirma en otra entrevista: “Mi alegato es el de la separación, esto es, uno nace encapsulado en un todo, que es el ser materno. La madre es individual, pero para la criatura es infinita. [...] La madre es el universo”.⁹ En el segundo capítulo del análisis de los cuentos, se abordará con mayor profundidad este tema, puesto que esta “separación del ser original” o “expulsión de la «ganga total»” es la razón por la cual el autor de *Confabulario* piensa que la pareja hombre-mujer es imposible: no hay disposición ni capacidad para el reencuentro en la unidad.

La naturaleza de los hombres es la soledad. La vida se torna una continua búsqueda de comunión: “Así, sentirse solos posee un doble significado: por una parte consiste en tener conciencia de sí; por la otra, en un deseo de salir de sí”.¹⁰ Pero para los mexicanos “abrirse”, salir de sí hacia fuera, hacia los otros, tiene una connotación negativa, pues implica “rajarse”, ser un cobarde. Nuestra historia ha sido negarnos, voltear únicamente hacia dentro; solamente en la fiesta, que es un delirio, el hombre mexicano se desgarrar. “La violencia de nuestros festejos muestra hasta qué punto

⁷ Octavio Paz. *El laberinto de la soledad, Postdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*. México: FCE. 1999. Tercera edición. Colección Popular 471. p. 88.

⁸ Juan José Arreola. *Y ahora la mujer... y La palabra educación*. México: Editorial Diana. 2002. p. 23.

⁹ María Beney. “Confieso que aprendo mucho riéndome” en *Arreola en voz alta. Op. cit.*, p. 272.

¹⁰ Octavio Paz, *Op. cit.*, p. 212.

nuestro hermetismo nos cierra las vías de comunicación con el mundo. Conocemos el delirio, la canción, el aullido y el monólogo, pero no el diálogo”.¹¹

Somos desconfiados, recelosos, irónicos y esta misma condición nos hace adorar las Formas: el orden, las ceremonias y ritos, las fórmulas tradicionales.¹² Sin embargo, nuestro extraño carácter nos hace defender nuestra mexicanidad contra todos los “hijos de la Chingada”.

En uno de los capítulos más memorables del libro, Paz hace toda una filiación de la Chingada: una madre violada que cimbra nuestros complejos de inferioridad. Por otro lado, los hijos de la chingada son: “los extranjeros, los malos mexicanos, los enemigos, nuestros rivales, en todo caso: los otros”.¹³ Son contrarios, diferentes, desconfiables, y debemos protegernos de ellos: ocultarnos, defendernos.

El dibujo que Paz hace del ser mexicano coincide en varios puntos con la ideología y la persona de Juan José Arreola. Particularmente, al hablar del macho mexicano, el que no se raja pero sí debe “chingar” a los demás, desgajarlos. Dice Paz: “La arbitrariedad añade un elemento imprevisto a la figura del «macho». Es un humorista. [...] Abre el mundo, lo desgarrar. El desgarramiento provoca una gran risa siniestra. [...] El humorismo del «macho» es un acto de venganza”.¹⁴ El “macho” poderoso es la incomunicación pura, la soledad que se devora a sí misma y destruye lo que toca; es, asimismo, un ser cómico, que provoca el humor de los demás. ¿No es acaso uno de los primeros rasgos que se destacan de la literatura arreoliana? Su carácter cómico y sarcástico; la habilidad de su autor para crear historias de mujeres de plástico y aparatos para aprovechar la energía de los niños con un lenguaje y tratamiento sardónicos.

Pese a los más de sesenta años desde su publicación, son tan precisas las aseveraciones de *El laberinto de la soledad* que siguen siendo vigentes. Tener en cuenta

¹¹ *Ibid*, p. 58.

¹² Para Arreola el lenguaje es ante todo forma, y como tal le profesa culto y adoración: “Para mí toda belleza es formal. Y lo confieso, no puedo concebir su persecución sin el respaldo de un amor absoluto a la forma [...] Por naturaleza, lo formal es lo definitivo”. Emmanuel Carballo. “Juan José Arreola” en *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Alfaguara. 2005. pp. 556-557.

¹³ Octavio Paz. *Op. cit.*, p. 83.

¹⁴ *Ibid*, pp. 89-90.

que la soledad es una característica inherente, par, de la mexicanidad, sirve para comprender algunas de las inquietudes filosóficas de Arreola.

El dolor que produce la soledad nos obliga, nos arroja hacia el intento de comunión con los otros seres que parecen iguales a nosotros: una búsqueda por paliar ese sufrimiento y darle un sentido al estar en el mundo. Este tema y el problema del encuentro con la otredad están íntimamente ligados.

La condición solitaria orilla a una búsqueda de absolutos en los referentes cercanos o lejanos, concluye Paz y también es palpable en la obra de Arreola. Al final prevalece la desazón, la separación: “Nuestra soledad tiene las mismas raíces que el sentimiento religioso. Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo y una ardiente búsqueda: una fuga y un regreso, tentativa por restablecer los lazos que nos unían a la creación”.¹⁵

El primer paso es cobrar conciencia de la soledad, lo cual se realiza cuando se nos hace patente nuestra expulsión en el mundo. Entonces llega una nueva revelación a la razón humana: la existencia de otros entes que aparentan ser iguales a nosotros. Tal vez no estemos solos. El descubrimiento de la otredad es un problema que, pese a su aparente obviedad, no surgió con la conciencia misma del ser humano y a lo largo de la historia de la filosofía se ha abordado desde diferentes puntos de vista. El cristianismo fue el que puso en relieve la existencia de un otro, que necesariamente debía identificarse con el prójimo. Durante la Edad Media, el duro hallazgo de la soledad del hombre en el mundo dio una vuelta de tuerca a las ideas que condujo la filosofía hacia el racionalismo y el idealismo, esto es, a un solipsismo fundamental.¹⁶

Tras cientos de tratados sobre el yo, fue hasta principios del siglo XX cuando los pensadores se dieron cuenta que esa dialéctica era insuficiente para comprender al hombre, se limitaba a una concepción burguesa que llevaba la realidad y las relaciones con el otro a conceptos de aberración (esto según Scheler).¹⁷

¹⁵ *Ibid*, p. 23

¹⁶ Los conceptos que aquí se manejan de la otredad fueron extraídos principalmente de: Pedro Laín Entralgo. *Teoría y realidad del otro*. Madrid: Revista de Occidente. 1968. Segunda edición. Selecta. Volúmenes I y II.

¹⁷ Citado en José Ferrater Mora. *Diccionario de Filosofía*. Nueva edición revisada, aumentada y actualizada por el profesor Josep-Maria Terricabras. Barcelona: Ariel. 1994. Tomo III

Las ideas con que se continuó abordando el problema de la otredad dejaron de concebir al otro como un: otro-yo, para analizarlo desde aquello que no-soy-yo. Destacaré las concepciones de Ortega y Gasset y de Jean Paul Sartre, opuestas entre ellas, pero ambas de gran utilidad para comprender el encuentro con el otro y la problemática soledad radical del ser humano en la obra cuentística de Juan José Arreola.

Para Ortega y Gasset: “La soledad radical de mi vida no consiste en que no haya realmente más que yo. Hay para mí infinitas cosas; pero en el fondo mismo de mi vida personal yo estoy solo *con* ellas”.¹⁸ Esta soledad radical es la que define al hombre y lo colma de un ansia de compañía: “estar abierto al otro es un estado permanente y constitutivo del hombre”.

La conciencia del otro aparece en la vida con tintes amenazantes, es un ser que “ostenta la monstruosidad insospechada de no ser como yo y de poseer una vida oculta, impenetrable, *otra*, ajena”.¹⁹ Pero a diferencia de la línea de pensamiento de otros filósofos, Ortega apunta que el problema de la aparición del otro consistirá en discernir cuál es la forma primaria de nuestra convivencia con él.

La primera reacción de alerta ante el otro puede conducir a la acción y al conocimiento. Va surgiendo la cooperación, tú y yo vamos construyendo un nosotros. Tratando al otro pierdo algo de mi soledad, pero sólo me asomo a la incierta ventana de sus gestos, palabras y miradas, nunca a su intimidad. Aun así, ese otro desconocido va convirtiéndose en un prójimo. “Que *tú* seas *tú* –esto es que no seas como yo– es pura facticidad. Yo abrigo siempre una última esperanza de que esto no sea la última palabra. Por eso eres mi prójimo”.²⁰

Para Ortega y Gasset el encuentro y la relación con el otro comienzan con un estado de alerta, un temor, pero el acercamiento, la invención que se hace mutuamente

¹⁸ José Ortega y Gasset. *El hombre y la gente*. Citado en: Pedro Laín Entralgo. *Op. cit.* Volumen I, p. 284.

¹⁹ *Ibid*, p. 286.

²⁰ José Ortega y Gasset. *Obras completas*. Citado en Pedro Laín Entralgo, *Op. cit.*, p. 297.

el uno del otro, conducen a una secreta esperanza de vida nueva: la comunión. Para Jean Paul Sartre²¹ la relación con el otro es totalmente inversa: un duelo de contrarios.

Existen dos maneras de ser: para sí y para otro. La segunda se refiere al momento de encuentro con el otro, el cual se da a través de la mirada. “El otro se define por su relación con el mundo y por su relación conmigo: es aquel objeto del mundo que puesto ante mí determina un derrame interno del universo, una hemorragia interna del ser de éste”.²² Cuando el otro aparece y nos mira, nos rebaja a la categoría de objeto. En ese momento el ser deja de ser-para-sí y se convierte en ser-para-otro: no somos sino lo que los otros ven y piensan de nosotros.

Sólo la vergüenza y el miedo que nos produce la mirada del otro, lo que el otro deduce de ella, nos revelan el verdadero yo; la mirada del otro nos despoja de la trascendencia al volvernos simplemente naturaleza. La mirada del otro me confiere espacialidad y temporalidad. “El otro me arraiga a un presente objetivo y universal. [...] Con la aparición del otro caigo en esclavitud”.²³ El otro me pone en peligro.

Más adelante podremos apreciar que justo este tipo de encuentro con el otro se da en un texto de Juan José Arreola: “Autrui”, donde el otro es un ser que acecha, que destruye al narrador, y este poder lo ejerce con la mirada, pues mientras Autrui ve al protagonista, él no sabe nada de él, sólo intuye su presencia. Porque como dice Sartre: “Mi caída original es la existencia del otro”.

La única defensa que se tiene para superar al otro es objetivizarlo, hacerlo un objeto para mí. Ya que él me ha limitado y me ha sometido a la intrascendencia del yo, mi respuesta debe ser igual: al mirarlo, lo rebajo a la categoría de objeto. La relación con el otro es un constante duelo por convertirlo en objeto y no serlo yo. No hay capacidad de síntesis, de encuentro.

²¹ Ortega y Gasset formó parte de la generación de Novecentismo, es decir, entre la Generación del 98 y la Generación del 27. *El hombre y la gente* fue publicado a finales de la década de 1950, basado en un curso que impartió a principios de la misma. Sartre, por el otro lado, publicó *El ser y la nada* en 1943. Por lo cual, podemos considerar a ambos filósofos como contemporáneos, aunque el francés haya continuado su creación algunas décadas más. Ambos fueron lecturas que Juan José Arreola realizó, como lo comenta en algunas entrevistas.

²² Pedro Laín Entralgo. *Op. cit.*, p. 352.

²³ *Ibid*, p. 355-356.

“La vergüenza es el sentimiento de *caída original* no ya por el hecho de haber yo cometido tal o cual falta, sino más simplemente, por el hecho de haber *caído* en el mundo, en medio de las cosas, y de tener la necesidad de la mediación del otro para ser lo que soy”.²⁴ El otro acaba por poseernos a grado tal que se roba nuestro ser: el amor sólo es posesión de los otros, no existe como tal.

Resumiendo ambas ideas: la cualidad primigenia de todos los hombres es la soledad, somos “expulsados”, “caídos”. La conciencia de esta condición orilla a buscar el encuentro, la comunión, con aquellos seres que son similares a nosotros, algo que además es completamente inevitable.²⁵ Según Ortega, después de grandes esfuerzos y trabajos, puede prevalecer la esperanza de identificación, de reflejarse en el otro. Sartre está convencido de que ésta es una pasión inútil y que la relación con los otros es un permanente duelo de posesión.

Octavio Paz plantea el problema de la otredad como el del uno y la pluralidad. En principio, estos conceptos parecen contrarios, pero el uno no puede ser sin el otro. “La otredad es una dimensión del uno. Doble movimiento: por una parte, percepción de lo que no somos nosotros; por otra, esa percepción equivale a internarse en nosotros mismos”.²⁶ La otredad está en nosotros mismos. Todos somos el uno y el otro.

La visión de Arreola pasa del momento esperanzador en que cree en el encuentro, a la triste realidad que lo golpea, al no ser factible éste. De la ilusión a la desesperanza, según dice Raúl Hernández Novás: “La esperanza en el hallazgo de la maravilla es un motivo básico de la creación arreoliana [...] la otra cara, contradictoriamente humana, del espíritu del autor: la de sus decepciones, su ironía, su sarcasmo”.²⁷

²⁴ Jean Paul Sartre. *El ser y la nada: ensayo de ontología y fenomenología*. Buenos Aires: Losada. 2004, p. 349.

²⁵ Apunta Pedro Laín Entralgo que pueden darse varios tipos de encuentros: en la existencia solitaria, que es cuando el hombre se halla solo y descubre a otros como él (como Mowgli en *El libro de la selva*); el encuentro deficiente, cuando el otro usa máscaras, ha dejado únicamente huellas o se aparece como el monstruo; el encuentro amoroso; o la máxima expresión del encuentro: el que se da con la divinidad. Cfr. Pedro Laín Entralgo. “Formas del encuentro”, en *Op. cit.* Volumen II, pp. 137-229.

²⁶ Octavio Paz. “Nosotros los otros” en *Vuelta*. Vol. 19, Núm. 223, junio de 1995, p. 21.

²⁷ Raúl Hernández Novás. “Juan José Arreola: de la ilusión a la desesperanza” en *Casa de las Américas*. Volumen 30, Núm. 177, 1989. p. 73.

En los cuentos que se analizarán posteriormente, observamos que todos los personajes narradores relatan sus historias desde su condición solitaria. Algunos de ellos se hallan inmersos en el intento de encuentro que ha violentado sus existencias. Viven el fastidio, el dolor del desamor, la agresividad y desconfianza de sus prójimos; en realidad ninguno de ellos ha encontrado el absoluto que permee su existencia de sentido, al contrario, su única escapatoria parece ser la muerte, la huida.

“Adán vivía dentro de Eva en un entrañable paraíso” así inicia Juan José Arreola el relato titulado “Tú y yo”. De igual forma reza una de las “Cláusulas”: “Soy un Adán que sueña en el paraíso, pero siempre despierto con las costillas intactas”.²⁸ Como se ha mencionado, el vientre materno es considerado por Arreola el paraíso perdido.²⁹ No tenemos la seguridad de volver a esa Unidad en la muerte, pero es, cuando menos, una esperanza. Mientras tanto, hay que buscar de dónde asirnos en la vida. “Como parte del Absoluto, el hombre debe regresar a él, lo que implica que ya estuvo ahí antes”.³⁰

El hombre que ha tomado conciencia de su expulsión habrá de buscar durante su existencia medios de vuelta, certezas que colmen ese anhelo de absoluto: “¿de dónde surge la concepción trágica de Arreola? No es difícil advertirlo: de su ansia de absoluto, de su anhelo de perfección y completud; aspiraciones que surgen de una conciencia que se mira en el espejo de sí misma”.³¹

El mismo ser que se sabe solo, incompleto, varado, tiene una inmensa ambición por poseer, se vuelve un inconforme. Anteriormente, el vacío podía ser llenado con la fe en una divinidad, pero ahora, la razón indica que esa divinidad está fuera de nosotros, que se ha olvidado de nosotros, incluso, se ha asesinado a esa divinidad. No queda sino encontrar el absoluto en el mundo finito, defectuoso, en el que estamos presentes junto

²⁸ Juan José Arreola. “Cláusulas” En *Obras*. Antología y prólogo de Saúl Yurkievich. México: FCE. 1995. Colección Tierra Firme, p. 410.

²⁹ No es, por supuesto, una idea original de Arreola. Es un tópico común en literatura y filosofía, la “caída” que mencionan los románticos, una de las obsesiones de Freud. Este último menciona el “principio del placer” en contra del “principio de realidad”, siendo el primero la etapa ideal de la infancia, y el segundo el encuentro duro con una realidad desgarradora. Cfr. Juan Antonio Rosado. “El paraíso perdido” en *En busca de lo absoluto (Argentina, Ernesto Sábato y El túnel)*. México: UNAM. 2000. Biblioteca de Letras, p. 125.

³⁰ Juan Antonio Rosado. *Op. cit.*, p. 116.

³¹ Felipe Vázquez. “Juan José Arreola: el ansia de lo absoluto” en *Revista Fractal*. Vol. 6, Núm. 22. México. 2001. p. 70.

con los otros. “Somos imperfectos, nuestro cuerpo es débil, la carne es mortal y corrompible. Pero por eso mismo aspiramos a algo que no tenga esa desgraciada precariedad: a algún género de belleza que sea perfecta, a un conocimiento que valga para siempre y para todos, a principios éticos que sean absolutos”.³²

Apunta Felipe Vázquez que Arreola buscó esa reincorporación al Todo mediante la fe, la belleza y el erotismo. Pero las tres vías fueron fallidas: a pesar de su fe católica, el escritor jalisciense desconfía de Dios, no está convencido de someter su destino a él; buscó la belleza en la literatura, en el arte, y poco a poco fue cediendo al silencio, al no encontrar la “forma perfecta”; y el erotismo es una misión fracasada, pues aunque la mujer es la única promesa cierta del regreso a la universalidad, la batalla por el espíritu disoció al macho y a la hembra desde los tiempos del Paraíso terrenal. “Este desencuentro, sin embargo, no desembocó en el nihilismo ni en el rencor, sino en una visión más honda de la vida y de la literatura”.³³

“Arreola concibe el espectáculo del género humano como una pesadilla sarcástica; de ahí su continua reflexión sobre el ser del hombre”.³⁴ Todos los caminos emprendidos conducen de vuelta al principio: una nueva caída.³⁵ La conciencia de sí mismo sólo guía al ser humano al desasosiego; no existe forma aparente de alcanzar ese absoluto ansiado. Decía Juan José Arreola: “Lucho por mi concepción del mundo. Quiero entender mi vida personal. Quiero saber quién soy, y quiero también, humildemente, entender la historia y la evolución del espíritu. Hasta ahora la veo como un fracaso, a pesar de todas las tentativas religiosas, científicas, políticas”.³⁶

Pero en Arreola, el llanto conduce a la risa, la desesperación a la carcajada. La tragedia se vuelve burla y de ahí deviene la ironía.

³² Ernesto Sábato. *El escritor y sus fantasmas*. Citado en: Juan Antonio Rosado. *Op. cit.*, p. 133.

³³ Felipe Vázquez. *Op. cit.*, p. 73.

³⁴ *Ibid*, p. 76.

³⁵ La caída recurrente es uno de los temas que aborda Albert Camus en su libro del mismo nombre (*La caída*, 1956). Para el escritor francés no hay más que el existencialismo, una vida donde los hombres sólo viven para juzgarse. Cada intento por ser mejor termina en un nuevo descenso y en una visión más trágica de la fe, la religión, la solidaridad, las relaciones humanas, etc. En este sentido, caída y soledad no son términos equiparables; aunque para usos de este trabajo, la caída se relaciona con la expulsión del hombre que lo sitúa en su condición primera de soledad.

³⁶ Fernando Díez de Urdanivia. “Cómo hablan los que escriben” en *Arreola en voz alta*. *Op. cit.*, p. 315.

Tal vez de mí lo que más pueda salvarse o ser perdonado es el soplo de humor con que agito los problemas más profundos, como floraciones del fondo del mar o como nubes celestes. Lo mismo hablaría yo de las negruras del abismo que de las alturas de la luz. Allí el viento de mi espíritu se mueve de una manera sonriente. Claro, con una sonrisa macabra funesta. [...] Tal vez sea una incapacidad de tratar en serio los grandes temas. La necesidad de salirse por la tangente, de la pirueta. Pero todo ese humorismo está hecho de lágrimas, de rechinar de dientes, de pavor nocturno, y sobre todo de la idea espantosa de la soledad individual.³⁷

La risa es un escape, un guiño, un recurso doble. Como se verá más adelante, hay textos brutales, de una violencia insospechada, pero que velada tras la risa, tanto en la forma como en el contenido, parecen juguetes cómicos, lúdicos. La risa en Arreola es un grito desesperado, una crítica mordaz, una explosión que al terminar, vuelve a colocarnos frente al terror de la soledad cotidiana.

El escritor se confiesa, pese a todo, la tristeza es el estado de la creación:

Cuando estoy enamorado, me olvido de todo y realmente no necesito escribir más que las cursilerías habituales que se escriben en las cartas, los versos que uno hace cuando está enamorado. [...] Cuando estoy así, no puedo ser escritor, porque me vuelvo radicalmente cursi. Sólo la desdicha... como que me devuelve la razón, el golpe de la separación me hace lúcido.³⁸

La desventura, el infortunio, el desconsuelo amoroso son sinónimos de la capacidad de escribir, el estado en que fluye la obra artística; por lo tanto, serán condición anhelada.

Los diversos intentos fallidos por enfrentar la esencial soledad humana escarban más profundamente en el dolor de la incompreensión. La batalla perdida nos deja, por parte de Arreola, una considerable cantidad de textos breves con infinitos significados; la constatación de un talento y una agudeza que quizá no se vuelva a dar en la esfera de la literatura mexicana. “La fuga y la blasfemia harán de Arreola una conciencia desgarrada, una inteligencia irrevocable, una solitaria voz hechizada por su propio grito”.³⁹

³⁷ *Ibid*, p. 317-318.

³⁸ *Ibid*, p. 311.

³⁹ Adolfo Castañón. “Memoria y olvido de Juan José Arreola (1920-1947) en *Vuelta*. Núm. 243. Febrero de 1997, p. 40.

Arreola vivía siempre al filo del abismo con una carga que lo incitaba a arrojarse, que luchaba en su interior contra el terror de lo que hay más allá. Se llamaba a sí mismo el “desdichado fundamental”, consciente de su soledad y de la falta de vínculos con los otros y, sobre todo, con las mujeres, sufría un profundo abatimiento que decantaba, a través de la sorna y la carcajada, en su literatura.

Los abismos atraen. Yo vivo a la orilla de tu alma. Inclinado hacia ti, sondeo tus pensamientos, indago el germen de tus actos. Vagos deseos se remueven en el fondo, confusos y ondulantes en su lecho de reptiles. [...] Yo sigo a la orilla, ensimismado. Muchos seres se despeñan a lo lejos. Sus restos yacen borrosos, disueltos a satisfacción. Atraído por el abismo, vivo la melancólica certeza de que no voy a caer nunca.⁴⁰

Teniendo en cuenta estos antecedentes, el análisis de los cuentos a continuación se divide en tres partes diferentes: En un primer apartado se abordará, a partir de dos cuentos de Arreola: “La migala” y “Autrui”, la relación de un par de personajes con los otros, que en ambos casos son entes desconocidos, desproporcionados y devoradores. Aquí veremos que la comunicación y el encuentro son, a la manera de Sartre, imposibles. No obstante, existe una tortuosa y horripilante compañía.

La segunda sección tratará la relación con la mujer. Se profundizará en el tema ya mencionado de la separación primigenia, la imposibilidad de la pareja y el reencuentro totalizador. Con el relato “Homenaje a Otto Weininger” se ejemplificará la visión arreoliana de la mujer depredadora, destructora. La otra cara de la moneda, la de la mujer victimizada, será ilustrada con los textos “Navideña” y “Para entrar al jardín”. Finalmente, las ideas de Arreola de la dinámica matrimonial y la divinidad femenina se retratan en “Una mujer amaestrada”.

El último capítulo se centrará en un vínculo que extrapola las barreras del texto: la del escritor con su lector. Para Arreola es ésta también una relación de desencuentros, pues él, como gran lector, pareciera exigir un lector ideal con ciertos conocimientos, lecturas o, cuando menos, disposición de enfrentarse a los textos. Se redondearán los conceptos de belleza y creación desde su personal punto de vista, para concluir que la escritura es también una experiencia de soledad incomprensible que finalmente conduce al silencio.

⁴⁰ Juan José Arreola. “Gravitación”. En *Obras, Op. cit.*, p. 411.

En este recorrido, cada uno de los textos confirmará la tesis central de Arreola: el hombre está completamente solo en la Tierra, fue expulsado por la mujer y en lugar de amarla le guarda un profundo rencor; el amor es imposible, las relaciones de pareja conducen a la destrucción. La aproximación a los otros está condenada a fracasar porque ellos solamente fingen ser como uno mismo; son seres monstruosos, decididos a acabar con nosotros. La belleza es inalcanzable, la creación es solitaria, cada paso que damos, cada momento de la vida, sólo existen para recordarnos que en el camino vamos solos, que los túneles de conexión no existen, que será imposible un feliz reencuentro en la Unidad.

CAPÍTULO I

LA SOLEDAD ACOMPAÑADA

La angustia de la soledad: “La migala”

*Quisiera explicarme a mí mismo la tremenda
soledad en la que he vivido. Inventé el amor,
pero dentro de mí late con fuerza la llama estéril de la soledad.
Juan José Arreola*

Para iniciar el análisis de los cuentos, en este primer capítulo se abordará el encuentro con el otro que tienen los personajes de dos cuentos, muy similares entre sí: “La migala” y “Autrui”. Aquí veremos cómo la concepción de Arreola del acercamiento al otro desconocido es más parecida a lo que pensaba Jean Paul Sartre: un infranqueable muro de incomunicación que conduce al doloroso encontronazo, y que recrudece la condición primigenia de soledad.

El cuento “La migala” pertenecía originalmente a *Varia invención* (1949), y a partir de la edición de 1966 se integró al *Confabulario*. Larga es la historia de los movimientos que sufrieron los textos de Arreola a través del tiempo y a manos de su propio autor; once cuentos que originalmente identificaron *Varia invención* pasaron a ser regalo y distintivo de *Confabulario* a lo largo de más de veinte años de metamorfosis. Asimismo, los textos de *Bestiario* cambian de posiciones, debido al proyecto y forma final que Arreola tenía para sus relatos.¹

Se trata de una narración en primera persona que ocupa sólo nueve párrafos; Sara Poot ha realizado un análisis en cuanto a la cantidad de párrafos y el contenido de cada uno, siendo el primero y el último los de mayor relevancia semántica. Para ella es muy trascendente la simbología del número nueve en todo el relato. La historia es sencilla: un hombre espera su inminente encuentro con la migala, una araña que representa “la amenaza total, la máxima dosis de terror que mi espíritu podía soportar”² —apunta el protagonista— y que él mismo ha comprado a un saltimbanqui y ha introducido en su casa.

¹ Sara Poot en *Un giro en espiral* (México: UNAM, 2009) hace un muy completo compendio de los viajes nómadas de los cuentos de Arreola entre sus propios libros. Resalta que entre la primera edición

² Para todos los casos, las citas del cuento provienen de Juan José Arreola, “La migala” en *Obras*. México: FCE, 1995. pp. 62-63.

La relación narrador-migala gira en torno al terror que el personaje principal siente por su contrario. Aunque es también la araña un complemento a él, un invisible compañero, el otro que hace falta para “destruir [...] el descomunal infierno de los hombres”. En ese sentido, este cuento mantiene una relación directa con “Autrui”, donde el otro persigue, acorrala, causa miedo.

Los dos relatos guardan estrecho vínculo al estar escritos de modos similares. En “La migala” el narrador nos expresa a manera de confesión, de una suerte de nota suicida, la relación de sus últimos días en que ha vivido azorado por la araña. En “Autrui” leemos una bitácora que abarca los siete días de una semana en que el otro va cercando al narrador hasta llevarlo a un total encierro y pareciera que procederá a devorarlo –de igual forma que el narrador del primer cuento espera que haga con él la migala–. Esta forma de narrar es muy característica del autor jalisciense, conocida como *in medias res*; pocas veces nos brinda antecedentes e información suficiente para conocer la historia previa, los pensamientos, los sentimientos, incluso datos tan burdos como los nombres de sus personajes.³

David Langmanovich en su análisis “Estructura y efecto en «La migala» de Juan José Arreola” que apareció publicado en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* se enfoca en un análisis de la estructura y la forma del relato. En sus conclusiones destaca varios puntos que resultan notables para retomar en este estudio. Primero, que esta narración definitivamente rompe con los cuentos tradicionales al situar en el párrafo inicial el final de la historia y la totalidad de la misma. Para él, los párrafos subsecuentes son la explicación que conduce de vuelta al comienzo (una narración circular).

³ Al respecto, tanto Sara Poot como Felipe Calderón Vázquez (en su tesis de licenciatura titulada *La concepción de la mujer en la obra de Juan José Arreola*) destacan que este constante anonimato de los personajes narradores en muchas ocasiones permiten —sin ser exagerados— una identificación con el propio Arreola, quien pareciera contarnos vivencias personales, confesiones catárticas de su propia vida. Es verdad que existen cuentos como “Tres días y un cenicero” o “Historia de los dos ¿qué soñaron?” donde el propio autor se asume como personaje central y narrador de sus cuentos, sin embargo, existen muchos otros cuyos narradores son personajes alejados del escritor (“El rinoceronte” es contado por una mujer y “Homenaje a Otto Weininger” proviene de la voz de un perro, por citar algunos). Aunque el propio autor enuncie que su obra es una suerte de “confesión” no por ello debemos asumir que él está detrás de absolutamente todos sus personajes.

En otra materia, según el crítico argentino, existen tres tiempos parcialmente definidos de la historia: un presente atemporal (al comienzo y al final), un pasado que, aunque no se puede situar exactamente en la línea del tiempo, aparece referido por diferentes frases adverbiales (“el día” “unos días más tarde” “la noche memorable”) y por verbos en un transparente tiempo pretérito. Luego, los verbos están conjugados en presente iterativo y las marcas temporales indican también constancia: “todas las noches”, “hay días”. Finalmente, se llega de nueva cuenta al tiempo presente, pero más pareciera un estado perpetuo, una “anulación del tiempo”.⁴

Una conclusión más a rescatar de este análisis es el paso del horror al terror. Usando las definiciones de la RAE, el horror es un “sentimiento intenso causado por algo temible y espantoso” y el terror un “miedo muy intenso”, términos muy similares; sin embargo, una delgada línea en la escala de las sensaciones pareciera dividirlos. La migala causa el horror y conduce la vida entera del protagonista hacia el terror. Esa atmósfera terrorífica –que se apunta como un logro del cuentista– se crea también al despertar en el lector constantes dudas sobre si la migala es o no un ser real, o si se trata de una mera ilusión; de igual forma se mantiene mediante el cuestionamiento sobre la realidad misma, al hacer algunas alusiones a sueños que recrean imágenes y sensaciones del propio animal.

La entera relación del narrador con su contraparte que es la migala está determinada por ese terror que los conduce a encuentros y desencuentros, por esa adrenalina que provoca el deseo de unión que no tiene otro fin que la muerte misma, por esa búsqueda del otro que tiene un final incierto. En esta línea, el cuento de Arreola podría alinearse con algunos de Edgar Allan Poe, el modelo por excelencia de este tipo de narraciones.⁵

⁴ David Langmanovich. “Estructura y efecto en «La migala» de Juan José Arreola” en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núms. 320-321, feb.-mar. de 1977. pp. 422, 424.

⁵ Aunque si bien es cierto que las narraciones llamadas “de terror” existían desde tiempos remotos, a Poe se le considera uno de los maestros del género por haber penetrado en el gusto de los lectores del siglo XIX con temas macabros y tenebrosos. Al igual que Arreola cien años después, Poe lograba crear en los relatos una atmósfera “especialísima subyugadora” la llama Cortázar, “de lo inexplicablemente terrible” la nombra Edward Shanks, con temas particularmente sencillos, ayudándose de descripciones detalladas en algunos casos, o de la falta de datos en otros, igual a como sucede en “La migala”. Otra similitud de relevancia es que en los más grandes cuentos del estadounidense acontece que

Por supuesto, podemos percibir en la intención del autor una clara determinación de extrapolar este sentimiento terrorífico al lector. Todas las marcas de ambigüedad temporal, formal y de contenido conducen a los receptores de este texto a sentirse igual de varados que su protagonista, perseguidos por una migala que es la escritura del propio Juan José Arreola.

Langmanovich describe el cuento como enigmático, pues así lo es el nombre mismo de la araña, el significado de ésta, la función de Beatriz y su real naturaleza, la historia que antecede y da pie a esta narración y “en última instancia, los hechos mismos del cuento, pues no sabemos si realmente acontecen” (p. 427). Destaca que todo esto se puede deducir de un cuento de extrema brevedad –de no más de cincuenta líneas–, lo cual dota a su autor de un genio aún mayor.

Sabemos, entonces, que este hombre anónimo está buscando encontrarse con un ser que no es igual a él, por el contrario, es un ente que representa elementos negativos como el terror, la inminencia de la muerte, el dolor. Con estos precedentes podemos prever que el encuentro será casi imposible: no existe paridad entre ambos participantes. De inicio, el escritor nos presenta los elementos de una tragedia y, sin embargo, lo extraordinario será apreciar la dinámica que viven, la relación establecida entre ambos.

Ahora, cabe razonar el grado de exageración existente en este temor del hombre hacia la migala, ¿realmente una araña de este tipo puede causar la muerte a un ser humano? (No obstante, ha existido una larga tradición de temor a estos animales, de la conocida aracnofobia y la identificación de estos seres vivos con ideas cercanas a la maldad y lo grotesco: lo que se confirma al recordar su peludo y repugnante aspecto).⁶

las historias se presentan en boca de narradores anónimos, que nos brindan escasa información de sus vidas y su proceder, y se enfocan a contar el tema central del cuento, como sucede en este texto de Arreola. Particularmente, se detecta una paridad extraordinaria entre “La migala” y “El gato negro” de Poe, ya que en ambos cuentos el verdugo que lleva al narrador a un estado de locura es un animal. Una de las primeras frases del cuento de 1843 puede incluso describir el texto del mexicano: “Mi propósito inmediato consiste en poner de manifiesto, simple, sucintamente y sin comentarios, una serie de episodios domésticos. Las consecuencias de esos episodios me han aterrorizado, me han torturado y, por fin, me han destruido”. Edgar Allan Poe. *Cuentos, I*. Traducción de Julio Cortázar. Madrid: Alianza Editorial, 1996. Decimotercera edición. Colección “El libro de bolsillo”. p. 107. La migala aterroriza y tortura al personaje, pero su destrucción queda suspendida, parece iterativa.

⁶ A lo largo de la historia de la humanidad y en muy diversas culturas, las arañas siempre han jugado roles importantes en la simbología. En Occidente es común relacionar a estos insectos con el mal, tal vez con referencia al mito griego de Aracné, quien fue condenada a permanecer con dicho aspecto por

Mejor dicho, la tensión gira en torno a su existencia y el amenazante mirarse a los ojos con ella, pues su mirada recuerda la de Beatriz, la mujer amada, cuya compañía es imposible.

Al respecto, señala Ana Laura Muñoz Calvo en el texto “Análisis intertextual de «La migala» de Juan José Arreola. Aproximación hermenéutica”:⁷ “la tortura que el animal inflige al narrador no es más que la exaltación de los temores de éste adjudicados a una araña común y corriente; y precisamente lo valioso del texto radica en cómo un simple arácnido es elevado a la categoría de un personaje principal tan eminentemente simbólico como lo es la migala en el texto de Arreola” (p. 22).

Sara Poot, por su parte, señala dos hipotextos puntuales que sirvieron de modelo a Arreola para crear este cuento: “La vida de la araña real” de Henri Michaux, el cual el mismo Arreola tradujo; y un extracto del Canto V de los *Cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont. En el citado ensayo de Muñoz Calvo estas referencias son explicadas a detalle. Para resumir dichas relaciones, en el caso de Michaux se comparte la visión fatal y destructiva de la araña, así como en la identificación de este animal con la mujer. Sin embargo, en el relato del francés, el encuentro con la araña real acontece y “esta confrontación aporta una luz definitiva”, la unión consumada a ciegas produce una redención en el hombre, cosa que no sucederá en el relato de Arreola.

A continuación reproduzco el texto de Michaux, traducido por Arreola y publicado en las “Aproximaciones” del *Bestiario*, para mayor comprensión de sus similitudes con “La migala”:

La araña real destruye su ambiente por digestión. ¿Y cuál digestión se preocupa por la historia de las relaciones personales del digerido? ¿Qué digestión pretende consignar todo por escrito?

La digestión obtiene virtudes que el mismo digerido ignoraba, y de tal modo esenciales, que sus restos son pura pestilencia. Huellas de corrupción *ipso facto* ocultadas

burlarse de la diosa Atenea. Para los aztecas, es el símbolo del dios de los infiernos. Diametralmente diferente es la concepción que se tiene en algunas culturas orientales como la india, donde la araña tiene toda una significación mitológica, de dios creador. Al tener ella la habilidad de tejer y destejer su tela, tiene el poder de creadora y destructora, dadora de equilibrio al cosmos. A partir de la concepción de la araña como animal que acecha y devora a sus presas es que se le relacionó también con la figura de la mujer hechizante cuya meta es la destrucción del macho.

⁷ Ana Laura Muñoz Calvo. “Análisis intertextual de «La migala» de Juan José Arreola” en *El Cuento en Red*. Núm. 8; Otoño 2003, pp. 17-32. Obtenido de <http://bidi.xoc.uam.mx/> Fecha de consulta: 14 de diciembre de 2010.

bajo tierra.

Por regla general, se aproxima como amiga. No es más que dulzura y tierno deseo de comunicación. Pero tan implacable es su ardor, y su boca inmensa desea tanto auscultar el pecho del prójimo (y su lengua siempre tan inquieta y tan ávida), que finalmente acaba por tragárselo todo.

¡Cuántos forasteros han sido ya devorados!

Sin embargo, la araña se desespera cuando sus brazos no encuentran nada por estrechar. Va, pues, en busca de una nueva víctima. Aquella que mientras más se debate, más exaspera su afán de conocimiento. Poco a poco la introduce en sí misma, y la coteja con todo lo que en ella puede haber de más importante y valioso. Y nadie podría dudar de que esta confrotación aporta luz definitiva.

Aunque el confrontado se abisme en una naturaleza de movilidad infinita y la unión se consuma a ciegas.⁸

En el caso del fragmento de Lautréamont, hay un vínculo níveo en las acciones y movimientos de la araña –que en este caso es claramente llamada “tarántula”– que sale de su escondite y se dirige a la cama de su víctima, a torturarlo. En esta historia, todas las noches la tarántula bebe de la sangre del condenado (Maldoror), y él espera que la noche siguiente sea la definitiva, la que lo lleve a la muerte. La razón de ser del castigo difiere mucho del texto que nos ocupa, ya que la araña de Lautréamont contiene en sí misma a dos ex compañeros del protagonista a quienes él hirió, tratando de asesinarles y ahora claman su venganza.

Noche tras noche, a la hora en que el sueño alcanza su mayor grado de intensidad, una vieja araña de gran especie saca lentamente la cabeza de un agujero practicado en el suelo, en una de las intersecciones de los ángulos de la habitación. [...] Cuando se ha asegurado de que el silencio reina por los alrededores, saca sucesivamente, de las profundidades de su nido, sin la ayuda de la meditación, las distintas partes de su cuerpo, y se acerca con precaución a mi yacija. ¡Cosa extraordinaria!, yo, que hago retroceder el sueño y las pesadillas, me siento paralizado en la totalidad de mi cuerpo cuando trepa por los pies de ébano de mi lecho de raso. Estrecha mi garganta con sus patas y me chupa la sangre con su vientre. [...] Se ha asegurado de que el silencio reina por los alrededores; hela aquí sacando sucesivamente, de las profundidades de su nido, sin la ayuda de la meditación, las distintas partes de su cuerpo, y acercándose con precaución a la yacija del hombre solitario. Se detiene por un instante; pero el momento de vacilación es corto. Se dice que no es tiempo todavía de dejar de torturarlo y que, antes, es preciso dar al condenado las plausibles razones que determinaron la perpetuidad del suplicio. Ha trepado junto a la oreja del durmiente. [...] «Despierta, amorosa llama de los días idos, descarnado esqueleto. Ha llegado el tiempo de detener la mano de la justicia. No te haremos esperar por más tiempo la explicación que deseas. Nos escuchas, ¿verdad? [...] ¿Qué impresión hace en tu imaginación el rostro Elsseneur? ¡Le has olvidado! ¿Y

⁸ Henri Michaux. “Vida de la araña real” traducción de Juan José Arreola, en *Obras*. México: FCE, 1995, p. 455.

grabaste en tu fiel cerebro los rasgos de aquel Rêginald, de porte altivo?» [...] Hacía mucho tiempo que la araña había abierto su vientre, del que brotaron dos adolescentes, de vestido azul, ambos con una espada llameante en la mano, que se habían colocado a los costados del lecho, como para custodiar en adelante el santuario del sueño.⁹

Para este personaje tampoco llega la liberación de la muerte, pero sí se da un fin al castigo que debe infligir la araña.

En ambos textos y en el mismo cuento de “La migala” hay una evidente línea que equipara a las arañas (araña real, migala y tarántula) con la figura femenina. En el caso de Michaux se refiere a sus besos, a sus brazos, casi como en un encuentro sexual; en Lautréamont, la tarántula es como una vampiresa y, de igual forma, el vientre de donde salen los dos verdugos de Maldoror.

Tanto Muñoz Calvo, como Poot y Langmanovich coinciden en que la migala de Arreola termina por identificarse con la mujer: Beatriz; aunque fuera ella de quien, en un principio, huía el narrador de la historia.

Recordemos que en varios textos de Juan José Arreola la mujer es el principal factor y causante de las desgracias de los hombres (este tema será ahondado en el siguiente apartado de la tesis). En el libro *Y ahora la mujer...*, una recopilación de citas de Arreola a cargo de Jorge Arturo Ojeda, existe un breve aforismo del escritor que resume a grandes rasgos esta identificación de la mujer con la araña (y que originalmente procede de la entrevista con Emmanuel Carballo):

La mujer es como una trampa estática de arena movediza que espera, como la araña inmóvil en su tela, el acercamiento del hombre, quien por el solo hecho de acercarse está perdido. Tan es así, que el hombre enamorado pierde sus rasgos, se vuelve coloidal y gelatinoso porque se está diluyendo, y la mujer es un poderoso disolvente.¹⁰

Sobre la mujer concreta del relato, Beatriz, señala también Poot que el nombre que Arreola le ha dado al personaje femenino no es gratuito. Inmediatamente surge una clara alusión a la amada idealizada, la mujer platónica que la tradición ha heredado de Dante.

A pesar de que literalmente el nombre de Beatriz significa “portadora de

⁹ Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont. *Los Cantos de Maldoror*. Edición de Manuel Serrat Crespo. Madrid: Cátedra. 2005. Sexta edición, pp. 278-281.

¹⁰ Juan José Arreola. *Y ahora la mujer... y La palabra educación*. México: Editorial Diana. 2002. p. 15.

felicidad”, la imposibilidad del amor se vuelve una tortura y jamás se podrá llegar a ese iluminado estado (en éste así como en la mayor parte de los relatos de Arreola). En la *Divina Comedia*, Beatriz será la guía de Dante en el Paraíso, ya que ella tiene la pureza que le permite entrar en él y no así Virgilio (el primer guía). En la recreación que Arreola hace de esta mujer idealizada, ella aparece como un ser malvado, causante del terrible dolor que arrastra al protagonista a una especie de suicidio: es una guía en el infierno personal. Y la estafeta de guía del doloroso camino, la mujer se la pasará finalmente al insecto.

La migala también encuentra su equivalente en Beatriz durante el sueño, el espacio que antes ocupaba la segunda y donde ha sido sustituida por los inciertos pasos de la primera. El sueño, un lugar de refugio y descanso, se convierte entonces una extensión de los tormentos cotidianos del narrador: una constante pesadilla.

Y, como en la historia del clásico italiano, la migala se convierte en una tutora del personaje, la tejedora de su destino y de sus días, la poseedora del único camino o, mejor dicho, el camino mismo que este hombre está buscando. Aunque el animal pareciera esconderse, siempre aparece en el momento preciso, cuando el narrador está perdiendo la fe en su existencia –la de la araña–, para inyectarle nuevos bríos y así continuar en esta especie de laberinto cíclico que es finalmente una cacería a muerte: el eterno fracaso del encuentro con el otro.

Una contradicción más se detecta en que el sujeto narrador sienta miedo por la migala, siendo el miedo un instinto defensivo; y él, responsable de la presencia de la migala, puesto que la ha llevado a su departamento y se ha encerrado con ella buscando el fin –en un completo afán de autodestrucción–. Invariablemente, el miedo es un sentimiento que se asocia con el dolor y el sufrimiento, aunque también puede relacionarse con la adrenalina y la emoción. En este texto es el vínculo negativo que asocia el temor con la muerte deseada, pero de la cual nunca deja de huirse.

El espacio, como lo señala Sara Poot, juega un papel vital en el cuento, pues casi la totalidad de la historia sucede en un espacio cerrado: la casa. También se menciona la “barraca de la feria callejera”, donde se da el primer encuentro identificador con la migala, pero ella siempre se hallará dentro de los límites espaciales: la caja y la casa.

En este mismo sentido, contrasta la imposibilidad de definir el peso de la misma araña y sus siempre imperceptibles pasos: la migala es un ser cercado pero cuyo propio espacio es indefinible; quizá, lo ha abarcado todo.

La parte climática del relato tiene lugar en la casa del personaje, que ha dejado de ser suya y ahora pertenece a la migala: “La migala discurre libremente por mi casa, pero mi capacidad de horror no disminuye”. A pesar de su pequeño tamaño, que le permite esconderse en ese espacio, y de su presencia fantasmal, la migala ha desterrado al narrador de un lugar que debiera ser enteramente suyo, donde debiera sentirse cómodo: su propio departamento. Lo ha transmutado en el escenario del terror, del sufrimiento, en un nuevo infierno, uno personal: “El narrador se hace prisionero de la casa y de la migala, y ésta se adueña de la casa, del narrador y del texto”.¹¹

Conforme el texto avanza, el espacio se va reduciendo más, hasta llegar a situarse en la cama del personaje principal. La única puerta de salida es la muerte que sólo puede producir la migala. Pero esa puerta se convierte en el paso hacia un laberinto circular –como menciona Muñoz Calvo–, donde esa escapatoria se vuelve una nueva prisión: el recuerdo de Beatriz. Además, para acentuar el sentimiento de circularidad constante, el cuento no tiene un final de las acciones: el tiempo está suspendido en la perpetuidad, en la recreación diaria de estas mismas acciones: escape-encuentro con la migala.

El peso y los pasos (sin perder de vista la cacofonía que existe entre estos dos elementos) de la araña, al no ser conocidos a ciencia cierta, la dotan de un aire místico, de una presencia espiritual; son más importantes los sentimientos que ella despierta en el protagonista que su existencia misma: “Hay días en que pienso que la migala ha desaparecido, que se ha extraviado o que ha muerto”. No obstante, el azar los volverá a poner frente a frente.

Los atributos que corresponden tanto a los pasos como al peso de la araña son: “leve y denso”, “indefinible” (el peso); sus pasos la dotan de una “presencia invisible”,

¹¹ Sara Poot. *Op. cit.*, p. 174.

sobre su cuerpo tiene un “paso cosquilleante”, y el eco de sus pasos es “imperceptible”.¹²

Estas cualidades (peso y pasos) que debieran dar certidumbre sobre el ser de la migala, al tratarse de sustancias materiales (el peso en kilogramos, por ejemplo), son en verdad símbolos de su existencia etérea, de su presencia constante en todo el espacio y la vida misma del narrador; de la metamorfosis mística que ha sufrido el insecto arácnido hacia un ente superior.

En esta transformación que sufre la araña de un ser espantoso y real a uno místico y terrorífico, ella adquiere la capacidad de trasladarse no sólo por el espacio total de la vida del protagonista, sino que también de un espacio físico a uno temporal: “...cada uno de los instantes de que dispongo ha sido recorrido por los pasos de la araña, que llenan la casa con su presencia invisible”. La mutación total se ha dado: la migala ha dejado de ser una insignificante araña para convertirse en una deidad de terror, de angustia, de dolor. Y ese estatus no lo ha adquirido por vocación propia, sino que ha sido conferido a ella por su propia víctima, por su sufriente presa.

Como el propio narrador confiesa, puede que se trate de una estafa “una falsa migala” y es su propia voz la que nos aclara que eso es irrelevante, la existencia de la migala, su autenticidad son menores comparadas con su verdadero poder, con lo que la alimaña ha despertado en su víctima: “porque yo he consagrado a la migala con la certeza de mi muerte aplazada”. Él y la actitud que tiene hacia el animal son los que la elevan a la categoría de redentora espiritual, no sin antes someterse a una vida de absoluto terror, necesario para la redención.¹³

¹² En este punto del relato hallamos nuevamente los ecos de “El gato negro” de Poe. Una vez que la “bestia”, como llama el narrador de este segundo cuento al animal, ha logrado conducir al hombre a un estado de delirio y tremendo horror, es también su peso el que lo despierta por las noches: “De día, aquella criatura no me dejaba un instante solo; de noche, despertaba hora a hora de los más horrorosos sueños, para sentir el ardiente aliento de *la cosa* en mi rostro y su terrible peso —pesadilla encarnada de la que no me era posible desprenderme— apoyado eternamente sobre *mi corazón*”. Edgar Allan Poe. “El gato negro” en *Op. cit.* p. 114.

¹³ Somos los hombres los que deificamos a los seres naturales, comunes y corrientes. Encontramos en los “milagros” del día a día motivos para conferir categorías divinas a personajes extraordinarios y sobrenaturales que terminamos por llamar “dioses”. Así, la migala también ha llevado a cabo sus milagros, por ejemplo, sus apariciones misteriosas e inesperadas, su posesión sobre el espacio vital y físico del narrador, su místico aspecto, para así apropiarse de la categoría divina... su presa la ha “consagrado”, con toda la significación ritual que ello conlleva. En otro alcance, que es importante

La consistencia y presencia de la migala van volviéndose cada vez más indefinidas, “llena la casa con su presencia invisible”. Si en un primer momento el personaje tiene un encuentro directo con la migala, en la feria, donde decide que la atrocidad del animal será su escapatoria –pues podemos asumir que la decisión de enfrentarse a la araña la toma desde ese primer instante–, en el transcurso de la narración, aunque no se puede asegurar de cuánto tiempo se trata, la migala va engrandeciéndose, su presencia se vuelve difusa, incierta: “A veces el silencio de la noche me trae el eco de sus pasos que he aprendido a oír, aunque sé que son imperceptibles”. Sus pasos no se oyen, pero ella está ahí. Ha llegado a un grado de sublimación donde no podemos si quiera asegurar que su cuerpo tenga materia, la migala se vuelve un símbolo que tortura: el símbolo de la soledad y el sufrimiento.

Podemos identificarlo con las propias palabras de Henri Michaux al referirse a su araña real: “La araña real destruye su ambiente por digestión [...] finalmente acaba por tragárselo todo”; se deduce que también esta migala arreoliana ha devorado ya a su víctima, tal vez no al aplicarle la picadura, la cual se vuelve incluso irrelevante, deja de ser el arma del verdugo, pues esa mordedura se traslapa a una metáfora. El ámbito general y la anécdota del cuento son ya el estado de englutimiento narrado por la presa: el dolor y la angustia llevados al extremo, la totalidad, la paranoia.

En el análisis de Sara Poot se concluye que el espacio de la migala es la noche, pues es en este momento cuando aparece el monstruo; sin embargo, al dejarnos llevar por el fluido relato, es apreciable que la migala se hace de la totalidad del espacio y del tiempo: día y noche, limitado e ilimitado, la vigilia y el sueño. Dice Carmen de Mora en su “Introducción” al *Confabulario definitivo*: “Cuando el narrador duda de la existencia del monstruo, esta anterior amenaza se ha metamorfoseado en otra mayor si cabe: la soledad atormentada del protagonista”.¹⁴ El propio narrador ha convertido el miedo, el

mencionar, los dioses tienen el poder —voluntariamente entregado por nosotros mismos— de causarnos miedo. Basta recordar uno de los dones del espíritu santo dentro de la concepción católica: el temor de dios. ¿Por qué tenemos miedo los hombres de los dioses? Porque ellos tienen poder, porque estamos a su merced, porque tienen la inminente capacidad de causarnos dolor: así la migala en contraposición con su presa.

¹⁴ Carmen de Mora. “Introducción” en Juan José Arreola. *Confabulario definitivo*. Madrid. Cátedra. 1986. pp. 33.

dolor y la soledad en los motores de su vida, ha hecho de la migala el personaje central de su propia existencia y a la vez, de este breve cuento. Se ha asumido por completo en su papel de perseguido y ha elevado a la migala a la categoría del perseguidor fatal deificado.

Volvemos a descubrir un círculo infinito: la soledad original del hombre sumada al desprecio femenino (la imposibilidad del amor) han conducido a este personaje, con vocación congénita al destierro puesto que no busca el refugio en algún otro ser igual a él, a condenarse en un perpetuo huir-buscar con una araña-alimaña-entraña-ponzoñosa,¹⁵ esperando la liberación de la picadura mortal. Esta araña deja de ser un animal cualquiera que se esconde tras un mueble para volverse la totalidad del mundo, el espacio y el tiempo en sí; sólo para hacer descubrir a su víctima acorralada que está solo y en ese estado regresa al recuerdo del primer motivo de sufrimientos: Beatriz. El personaje-narrador y la migala están en realidad solos, nunca logran el encuentro salvador y, por lo tanto, el terror pasa a convertirse en un profundo dolor.

En un primer instante podemos asegurar que la migala causa en el protagonista de este cuento un terror y un pavor que lo persiguen a cada instante, en un supuesto espacio que debería ser refugio para él (su casa) y hasta en los momentos de sueño que no le brindan ningún descanso. Una segunda lectura nos hace comprender que esta araña es su redentora, su camino de salvación, al conducirlo a una segura muerte que lo libraría del infierno que vive –sea a causa de un desprecio por la humanidad, por un rechazo de la sociedad o por la desventura amorosa–.¹⁶ En esta lectura, el animal despreciable cobra cualidad de sagrado y místico. El encuentro de ambos personajes se vuelve el hilo conductor que puede llevar hacia un momento de paz y, tal vez, hasta cierta felicidad: es el encuentro con el otro.

¹⁵ Cuatro palabras de particular cacofonía que Arreola usa siempre para referirse a la migala y a sus principales características.

¹⁶ Otro elemento a recuperar de la lectura de Sara Poot es que este hombre ha decidido aislarse en solitario con la migala, es él mismo un paria de la sociedad que ha preferido la soledad sobre cualquier otra circunstancia, tal vez ingenuo al no ver en esa soledad el motivo central de su angustia: "...el personaje narrador se encuentra imposibilitado de establecer relaciones con el mundo". "Más bien, [la migala] representa una presencia simbólica que sirve de instrumento de depuración, de pretexto para que el narrador justifique su aislamiento". Sara Poot. *Op. cit.* pp. 166-167.

Pero esta comunión tampoco se llevará a cabo, pues, finalmente, descubrimos, lector y narrador, que la migala es un constante recuerdo de Beatriz, la mujer que lo ha sumido en ese estado deplorable y, por lo tanto, no habrá un encuentro dichoso con el otro. La situación sigue siendo un eterno círculo de dolor, encontrar en la mirada de la migala y en el sueño con ella, la recurrente y doliente imagen de la mujer que lo ha abandonado. Como en “Autrui”, el otro terminará devorándolo con una inmensa dosis de sufrimiento añadido, sino es que entendemos de una buena vez que en este presente suspendido, la destrucción a través de la “englutición” ya se ha dado.

La pasividad del narrador ante su enemigo permite que sea la mirada de la migala la que venza en la lucha por objetivizar al otro. El animal posee al hombre y él se encuentra petrificado ante esa pertenencia. La batalla es desigual por voluntad de él, que no acomete su propia defensa intentando hacer de la migala su objeto, al responder esa mirada.

Existe una diferencia fundamental con este segundo cuento que será analizado a continuación: el personaje de “La migala” elige conscientemente su fatalidad. Él mismo es quien compra la migala, quien se encierra con ella y quien la consagra; sus acciones son las que lo llevan a vivir al límite, la autodestrucción y la soledad son asumidas por completo; la tortura es impuesta por sí mismo. En “Autrui” el personaje que relata la anécdota no tiene control sobre las acciones del otro, no podemos, en primera instancia, saber cómo es que se dio este acercamiento entre ellos, simplemente asistimos al doliente encuentro que se da entre ambos personajes, sin saber casi nada de la naturaleza de “Autrui”. Es un dolor, en cierto sentido, más auténtico, ya que no sabemos el por qué de esta condena; respuestas que tenemos todas en el cuento de “La migala”.

Otra duda que invariablemente le surge al lector es por qué en un primer momento, y si lo que el protagonista está buscando es la muerte, elige el camino más largo y doloroso; bien podría ingerir veneno, conseguir una pistola o aventarse de un décimo piso. Pero no, él compra un animal que le produce pánico y que echa sal a su herida constantemente para vivir encerrado con él, aumentando cada día su sufrimiento y pesar. Nuestro protagonista escoge la senda más dolorosa que puede hallar. ¿Por qué?

Hay que recordar que en la tradición católica-cristiana el sufrimiento y el dolor (incluso autoinflingidos) son un sacrificio y un ofrecimiento a Dios, una vía de purificación. Asimismo, es exaltado dentro de una de las enseñanzas más importantes de Jesucristo, expuesta en el sermón del monte: “Bienaventurados los que lloran porque ellos serán consolados”.¹⁷

Podría ser, en ese caso, que más que la muerte, a través del suplicio, el hombre del cuento “La migala” esté buscando limpiar su alma, entregar este sacrificio tal vez a Dios o tal vez a la propia mujer que ama: lleva a cabo una purificación a través del horror, un rito insufrible. Es esta atroz dinámica su personal manera de estar en compañía con el otro.

Sobre esta misma temática Arreola escribió otro cuento llamado “El converso”, un texto redondo sobre un fraile que sin explicación aparente va a dar al infierno y ahí comienza una aventura de predicación que resulta exitosa: convence a todos los sufrientes y torturados del infierno que ese dolor extremo por el que están pasando deben verlo como un simple proceso de purga y en lugar de quejarse, deben estar felices por él y entregarlo a Dios, quien volverá los ojos a ellos, los perdonará y aceptará en el Paraíso. Su misión tiene gran éxito y los propios condenados se entregan al dolor gozosos. Por esto mismo, Dios castiga al evangelizador, pues él no busca gente con fe de hierro, sino lo contrario.¹⁸

Juan José Arreola utiliza una técnica paradójica e irónica al poner estas ideas en boca de Dios, y que el lector conoce a través del fraile “converso”, quien se ha convencido de recomenzar su vida con una fe más frágil; pues de esta manera se critica aquella teoría que pareciera dar motor a “La migala”: el dolor como un proceso sanador.

¹⁷ Mt 5:5. Jesús, el hijo de Dios, promete a las personas, que convencidas lo siguen, que todos los sufrimientos que padecen, sea el llanto, el hambre o la persecución, hallarán el consuelo en el Reino de Dios; les da un aliento de esperanza y un motivo a su padecer.

¹⁸ Hay que recordar siempre al leer los textos de Arreola, que muchos de ellos están marcados por ideas, filosofías y actitudes del cristianismo, ya que el autor creció inmerso en este mundo religioso. Su tío más cercano era sacerdote y le inyectó durante su infancia el credo católico. A lo largo de su vida y obra, se dedicó a realizar cierta crítica a estas creencias, siempre en un tono humorista e irónico, como lo apreciamos en la fe ciega de los personajes de *La Feria* o en varios cuentos como “Pablo”, “El converso”, “Starring all people” y “El silencio de Dios”. Como vimos en la introducción, la fe no fue un camino para Arreola de encontrarse con el absoluto que buscaba en su vida, pero a pesar de las flaquezas, nunca terminó por desprenderse de ella.

Sin embargo, no podemos determinar con seguridad por qué el narrador del primer cuento en cuestión ha escogido la senda del dolor, simplemente sabemos que ha tomado esa determinación por absoluta voluntad propia. Otra propuesta podría ser la de buscar un dolor más grande que el padecido por el desamor, para así olvidar el primero.

No cabe duda que “La migala”, a pesar de su extraordinaria brevedad, nos presenta un abanico de posibilidades de lectura y varias aseveraciones difíciles de negar. Destacan: el hombre se halla ofuscado por el dolor del desamor de una mujer; la migala es redentora y verdugo ya que primero es la esperanza de la muerte, pero se convierte en el vivo recuerdo del primer dolor; el personaje principal termina por confirmar su terrible soledad y esto, sumando la compañía de la migala, le produce un infinito dolor.

En este primer des-encuentro con el otro, que está marcado por la fatalidad desde el comienzo del mismo, descubrimos que el desconocido con el cual se enfrenta el personaje acaba por tomar una forma mucho más dolorosa –primero, una conocida, la de la mujer; segundo, la forma total, la espiritual– que la que se buscaba. La mirada no permite conocer algo sobre el otro, el personaje principal se inmola ante la migala, consiente en que ella haga de él un objeto y que lo posea.

El encuentro no se da, estaba condenado desde el inicio, hay una gran desigualdad entre los actantes. No hay picadura, no hay consolación, no hay unidad; al contrario, la vida se suspende en soledad y en el constante sufrimiento que su conciencia implica.

“Autrui”: el infausto encuentro con el otro

El hombre está condenado a vivir a partir de su soledad inmanente, es un hecho irrefutable. En el camino se encontrará con otros seres similares a él, con los que intentará establecer vínculos que creen puentes de salvación en esa soledad. Sin embargo, no siempre esta construcción será positiva. En la cuentística de Juan José Arreola encontramos textos a través de los cuales su autor testifica que para él, la identificación con los otros es imposible.

En “La migala” hemos visto que el encuentro se convierte en una cacería de terror. Los personajes se hallan en situaciones desiguales, desfavorables; no obstante, el choque, la coincidencia, es algo anhelado. En el apartado anterior se han destacado algunos de los elementos que este cuento y “Autrui” comparten. Ciertamente son textos cercanos (aun en fecha de creación, pues este último fue escrito tan sólo dos años después de “La migala”) en donde uno de los temas principales es el temor al encuentro con un otro que se presenta más poderoso que los narradores y, en su mayor parte, desconocido. En este segundo relato, que pertenece a *Prosodia*,¹⁹ nos topamos de nuevo ante una voz anónima que nos deja saber, de manera simple y llana, una relación de la persecución de la cual ha sido víctima a lo largo de la última semana.

Desde el inicio del relato, el narrador nos sitúa en el contexto de su sufrimiento: “Lunes. Sigue la persecución sistemática de ese desconocido. Creo que se llama Autrui”.²⁰ El texto se compone de siete párrafos, cada uno correspondiente a un día de la semana, y dos oraciones más: “Indudablemente, mi confinación es obra de Autrui” y “A nadie naturalmente, salvo al propio Autrui”, la frase final, en referencia a que nadie lo confunda con miel.

¹⁹ *Prosodia* es en realidad una sección que apareció en diversos libros de Arreola, desde la primera edición del *Confabulario* en 1952; pero con textos que a lo largo de las reediciones enriquecieron otros libros del autor. “Autrui” apareció por primera vez en 1952, en *Confabulario* y fue en la edición de 1971 de la editorial Joaquín Mortiz, cuando Juan José Arreola colocó *Prosodia* como parte del *Bestiario* y dentro de ella el cuento “Autrui”. Así se ha mantenido en las ediciones subsecuentes.

²⁰ Todas las citas del cuento son tomadas de Juan José Arreola. *Obras*. México: FCE, 1995. p. 437.

Uno de los elementos que salta a la vista desde el primer momento de lectura es el título del cuento: Autrui, cuya traducción literal del francés es “prójimo”.²¹ Así que no sólo es otro, sino aquel que es su igual, su “próximo”, la “persona respecto de otra, consideradas bajo el concepto de la solidaridad humana”.²² No es cualquiera; es a quien se estima, en quien se confía, el reflejo en el cual se busca la autoidentificación.

Se debe puntualizar la relevancia de este término “prójimo” en la tradición cristiana. En los diez mandamientos del Antiguo Testamento, entregados a Moisés por el propio Dios, el principal de ellos es: “Amarás al Señor tu Dios por sobre todas las cosas” (*Deuteronomio* 6:5). Sin embargo, en el Nuevo Testamento, Jesucristo hace un añadido a esta misma ley: “Ama a tu prójimo como a ti mismo” (*Mateo* 22:34). De esta manera y según las enseñanzas de Cristo, para demostrar el amor que se tiene a Dios no hay otra prueba de fe que expresarle cariño, cuidado y bondades a nuestro prójimo quien, al ser nuestro semejante, deberá corresponder con recíproco amor. El prójimo no es cualquier ser humano, sino aquel que practica la compasión, la misericordia.²³

He ahí que el Autrui del cuento no es sólo un perseguidor cualquiera, es un infractor de la ley sagrada, un gran pecador: el que daña al prójimo; no sólo es un dolor físico el que produce, sino uno mucho más profundo y severo.

Por si todo esto fuera poco, el enemigo ha cazado al narrador “desde el principio de mi vida tal vez”. Autrui es un ser cercano, una alegoría de todos los seres humanos con quien día a día tenemos convivencia; y no obstante, su víctima no sabe a ciencia cierta nada de él, su nombre lo intuye. No puede identificarse con él pese a formar parte de la misma especie, de un supuesto conjunto, de una sociedad y una comunidad.

²¹ La traducción también puede ser “otro”, sin embargo, a este término corresponde más bien la palabra en francés “autre”. En *El ser y la nada*, Jean Paul Satre usa indistintamente estos dos términos para referirse al otro, lo cual es indebido desde las perspectivas que se están abordando en este trabajo. Como se abordó en la “Introducción”, hay una enorme diferencia entre ambas expresiones, pues el acercamiento, el conocimiento, la identificación (la esperanza que menciona Ortega y Gasset) permiten que un otro cualquiera pueda convertirse en un prójimo.

²² Definición de “prójimo” en el DRAE.

²³ Pedro Laín Entralgo recupera en el apartado “El encuentro ejemplar” de *Teoría y realidad del otro* que para ejemplificar esta doctrina, Jesús utiliza la parábola del buen Samaritano, en la cual un hombre que necesita auxilio es despreciado por hombres ilustres doctos en la ley de Dios, y solamente un samaritano lo socorre, es este último el único que actúa como corresponde con un prójimo.

Esto es lo que Arreola denomina el drama del ser individual y que considera uno de los motivos principales de su escritura:

el drama lo constituye el hecho de que el hombre está solo, pese a estar rodeado por los demás seres (*autrui*, en francés, el otro). Al hacer un ademán, tropezamos con el ademán ajeno. Se trata de la acotación de nuestro espacio vital por parte de nuestros prójimos, que nos ciñen hasta que nos dejan reducidos a la cápsula física de nuestro cuerpo. Y por eso, este hombre que pensaba en cosas grandes, se pudre dentro de su cápsula... Es el drama del egoísmo.²⁴

Somos tantos los que compartimos este mundo, las ciudades, los espacios, y acabamos por terminar los unos con los otros, sin comprender de la forma más mínima a nuestras personas más cercanas, sin hacer siquiera el intento.

Sobre el comienzo del cuento, Ángel González Araúzo en un apunte titulado “*Ida y vuelta al Confabulario*”²⁵ hace una acotación a recalcar: “Es digna de notar la evidente contradicción entre «desconocido» y «el principio de mi vida», como lo es también la que pueda haber entre «persecución sistemática» y «no sé cuándo». ¿Puede una presencia constante ser desconocida?”. Apunta que esta oposición lleva a un ambiente de absurdo, pero un absurdo con sentido particular. ¿Acaso el narrador nos miente y realmente conoce a *Autrui*? ¿O es que él ha llegado a un estado casi de delirio en el cual no puede distinguir entre lo real y lo fantástico? ¿Quién es *Autrui* y por qué lo persigue? Al igual que en “*La migala*”, la falta de respuesta a todas estas preguntas es lo que genera la atmósfera de incertidumbre que esconde significados tenebrosos, ambiguos desconcertantes.

También es muy importante la manera en que es contado el relato. A pesar de suponer que la persecución se ha dado a lo largo de una vida –que nunca sabremos cuánto ha durado, es decir, qué edad tiene nuestro narrador, bien pueden ser 18 como 60 años; nuevamente, como se abordó en “*La migala*”, se evade una referencia a tiempos concretos–, sólo somos partícipes de los últimos siete días, sin tener certeza de por qué se comienza en uno y termina en otro, más que el hecho de la identificación con los días

²⁴ Emmanuel Carballo. “Juan José Arreola” en *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Alfaguara. 2005. p. 579.

²⁵ Ángel González Araúzo. “*Ida y vuelta al Confabulario*”. En *Revista Iberoamericana*. Vol. XXXIV, Núm. 65, enero-abril 1968.

de la semana, desde un punto de vista laboral (pues recordemos que realmente la semana comienza los domingos).²⁶ Queda a consideración que la relevancia de estos siete días estriba en que son el momento climático de la larga cacería: cuando Autrui al fin se hace de su presa.

En el ámbito netamente estilístico, pareciera que a lo largo de su breve trayectoria en la escritura, Arreola no dejó ningún género por explorar;²⁷ siendo rigurosos en este sentido, “Autrui” es una suerte de diario, un íntimo anotar el infausto encuentro con un prójimo cuya única intención es encerrar, someter, devorar.²⁸

El día martes del cuento, el narrador nos describe un intento por llevar a cabo sus actividades cotidianas: “Caminaba tranquilamente por calles y plazas”. El rompimiento de esta naturalidad se da cuando él mismo se descubre recorriendo “lugares desacostumbrados”. Lo inexplicable es que parece ser que sus pasos no responden a su

²⁶ Tal parece que Latinoamérica es de las pocas regiones del mundo donde, bajo una concepción netamente religiosa, el calendario sigue marcando el domingo como el primer día de la semana: una tradición heredada del judeocristianismo. Sin embargo, esta concepción se ha perdido en la realidad del día a día. Un elemento importante a resaltar es que el domingo, además de ser el día de descanso por antonomasia, es también el día del rito religioso para los practicantes cristianos: el día que es obligatorio acudir a misa. Y, aún más sobresaliente, el acto de la celebración religiosa tiene su centro en la comunión, que no es otra cosa que una remembranza del sacrificio: comer el cuerpo y beber la sangre de Cristo. Así, al ser el domingo el día en que nuestro narrador está listo para ser devorado por Autrui, que ha asumido su función de banquete, presenciamos una reinterpretación de la sagrada eucaristía.

²⁷ Sobre ello escribe Francisca Noguero: “Si algo hizo reconocible su obra fue su experimentación con los límites del cuento tradicional, al que vinculó con otras formas narrativas como la epístola —«Los alimentos terrestres»—, el ensayo —«El himen en México»—, la receta —«Receta casera»—, la noticia periodística —«Flash»—, la entrevista —«Interview»—, el manual de instrucciones —«Para entrar al jardín»—, la fábula —«El prodigioso miligramo»—, el anuncio publicitario —«De l’Osservatore»—, el diario —«Autrui»—, la crónica —«En verdad os digo»— o, especialmente, el modelo del bestiario”. Francisco Noguero. “Literatura en estado de gracia: Juan José Arreola”. Centro Virtual Cervantes.

<http://cvc.cervantes.es/actcult/arreola/acerca/noguero.htm> Fecha de consulta: 22 de febrero de 2011.

²⁸ Sobre el género del diario, aparece en otros cuentos de Juan José Arreola, pero sólo puede considerarse como tal en uno: “Hizo el bien mientras vivió”, pues, dada la extensión del cuento y la forma en que es relatado, sí cumple con la función principal de este género: dar una relación de la intimidad de alguna persona a través de la redacción de los sucesos cotidianos. Existe otro cuento: “Tres días y un cenicero” que pretende, al igual que “Autrui”, emular este tipo de escritura, sin embargo, de los tres días que se relatan en aquel texto, todo se resume a los acontecimientos de uno de ellos y los otros apuntes no son sino conjeturas al respecto. De forma diferente, en “Autrui” la relación que se presenta es tan breve, que no nos permite hacernos siquiera una idea de cómo es el personaje central ni su vida en general.

voluntad o que las calles se ciñen a un nuevo orden, uno de laberinto.²⁹ Por supuesto, él atribuye todas estas obras fantásticas a “los designios de Autrui”.

Conforme avanzan los días, al igual que en “La migala”, los espacios se van cercando. Para el miércoles “mi vida está limitada en estrecha zona, dentro de un barrio mezquino”; ya el jueves “Encerrado en mi cuarto...”; el viernes “Por la noche surgió a mi alrededor una tenue circunvalación”. El sábado, el personaje despierta “dentro de un cartucho exagonal, no mayor que mi cuerpo”. En ambos cuentos, “La migala” y “Autrui”, el otro se adueña de los espacios más íntimos; sin embargo, el personaje del primero huye y busca, trae la migala a su casa, se esconde de ella y aún así espera toparse en algún momento con su picadura mortal. El narrador de “Autrui” sólo teme, él no desea el encuentro con su victimario: “De un momento a otro temo hallarme frente a frente y a solas con el enemigo”, dice el día jueves.

Autrui también es un voyeurista, o al menos así lo percibe su presa: “Encerrado en mi cuarto, ya para echarme en la cama, siento que me desnudo bajo la mirada de Autrui”. Hay en esta oración un verbo clave: “sentir”. De la misma forma que en el relato antes analizado, nada puede garantizarse de cierto, nos guiamos solamente por sentimientos y suposiciones de nuestros respectivos narradores. Lo que Autrui es o parece ser, sólo son deducciones de aquel que se ve acorralado por él.

Apunta Felipe Vázquez en su texto “Juan José Arreola y el género «varia invención»”:

“Autrui”, por otra parte, es un poema en prosa estructurado en forma de diario personal y se desarrolla a partir del discurso psicoanalítico: al principio aparece el narrador en primera persona (el Yo) acosado por Autrui (El Otro), al paso de los días se opera en él una transferencia y nos remite a la vida de una abeja presa en uno de los hexágonos de su panal: Autrui lo ha encarcelado y quizá lo devore al confundirlo con un poco de miel. Aquí la teoría psicoanalítica freudiana y la vaga presencia de *La metamorfosis* de

²⁹ Es inevitable, al leer la frase: “Las calles parecían organizarse en laberinto, bajo los designios de Autrui” descubrir un guiño de Arreola hacia la obra de Borges, el genio de los laberintos. En 1944 Borges había ya publicado sus *Ficciones* donde aparece el que podría ser considerado el más grande cuento de laberintos: “El jardín de senderos que se bifurcan”. Entre Borges y Arreola siempre existió una relación de admiración amistosa —Borges incluso escribió una breve introducción al *Confabulario* y Arreola tiene un ensayo “Borges y las literaturas germanas”—, y al hablar de uno, generalmente se marcan las similitudes, diferencias y relaciones con el otro. Como es natural a Arreola, está haciendo un homenaje a uno de los escritores que él consideraba “su maestro”.

Kafka son los palimpsestos desde los que “Autrui” despliega sus posibilidades literarias.³⁰

Primero, hay que señalar que tanto González Araúzo como Sara Poot destacan por igual la filiación kafkiana de esta historia; sin embargo, Vázquez lo hace desde el punto de vista de la transformación en un animal (como Gregorio Samsa se vuelve insecto); y González Araúzo lo acerca al escritor checo debido a su línea existencialista.

Sobre el juicio de Felipe Vázquez existen dos puntos a comentar: al ser un relato “en forma de diario personal” la historia del cuento es prácticamente una *confesión* de los temores de su narrador. Es por ello que el crítico lo alinea con el discurso psicoanalítico de Freud. Al respecto, apunta Vázquez que en un breve texto de 1953, “Análisis de un sueño”, Arreola se declara ávido lector de Freud y confiesa haberse basado en sus libros para llevar a cabo aquel escrito (el de 1953, no “Autrui”). Sin embargo, “Autrui” presenta pocos elementos de la teoría psicoanalítica,³¹ desde la perspectiva que pretendo abordar. En caso de que existiesen, no me parece la línea central de la lectura del cuento.

Por el otro lado, el segundo “palimpsesto” que destaca Vázquez es *La metamorfosis* de Kafka –uno de los escritores predilectos y más leídos por Arreola, considerado por él, junto con Joyce y Proust, los mejores escritores del siglo XX–. Hay grandes diferencias entre ambos relatos, la más importante es que Samsa nunca encuentra una explicación a su metamorfosis; y el personaje de “Autrui”, en caso de que aceptásemos la idea de una transformación en abeja que propone el estudioso mexicano, sabe a ciencia cierta que todo es obra de Autrui. Si bien es cierto el extrañamiento de la confinación en un “cartucho exagonal”, este elemento y la mención de la miel (que se

³⁰ Felipe Vázquez. “Arreola y el género «varia invención»” en *Rulfo y Arreola. Desde los márgenes del texto*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México. 2010. Colección Al margen. p. 63.

³¹ Cuyos pilares, diría el propio Freud, son: los procesos psíquicos inconscientes, una diferenciación entre instinto y pulsión, así como la aceptación de la teoría de la represión y el papel de la resistencia. Es cierto que Arreola era un fanático lector del padre del psicoanálisis, como se verá en el capítulo siguiente de esta tesis, sin embargo, aunque el propio Arreola declaró que en este cuento, al personaje principal “se le pudre el yo”, no es claro que se refiera a los conceptos básicos (Yo, Ello y Superyó) de la teoría psicoanalítica.

debe a un proceso de descomposición) son los únicos componentes que nos podrían remitir a estos insectos voladores.³²

Revirando esta lectura, sí es de mayor importancia la transformación final del narrador: “...entro lentamente en descomposición. Segrego un líquido espeso, amarillento, de engañosos reflejos. A nadie aconsejo que me tome por miel...”. La miel tiene un simbolismo en la tradición que es de sumo interés puntualizar: es considerada lo más suave y perfecto que había producido la naturaleza para la alimentación humana. En otras culturas e ideologías, también era el símbolo del renacimiento o el cambio de personalidad.³³ Bajo estas consideraciones, es más certero asegurar que Autrui ha procurado transformar a su presa en un alimento sagrado, ideal, digno de ser consumido de forma ritual en el día domingo; y al ser devorado y tal vez “liberado”, le espera a nuestro narrador un renacimiento, uno dentro del propio Autrui: la verdadera y anhelada reintegración de la individualidad con la totalidad, que al parecer sólo puede ser viable a través de la muerte.

En otro cuento, Arreola se sirve también de la miel y de nuevo aparece asociada a la captura: “Luna de miel”. En este breve relato que se inserta en los *Cantos de Mal dolor del Bestiario*, el escritor reconstruye la imagen del feliz viaje nupcial para convertirlo en desventura: la pareja se ahoga en lo que parece ser un lago o golfo de miel. Para no faltar a su propia tradición, es la mujer quien conduce a esta desgracia, y constantemente obliga al narrador a volver a sumergirse: “De vez en cuando alcanzábamos una brizna de realidad, un islote ilusorio, un témpano de azúcar más o menos cristalizado. Pero aquello duraba muy poco. Ella siempre encontró la manera de perder el equilibrio, arrástrandome otra vez en su caída de piélagos atrayente”.³⁴ El amor es una caída hacia un acaramelado lago en descomposición (al igual que el líquido que

³² Sara Poot comparte las deducciones de Vázquez y asocia tanto “La migala” como “Autrui” con *La metamorfosis* de Kafka: “Por la cercanía hombre-animal, ambos cuentos se relacionan con *La metamorfosis* kafkiana: “Autrui”, en la transformación de personaje en animal; “La migala”, en la situación absurda a la que se enfrenta el personaje”. Sara Poot. *Op. cit.* p. 175. Sin embargo, Juan José Arreola mismo descarta esta posibilidad, al dejar en claro que el motivo de esta transformación es una putrefacción y no una metamorfosis en animal.

³³ Las referencias simbólicas de la miel fueron tomadas de: Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Séptima edición. Madrid: Ediciones Siruela. 2003; y del *Diccionario de símbolos* bajo la dirección de Jean Chevalier. Barcelona: Editorial Herder. 1991.

³⁴ Juan José Arreola. “Luna de miel” en *Obras*. *Op. cit.* p. 408.

segrega el personaje de “Autrui”) y la responsable de ese desplome no es otra que la mujer, la más aterradora de los prójimos posibles.

Finalmente, el hombre logra huir de la prisión empalagosa y, escapando, echa a correr como un prófugo: “Me detuve a la orilla de un río, respiré a plenos pulmones y lavé de mi cuerpo los últimos restos de miel”; en este punto se da cuenta de que se fugó solo, la mujer quedó sumergida en el abismo dulce. Aunque la metáfora de la miel en este relato es utilizada con distinto talante (la desmitificación de la felicidad en torno a la luna de miel, la identificación con el carácter meloso y aprehensivo natural de las mujeres), es importante advertir que en ambos relatos la miel se asocia con prisión, inmovilidad, un estado estático de captura. El protagonista de “Autrui” no tendrá la misma buena ventura, no conseguirá hallar escapatoria.

En otro enfoque del relato, González Araúzo hace algunas aseveraciones que debemos considerar:

El perseguidor, el Autrui de Arreola, surge de la peculiar relación del protagonista con su reflejo, aparece, en suma, como reflejo del rencoroso o resentido protagonista. El hombre se ha encerrado en su mundo putrefacto, a solas consigo mismo, imaginando en el exterior un constante esfuerzo de los demás por encerrarlo y aniquilarlo.

En su interpretación, Autrui no es sino un reflejo de su propia soledad, de su aislamiento e inmovilidad:

La razón es evidente: aterrado ante la posibilidad de tener que llegar a conocerse, ante la necesidad ineludible de verse abiertamente desdoblado nuestro protagonista recurre a la evasión protectora “Pasé todo el día en casa, incapaz de la menor actividad”. Frente a la incapacidad de enfrentarse con su verdad, surge el inmovilismo, el encerrarse en su caparazón. [...] A su modo de ver, son fuerzas externas las que tienen reducido así al sujeto; es aquel Autrui que lo viene persiguiendo desde su nacimiento. Y es cierto: Autri es real, como reflejo del sujeto mismo.

Es claro que el protagonista nunca hace algo para luchar contra Autri, sino todo lo contrario, es un espectador pasivo de su propio sufrimiento. Tal vez, su único acto de lucha es relatar lo sucedido, pero al momento de hacerlo se halla ya en estado de putrefacción y descomposición, ha perdido por completo la batalla.

Haciendo de nuevo una comparación entre los cuentos de Arreola y los de Edgar Allan Poe, podemos decir que “Autrui” es cercano a “William Wilson” y nos presenta en tal caso el dilema del *doppelgänger* planteado aquí como: prójimo, como el otro. En

el texto de Poe, el narrador no se da cuenta de que él y Wilson son la misma persona hasta el final, cuando ha aniquilado a su “rival”, a quien odiaba más que a ningún otro ser por haberse apropiado de todos sus espacios, de toda su vida. En el cuento del escritor mexicano, el personaje central es cómplice en cierto modo de Autrui, se deja poseer por completo, hasta aceptar ser devorado. Autrui puede ser en todo caso el propio narrador, quien se ha dejado manipular como títere de sus más oscuros y perversos sentimientos: “en «Autrui», la persecución no depende del narrador, aunque Autrui puede traducirse como su propio yo”.³⁵

Es valioso que recordemos de nuevo a Sartre. “Autrui” es de igual forma un testimonio de lo que el filósofo francés consideraba que sucedía al hallarse cara a cara con el otro. El encuentro se produce a través de la vista: la mirada es lo que convierte al otro en parte de mi mundo, lo transformo en un objeto que me permite determinar lo que no-soy-yo. Al ser-para-otro se pierden las cualidades del yo, nos convertimos en posesiones de la mirada ajena. El único recurso de defensa es revertir la mirada, objetivizar al otro. El narrador nunca ve a “Autrui”, por lo cual no tiene posibilidad de pelear contra él. Él siente su mirada, la sabe cercana, pero la colisión no sucede. No existe para él manera alguna de salvarse.

El final del cuento es incierto, abierto. No asistimos al encuentro final del yo con el otro, éste es imposible; simplemente deducimos, por el discurso del propio narrador, que se tratará de un desenlace trágico: será devorado por Autrui y se percibe hasta cierto consentimiento en ello: “A nadie aconsejo que me tome por miel... A nadie, naturalmente, salvo al propio Autrui”.

Señala González Araúzo: “Recalquemos la descomposición y los reflejos. [...] El autor nos aclara la respuesta: el espeso líquido que segrega tiene reflejos amarillentos que, como los de un espejo, son engañosos. El hombre se mira e insiste en una absurda fuerza constriñente”.

Si nos ajustamos a este análisis, descubrimos en el hombre –el género identificado con el personaje de este cuento– un temor y una constante evasión a descubrirse en su reflejo: a pesar de conocer la profundidad de su soledad, no está

³⁵ Sara Poot. *Op. cit.* p. 175.

dispuesto a encararla. Encuentra una escapatoria sencilla al culpar a otro de todas sus desgracias y limitantes: de su inmovilidad.³⁶ En lo personal, considero que Arreola va más allá de eso.

Conocer al otro es conocerse uno mismo y viceversa; aprehender lo ajeno significa hacerse de lo propio. “Todos somos el otro” dirá Claudio Magris, y detalla Gilda Waldman: “En su límite, todos somos el otro, pues éste es nuestro espejo constitutivo en relación con el cual nos definimos”.³⁷ Así, por supuesto que existe un temor hacia la propia persona, reflejo mismo del miedo a desconocer al otro, de atreverse al enfrentamiento; lo cual se confirma al no poder encontrar en aquél a un ser de salvación, alguien capaz de ayudarnos y redimirnos: la posibilidad de terminar con la soledad. Todo lo contrario, el otro –sea un prójimo de igual condición o un ser totalmente disímil como una araña– es un reflejo escabroso, es un perpetrador de males y de sufrimiento.

El hombre se proyecta en el alterno, a modo de complementario: lo que ve en él es su propio reflejo. Ese reflejo le descubre actitudes y posibilidades insólitas en las que se entremezclan realidad y fantasía. La fantasía de Arreola surge, pues, del esfuerzo hacia la comprensión, de la incongruencia resultante del choque de factores irreconciliables en la búsqueda de esa comprensión, que es siempre difícil, si no imposible. Observando ese reflejo que es su proyección, el hombre de Arreola se encuentra como no desearía ser. Ello le trae, en orden progresivo, el desasosiego, el resentimiento y el aislarse.³⁸

La lectura que nos deja “Autrui”, en un primer nivel, es la crónica en siete días de la persecución y posterior captura a manos de un otro desconocido para nuestro narrador, hasta el punto de cercarlo, inmovilizarlo y esperar su proceso de descomposición en afán de devorarlo, proceso el cual se ha de llevar a cabo dentro de los límites de un ritual sacro. El dolor que inflige Autrui es psicológico y finalmente

³⁶ Esta línea de pensamiento se identifica totalmente con la de Franz Kafka, baste ver sus relatos: “El buitre” y “La negativa”, por citar algunos, donde los personajes antes de actuar, prefieren culpar a los otros de cualquier acción buena o mala que pueda ocurrir. Es el conformarse con el mero existir procurando incidir lo menos posible en nuestra propia vida. Lo mismo sucede en “El guardagujas”, cuento del cual Arreola nunca negó su filiación kafkiana; se propone que los usuarios de los trenes se entreguen a la voluntad de una “empresa ferroviaria” todopoderosa, que controle sus viajes (su vida). La intención es vivir la vida por el simple hecho de vivirla, negarse uno mismo, dejar que sea la orfandad la que salga victoriosa.

³⁷ Gilda Waldman. “El rostro de la frontera” en *Los rostros del otro. Reconocimiento, invención y borramiento de la alteridad*. Edición de Emma León. Barcelona, Anthropos y UNAM, 2009.

³⁸ Ángel González Araúzo, *Op. cit.*

físico, sus armas son la ignorancia sobre su naturaleza, el hecho de que su mirada es inalcanzable y la tortura de lo desconocido.

Un segundo estrato de interpretación le da mayor magnitud a ese sufrimiento, pues sabemos que el verdugo no es un enemigo, todo lo contrario, es un *prójimo*, un ser con el cual debería haber una identificación clara³⁹ y, opuesto a ello, resulta ser el victimario más terrible. Incluso, podemos llegar a interpretar que el narrador es cómplice de Autrui, al no reaccionar, al no oponérsele; al descubrir estos “reflejos” de los que habla Arreola, no es difícil intuir que hay mucho del personaje narrador en Autrui, que puede ser, incluso, una extensión de sí mismo.

Presenciamos en estos cuentos de Arreola, cercanos en temáticas y fechas, la gran preocupación del escritor por la soledad del hombre, el dolor, el sufrimiento, el malestar que causa esta condición: la gran caída existencial. Hay que tener presente que es la conciencia de sí mismo la que produce este estado. Cuando al fin, el ser humano pasivo se enfrenta a su condición, al parecer, sólo es posible hallar una muralla de incompreensión.

La otredad es sinónimo de desconocimiento, el otro se nos aparece como un ser monstruoso; aun así, toparlo de frente, permitir el acercamiento, conocerlo a través de los sentidos, puede ayudar a construir caminos para que éste se convierta en un igual, en un prójimo. Esto es un imposible para Juan José Arreola. Sus personajes aparecen encerrados dentro de sí mismos, incapaces de interactuar con el otro más allá de los sentimientos de extrañamiento y terror. Terminan sometidos, violentados, poseídos por el otro que es en apariencia más poderoso, por el hecho de tratarse de un ser activo.

Puede suceder que el encuentro sea algo buscado, anhelado, incluso como una escapatoria hacia la muerte redentora; pero el tiempo y el espacio se suspenden, la vida se limita a un cruel recordatorio, los otros no son más que espejos en los cuales se refleja un yo abandonado, expulsado, trashumante en la vida.

³⁹ Recordando las palabras de Ortega y Gasset: “Yo abrigo siempre una última esperanza de que esto no sea la última palabra. Por eso eres mi prójimo”.

La compañía es imposible, el des-encuentro es un suceso atormentador, la pesadilla se convierte en vigilia; la experiencia de la otredad agrava las tristezas anteriores, recrudece la soledad. Y, no obstante, hay un cierto grado de compañía. A través del horror, se tiene conciencia de la existencia del otro, se cohabita con él.

CAPÍTULO II

HOMBRE Y MUJER SE HACEN DAÑO: LA IMPOSIBILIDAD DE LA PAREJA

*No olvide usted, señora, la noche que nuestras
almas lucharon cuerpo a cuerpo.
Juan José Arreola*

Como bien lo dice Felipe Garrido en un breve texto titulado “Recordación de Arreola”:¹ “No hay ningún tema más obsesivamente explorado por Arreola que la mujer, el amor, la rencorosa imposibilidad de la compañía”. El mismo escritor jalisciense consideraba que la percepción de la mujer fue el *leitmotiv* de su existencia. Por esta justa razón, ha sido un tópico profundamente abordado por la crítica. En gran cantidad de escritos (por citar algunos: “Cuento de horror”, “Pueblerina”, “Corrido”, “In memoriam” algunos textos del *Bestiario* como “Insectiada”, y en la gran mayoría de los relatos que pertenecen a los *Cantos de mal dolor*) la mujer es vista desde una perspectiva que en ocasiones se ha llegado a tildar de misógina.²

Lo cierto es que, si bien en muchos cuentos el papel que desempeña la figura femenina es de traidora, causante de desgracias, vanidosa, adúltera; asimismo existe un corpus amplio de cuentos donde la mujer es víctima del hombre, sea por venganza, por mero poder del “sexo fuerte” o por indiferencia (“Parábola del trueque”, donde los hombres intercambian a sus mujeres como mercancía; “Luna de miel”, donde el

¹ Felipe Garrido. “Recordación de Arreola”. En: *Justa, Lectura y Conversación*.

² “Javier Martínez señala que la misoginia de Arreola no es ni mejicana ni vulgar, ni caprichosa ni romántica, «sino que va contra la que nos hizo usufructuarios del castigo del Paraíso Perdido». Podría decirse que hay un tipo de relatos misóginos muy cercanos al mundo popular medieval y otro tipo en donde pretende exponer teorías sexuales surgidas en la época de Arreola”. Mercedes Serna. “Arreola y el mundo medieval”. En Centro Virtual Cervantes. <http://cvc.cervantes.es/actcult/arreola/acerca/serna.htm> Fecha de consulta: 4 de julio de 2011. Por otro lado, Marlén Curiel Ferman adjudica estas críticas misóginas a los grupos feministas: “...su nombre [el de Arreola] provoca escozor mental entre quienes enarbolan la bandera del feminismo y la igualdad de género. Y es que para este grupo social, Arreola es un misógino con todas sus letras en mayúscula. Dicen que sus cuentos “Una mujer amaestrada”, “Eva”, “Anuncio”, “Parábola del trueque” e “Insectiada”, y el relato-fábula “Homenaje a Otto Weininger” son misóginos. Argumentan que en todos estos textos aparecen paralelismos ofensivos a la condición femenina, descripciones de pensamientos de hostilidad, menosprecio y aberración hacia este género, imágenes en relieve y a escala de cómo un misógino percibe a la mujer desde su falocracia. Lo definen como un propulsor de la misoginia mexicana a través de su literatura, por muchos calificada (aunque no se sepa muy bien por qué) de artesanal”. “Los cuentos misóginos de Arreola” en: <http://ensayosalvacio.blogspot.mx/2009/06/los-cuentos-misoginos-de-arreola.html> Fecha de consulta: 4 de julio de 2011.

protagonista no hace ningún intento por salvar a la mujer que se ahoga; “Anuncio”, donde las mujeres son sustituidas por muñecas de plástico, mejores que ellas en todos los sentidos). En este apartado se revisarán estas dos perspectivas con miras a una conclusión fatalista que recubre la cuentística arreoliana: una pareja conformada por dos, hombre y mujer, es una figura imposible, aberrante: “Cada vez que el hombre y la mujer tratan de reconstruir el Arquetipo componen un ser monstruoso: la pareja”.³

No sólo eso, sino que en lugar de brindar felicidad, la unión trae dolor, muchas veces, inflingido a conciencia plena. Si en los textos revisados anteriormente visualizamos un encuentro con otro desconocido e incomprensible que termina siendo escenario de desgracia, en estos relatos es la persona en quien se busca hallar el refugio y la promesa de amor la que es capaz de hundir en el sufrimiento.

Para comprender mejor la concepción arreoliana del amor y la disparidad de las figuras masculina y femenina, antes de atender el análisis cuentístico se recuperarán nociones platónicas y freudianas que marcaron el pensamiento del escritor mexicano. Se comentará un episodio del *Banquete*, el libro de Igor Caruso: *La separación de los amantes*, y la doctrina freudiana del impulso tanático. Ello será de gran utilidad para reforzar algunas de las ideas trabajadas en la introducción: la soledad radical del hombre que se da en la expulsión del vientre materno, la separación insalvable.

Asimismo, se revisará la obra *Sexo y carácter* de Otto Weininger, de donde Arreola rescató varios puntos contra la figura femenina. El primer cuento abordado será justamente el “Homenaje a Otto Weininger”, el cual se alinea con la gama de cuentos misóginos. En el segundo apartado de análisis, los relatos a examinar probarán la otra cara de la moneda, la venganza del hombre: “Navideña” y “Para entrar al jardín”. Todas las lecturas confluirán en un mismo relato: “Una mujer amaestrada”, uno de los textos más famosos de Arreola, donde queda de manifiesto la incapacidad de comprensión con el otro, aterrador, que hombre y mujer representan para cada uno respectivamente.

³ Juan José Arreola. “Cláusulas” en *Obras*. México: FCE. 1995. p. 410 (este texto pertenece a los *Cantos de mal dolor* del libro *Bestiario*).

Antecedentes

La idea del amor que Arreola tenía era platónica. En el *Banquete*, uno de los diálogos más famosos de Platón, el filósofo griego presenta un arquetipo del amor (Eros) que marcó en cierto sentido el pensamiento occidental. Al respecto, dice Juan José Arreola:

Mi soledad radical brota de la nostalgia causada por la separación primaria del ser platónico que contenía en una sola masa al hombre y a la mujer. La separación original, que nos intoxica de rencor, se denomina lucha de sexos. La separación fue injusta biológicamente, ya que la mujer lleva una carga mayor. El ser humano era uno común y unitario, completo y bisexual. Me considero arrancado de esa ganga total. Desde la infancia padezco la avidez de completarme con la mujer, y en el curso de mi vida he sido, como todo idealista, el desdichado fundamental.⁴

Sobre este “ser platónico” que menciona el escritor mexicano, lo que se indica en el *Banquete* es una historia clara, ampliamente difundida:

En primer lugar, tres eran los sexos de las personas, no dos, como ahora, masculino y femenino, sino que había, además, un tercero que participaba de estos dos, cuyo nombre sobrevive todavía aunque él mismo ha desaparecido. El andrógino, en efecto, era entonces una cosa sola en cuanto a forma y nombre, que participaba de uno y de otro. [...] En segundo lugar, la forma de cada persona era redonda en su totalidad, con la espalda y los costados en forma de círculo.⁵

Este ser andrógino, que estaba completamente fusionado en su aspecto físico, pues poseía cuatro brazos, piernas, orejas y ambos genitales, comenzó a aspirar a un ámbito superior y conspiró contra los dioses para derrocarlos. Zeus, el rey del Olimpo, tras deliberarlo con otros dioses y pensarlo detenidamente, decide que para frenar a éstos: “Ahora mismo, dijo, los cortaré en dos mitades a cada uno y de esta forma serán a la vez más débiles y más útiles a nosotros por ser más numerosos”.⁶

Al quedar separados, los andróginos buscaban a su otra mitad y se fusionaban en un abrazo con ella, pero era tanto el anhelo de permanecer unidos, que olvidaban todo, hasta comer, y morían. Zeus se apiadó de ellos e hizo que sus genitales quedaran de

⁴ Juan José Arreola. *Y ahora, la mujer... y La palabra educación*. México: Editorial Diana. 2002. p. 14.

⁵ Platón. *Banquete* en *Diálogos*. Traducciones, introducciones y notas por C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lleda Iñigo. Tomo III. Madrid: Gredos. 1986. Biblioteca Clásica Gredos, 93. pp. 222-223.

⁶ *Ibid*, p. 224.

frente, para que pudieran engendrar nuevos seres, y, en caso de juntarse dos mitades masculinas, que cuando menos hallaran placer.

Desde hace tanto tiempo, pues, es el amor de los unos a los otros innato en los hombres y restaurador de la antigua naturaleza, que intenta hacer uno solo de dos y sanar la naturaleza humana. Por tanto, cada uno de nosotros es símbolo de hombre, al haber quedado seccionado en dos de uno solo. [...] Por esta razón, precisamente, cada uno está buscando siempre a su propio símbolo.⁷

Al respecto de este fragmento del *Banquete* existen dos puntos que deben ser precisados. El primero: quedarse con una interpretación de lo que se ha presentado anteriormente sería muy limitado, ya que desde mediados del siglo XX, los estudios sobre este diálogo platónico se han centrado en el tema de la homosexualidad, cuya justificación es considerada el aporte más importante del texto. En otro punto de la disertación, se aclara que la pederastia homosexual (que un adulto hombre tome como amante a un mancebo) es una de las expresiones más significativas del dios Eros.

El segundo: el *Banquete*, como su nombre claramente lo indica, trata la historia de un festejo que tuvo lugar para celebrar el triunfo del dramaturgo trágico Agatón, y en el convite estuvieron presentes varios personajes de la esfera artística y filosófica de Atenas. Cada uno de ellos hace un elogio al dios Eros y de donde se ha abstraído la historia anterior es del discurso de Aristófanes. No se trata de la exposición central de las ideas del amor, la cual corre a cargo de Sócrates al final del texto y se avoca a que el amor es deseo de belleza y felicidad. Al ser Aristófanes quien habla sobre el ser andrógino y la leyenda de su separación, se debe tomar en cuenta que él era un escritor de comedia y también opositor de Sócrates, por lo que, pese a las muchas ideas románticas que tanto se han explotado al respecto, sus palabras son casi intrascendentes ante el discurso del gran filósofo ateniense.

Arreola, ya fuera por omisión o conveniencia, prefirió limitar sus ideas a ese episodio del *Banquete* y de ahí continuó derivando toda una teoría sobre la irreconciliabilidad de la pareja hombre-mujer.

⁷ *Ibid*, pp. 225-226.

Pienso en la referencia platónica de la criatura original. [...] Por lo tanto, debemos fácilmente admitir que originalmente pudo tratarse de una sola criatura, ahora dividida en la dialéctica del amor u el odio que separa al hombre y a la mujer. De esa división natural tenían que realizarse forzosos canjes genéticos que enriquecieran a cada una de las especies.⁸

Para Juan José Arreola, todo parte de la separación. La segunda vía de distanciamiento se da al momento del parto. La mujer es perfecta porque puede generar vida, cargarla en su vientre; pero es demoníaca por permitir la expulsión. “Venero y odio a la mujer. La veo siempre en equilibrio inestable. Ella es el verdadero ser, el ser original, la criatura total que nos lleva dentro. Creo que en la división del parto original, a la mujer se le escapó el espíritu”.⁹

Más terrible resulta esta segunda separación, pues al salir del Paraíso (el vientre femenino), el hombre deja de pertenecer a un todo, a la universalidad y cae en el sufrimiento eterno de la individualidad, condenado a nunca encontrar la vía de regreso.

Arreola se siente expulsado; necesita ser depositado en la tierra y ve en el amor un símbolo de ese regreso al seno de la gran madre. Considera que al amar a una mujer nos insertamos en la tierra, y que el deseo supremo, más allá del impulso de la vida, es el deseo de desaparecer, de dejar de ser individuo, de regresar al todo original.¹⁰

Este “deseo de desaparecer”, Arreola lo vincula con el “impulso tanático” del que habla Igor Caruso en su libro *La separación de los amantes*.¹¹ El psicoanalista austriaco enarbola una tesis sobre lo que sucede cuando dos amantes que deben separarse se encuentran ante el abismo de la soledad: en primer lugar, sucede una muerte del Yo que había sido completado por el Otro. Esa muerte no radica únicamente en la separación, sino también en el deseo de olvidar, de suplantar el recuerdo y la vivencia del Otro. Se mata todo lo que de aquél había en el Yo y se muere en el recuerdo de la otra persona. “El problema de la separación es el problema de la muerte

⁸ Juan José Arreola. *Y ahora la mujer...* *Op. cit.*, p. 13

⁹ *Ibid*, p. 17. Varias veces Arreola hace énfasis en la falta de espíritu en la mujer, que se alinea con el pensamiento de Otto Weininger, lo cual se abordará más adelante. Sin embargo, es primordial aclarar que así como él estaba convencido de que el hombre era el espíritu y la mujer la materia, también de esa forma concebía la creación del arte, sobre todo, de la escritura: el lenguaje es materia simple hasta que el espíritu se imprime en él.

¹⁰ Felipe Garrido. *Op. cit.*

¹¹ Igor Caruso. *La separación de los amantes. Una fenomenología de la muerte*. Decimosexta edición. México: Siglo XXI Editores. 1989.

entre los vivos. La separación es la irrupción de la muerte en la conciencia humana –no en forma «figurada», sino de manera concreta y literal”.¹²

Al perder a la persona amada, uno se debe desprender de todo aquello que a la personalidad propia aportó ese otro; al mismo tiempo, también extraviamos lo que de nuestro carácter personal cedimos a él. Y el saber que el olvido trae la muerte de una parte del ser, produce un insoportable dolor.

De tal muerte en la conciencia surge la desesperación; dos personas estaban fundidas en una unión dual que sólo tiene un modelo: la “díada” madre-hijo; la pérdida del objeto de amor, que al mismo tiempo es fuerte objeto de identificación, conduce a una auténtica mutilación del Yo; a una catástrofe del Yo por la pérdida de identidad.¹³

La conciencia de la propia muerte y del asesinato que se comete contra el ser antes amado permea el espíritu de un llamado deseo de muerte. En cierto sentido, la vida es esfuerzo reafirmante sobre la muerte, las acciones humanas en todo momento intentan evitarla, ésta se encuentra presente en todos los rincones de la vida, la pulsión de muerte es una compañera constante del hombre.

El primero en esbozar el término “pulsión de muerte” fue Sigmund Freud; fue el tema central de su obra a partir de la década de 1920, curiosamente, comenzó a abordarlo más profundamente a raíz del cáncer de mandíbula que le fue detectado por esos años. Para Freud existían dos pulsiones básicas que mediaban la vida de todos los seres humanos: la pulsión de vida (Eros) y la pulsión de muerte (Tanatos).

Caruso cita a Freud en un comentario que este último escribió sobre *El mercader de Venecia* de Shakespeare y del cual se dispara la hipótesis del instinto de muerte. Al leerlo, es fácil trazar una línea de continuidad con la filosofía propia de Juan José Arreola:

Podríamos decir que para el hombre existen tres relaciones inevitables con la mujer, aquí representadas [las tres figuras femeninas de estas escenas]: la madre, la compañera y la destructora. O las tres formas que adopta la imagen de la madre en el curso de la vida: la madre misma, la amada, elegida a su imagen y, por último, la madre tierra, que lo acoge de nuevo en su seno. Pero el anciano busca en vano el amor de la mujer, tal como primero lo obtuvo de su madre, y sólo la tercera de las mujeres del Destino, la muda diosa de la Muerte, le tomará en sus brazos.¹⁴

¹² Igor Caruso, *Op. cit.* p. 12.

¹³ *Ibid*, pp. 19-20.

¹⁴ Sigmund Freud. *El tema de la elección del cofrecillo*. Citado en Igor Caruso, *Op. cit.* pp. 146.

El otro concepto fundamental en la teoría freudiana de la pulsión de muerte es la compulsión repetitiva, según la cual los seres humanos tendemos a la repetición constante, círculo tras círculo, de un tema fundamental, algún trauma doloroso de la infancia. “El tema se reconoce gracias a la compulsión repetitiva: compulsión que la *muerte* imprime a nuestra *vida* a través de todas las variaciones del Eros”.¹⁵ Inconscientemente, conducimos nuestras nuevas experiencias a la repetición de aquella que nos produce dolor.

Este impulso tanático es exactamente el querer regresar al vientre materno, pues es una renuncia total a la tensión exterior. Dentro del vientre fuimos parásitos de nuestras madres, al querer regresar hacemos la perfecta huida no sólo del mundo exterior, sino que es la pérdida, el abandono de nuestro aparato psíquico, querer dejar de ser. El acto del nacimiento es la primera vivencia de angustia y, en consecuencia, la fuente y el modelo del afecto de ésta. El aparato psíquico se encuentra en una constante batalla de pérdidas, anhelos y suplantaciones en la recurrente búsqueda de sus propios símbolos.

Finalmente, para terminar estas consideraciones sin entrar profundamente en términos de psicoanálisis que no competen a esta tesis,¹⁶ sino para dar forma a la concepción arreoliana del amor y la mujer, Freud delimitó la teoría de la pulsión tanática a un rígido silogismo: “al comienzo era la muerte; es así que la vida tiende al retorno del comienzo –compulsión repetitiva–. Luego, la muerte es lo último a lo que tiende toda vida”.

El propio Juan José Arreola nos aporta en una entrevista su definición de esta teoría freudiana: “Por un lado existe la idea del retorno al seno materno, que es lo que

¹⁵ Igor Caruso, *Op. cit.* pp. 147. El subrayado es original del autor.

¹⁶ En su tesis de Licenciatura, titulada “La concepción de la mujer en la obra de Juan José Arreola” Felipe Cerdán Vázquez analizó los motivos psicoanalíticos que a su criterio definieron la “angustia existencial” de Arreola, catalogando como los dos más relevantes: el abandono de la madre y el revestimiento de la sexualidad como algo pecaminoso. En una familia de doce hijos, Arreola fue más bien criado por su hermana Elena que por su propia madre, y por ello le guardó un rencor perpetuo: “Entiendo ahora que, en cierto modo, yo luché originalmente contra mi madre y contra mi hermano. Contra ella porque tuvo, y creo que todavía tiene, a pesar de todas sus penas, predilección por ese hermano mayor, su primer hijo varón”. Fernando Díez de Urdanivia. “Cómo hablan los que escriben” en *Arreola en voz alta*. Compilación y presentación de Efrén Rodríguez. México: Conaculta. 2002. Sello Bermejo, p. 305.

Freud llamó, en su texto más profundo, el impulso tanático. Este impulso es el que por encima del instinto de conservación nos hace desear la muerte”.¹⁷ La parte central, para él, radica en “un deseo profundo e íntimo de regresar al seno materno”.

Como sucedió con el texto de Platón, Arreola adapta esta bibliografía psicológica a su ideología propia. Para él, el impulso tanático reside en una constante búsqueda de la muerte, en un deseo intenso por reingresar al Universo del que ha sido separado al ser expulsado del vientre materno:

La envoltura materna nos encapsula de tal modo que la marea respiratoria y la corriente sanguínea interna que nos nutren, nos dan una idea de infinito. [...] El reingreso al todo mediante la operación del ensimismamiento; de ahí el impulso tanático, la nostalgia del no ser a pesar del afán de conservar la vida individual y de la especie.¹⁸

El amor, en específico la sexualidad, será el medio de búsqueda de este reingreso en la universalidad (el hombre que “entra” en la mujer). Pero lo perdido es ya irre recuperable. Una vez expulsado el hombre, se desata la guerra de los sexos y lo único que resta es el dolor de la distancia. El cuento “Tú y yo” pareciera ser un resumen de todas estas ideas: “Adán vivía feliz dentro de Eva en un entrañable paraíso”.¹⁹

En este texto, que no es gratuito que pertenezca a los *Cantos del mal dolor*, el propio Adán es culpable de su expulsión: “Como todos los dichosos, Adán abominó de su gloria y se puso a buscar por todas partes la salida”. Arreola recrea la historia bíblica, el mito largamente impuesto como la verdadera creación de los hombres, para darle forma a su conveniencia. No es Eva nacida de la costilla de Adán ni ella la culpable de la expulsión; sino que él nace de ella, en un parto natural, y así se hace digno de la categoría de “expulsado”.

“Pero el habitante y la deshabitada no pudieron vivir separados. Poco a poco, idearon un ceremonial lleno de nostalgias prenatales, un rito íntimo y obsceno que debía comenzar con la humillación consciente por parte de Adán”. Al ser Adán también hijo de Eva, al poseerla vive su propio complejo de Edipo; y no obstante el deleite que en ese momento logren tener los amantes, será insuficiente y más pronto que tarde, Adán y

¹⁷ Emmanuel Carballo. “Juan José Arreola” en *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Alfaguara. 2005. p. 571.

¹⁸ Juan José Arreola. *Y ahora, la mujer...* *Op. cit.*, p. 16.

¹⁹ Juan José Arreola. “Tú y yo”. En *Obras*. *Op. cit.*, p. 401.

Eva acaban compareciendo ante un “tribunal supremo” para rendir cuentas a causa de “la multiplicación constante de adanes y evas que traería como consecuencia el drama universal” (p. 401).

Otro texto que hace alusión al parto, motivo de la desdicha masculina, es “Informe de Liberia”. Desde una perspectiva completamente irónica, el relato narra la crisis de los bebés que no quieren dejar el vientre materno: “...en todas partes los niños se niegan a nacer por las buenas y los cirujanos no se dan abasto practicando operaciones cesáreas y maniobras de Guillaumin”.²⁰ Aunque no deja de ser uno de los cuentos de Arreola perteneciente al género sarcástico –hacia el final del relato un psiquiatra afirma que el verdadero motivo del fenómeno es una cruzada de los bebés contra las pruebas atómicas–, dadas las ideas que el autor expresó siempre, vemos en este cuento un ideal perseguido por él: la permanencia perpetua en el seno materno: “El amor es un símbolo de ese regreso al seno terrenal, al seno de la gran madre. Por eso el amor viene a ser una metáfora de la muerte, porque en una y otra situaciones, nos sepultamos”.²¹

Siempre contradictorio, en *Confabulario* se encuentra el texto “Eva”²² (una vez más el autor se sirve del nombre de la primera mujer, según la Biblia, para enfrentarla a un hombre, que aunque nunca aparezca su apelativo, no es difícil identificar con Adán, ya que ambos forman parte de una unidad: la pareja primigenia). En ocho párrafos se narra la persecución de la que es víctima la mujer, a manos de un joven, en el escenario de una biblioteca. Él busca los favores carnales de ella, pero es despreciado a causa del rencor que la historia ha generado en la mujer: “Cinco mil años absurdos los separaban. Durante cinco mil años ella había sido inexorablemente vejada, postergada, reducida a la escalvitud”.²³

No es en balde que el acecho se dé en una biblioteca, pues el personaje masculino buscará justificarse por medio de libros; sin embargo, se encuentran rodeados de volúmenes de literatura española de los siglos XVI y XVII, que no le son

²⁰ Juan José Arreola. “Informe de Liberia” en *Obras. Op. cit.*, 415.

²¹ Emmanuel Carballo. *Op. cit.*, p. 571.

²² Originalmente parte de la primera edición de *Varia invención* de 1949.

²³ Juan José Arreola. “Eva” en *Obras. Op. cit.*, p. 73.

oportunos para su exposición. Sale a relucir el nombre de Johann Jacobi Bachofen “el sabio que todas las mujeres debían leer porque les ha devuelto la grandeza de su papel en la prehistoria”.²⁴ Sin embargo, será la teoría de Heinz Wölpe la que ablandará el carácter recio de la mujer, que sigue escapando entre los estantes de libros:

En el principio sólo había un sexo, evidentemente femenino, que se reproducía automáticamente. Un ser mediocre comenzó a surgir en forma esporádica, llevando una vida precaria y estéril frente a la maternidad formidable. Sin embargo, poco a poco fue apropiándose ciertos órganos esenciales. Hubo un momento en que se hizo imprescindible. La mujer se dio cuenta, demasiado tarde, de que le faltaban ya la mitad de sus elementos y tuvo necesidad de buscarlos en el hombre, que fue hombre en virtud de esa separación progresiva y de ese regreso accidental a su punto de origen.²⁵

Bachofen propuso que en algunas civilizaciones de la antigüedad –lo cual efectivamente ha sido comprobado–, la mujer era el centro dominante de la sociedad; Arreola se atreve a ir más lejos. En voz de un filósofo inexistente, propone que el hombre es un parásito que se tornó necesario para la mujer. A diferencia de la postura “platónica” previamente vista, sugiere un solo sexo original, que tenía la capacidad de autorreproducción: el femenino. Tanto en este “Eva” como en “Homenaje a Johann Jacobi Bachofen”, se aprecia que el hombre se “aprovechó” de algún descuido femenino, para arrebatarle tanto sus cualidades naturales (la reproducción) como la autoridad moral y espiritual.

Resumiendo, para Juan José Arreola existe una guerra declarada de los sexos. Tanto hombre como mujer tienen motivos para participar en dicha batalla y fulminar a su enemigo (la expulsión del paraíso-vientre materno, la disociación materia-espíritu, la

²⁴ J. J. Bachofen, antropólogo y sociólogo suizo, cuyas ideas hicieron eco durante la segunda mitad del siglo XIX, a raíz de su teoría de las sociedades matrifocales, donde esbozó una nueva figura femenina: la matriarca. Según sus estudios, en civilizaciones antiguas alrededor del planeta, el poder fue detentado por las mujeres (la maternidad era la fuente misma de la sociedad), a quienes se profesaba adoración. En este cuento, las teorías de Bachofen no hacen eco alguno en Eva: “Aquel periodo matriarcal, por desgracia no histórico y apenas comprobable, parecía aumentar su resentimiento”; no obstante, Arreola vuelve a hacer uso de la figura e ideología del humanista suizo en un texto de los *Cantos de mal dolor*: “Homenaje a Johann Jacobi Bachofen”, donde narra en seis párrafos cómo el hombre pasó de ser adorador de la mujer para convertirse en su principal sometedor. La transformación final se da por medio de la literatura: “Dueño ya de su lenguaje y en plena literatura fantástica, el hombre sepultó para siempre en su memoria a la Venus de Willendorf. Hizo nacer de su costado a la Eva sumisa y fue padre de su madre en el sueño neurótico de Adán...”. Juan José Arreola. “Homenaje a Johann Jacobi Bachofen” en *Obras, Op. cit.*, p. 383.

²⁵ *Ibid*, pp. 73-74

sumisión y la esclavitud, la irreconciliación del ser original). También cada uno posee armas para ello.

La lucha se ha dado y continuará, tal vez, *ad infinitum*. No hay garante de victoria alguna para ninguno de los bandos, lo único que prevalece será el dolor en ambas partes, y una soledad inherente al género humano, que por más que se busque terminar, sólo irá creciendo. El amor es una exploración constante, pero de antemano fallida, la esperanza choca y se desmorona contra la realidad.

Decía al respecto Arreola, una vez constatada la imposibilidad de hacer del amor el Absoluto que complete la vida:

... he tratado de expresar fragmentariamente el drama del ser, la complejidad misteriosa del ser y estar en el mundo. La imposibilidad del amor, que puede ser en mí fruto de cierto resentimiento. En mi caso, no se debe a la presencia de una sola mujer, sino a una especie de resentimiento al no encontrar el amor absoluto, el amor como algo que pinta la vida de un color luminoso, profundo y auténtico. Ese resentimiento me lleva a una especie de negación de la posibilidad amorosa y a afirmar una frase de mi juventud: Toda alma está construida para la soledad. No hay compañía posible.²⁶

²⁶ Emmanuel Carballo, *Op. cit.*, pp. 567-568.

La mujer destructora: “Homenaje a Otto Weininger”

Al hacer un recuento de los textos que abordan la relación hombre-mujer en la cuentística de Juan José Arreola, ciertamente es mayor la cantidad donde la mujer somete al hombre, a veces como *femme fatale* (“Insectiada”), otras mediante la traición (“El faro”, “La vida privada”), y hasta mediante la hostilidad en la vida diaria (“Parábola del trueque”, “In memoriam”). Al compilar los *Cantos de mal dolor*²⁷, el autor reúne textos cercanos, todos con el mismo motivo central: la mujer; y los insinúa con un epígrafe que, originalmente dirigido a Moby Dick, la ballena, describe de manera certera la visión general que de la feminidad posee el escritor: “A veces pienso que ella es lo único que existe. Pero ya es bastante; me atarea, me desborda; yo veo su fuerza atroz, unida a la inescrutable malicia que la vigoriza”.²⁸

El pequeño texto, a veces llamado fábula, “Homenaje a Otto Weininger” apareció por vez primera en *Prosodia del Confabulario total* en el año de 1962. Está conformado por cinco párrafos, solamente dieciocho líneas, cargadas de infinitos sentidos y reminiscencias, las cuales es necesario comprender a fondo para interpretar el cuento.

Otto Weininger fue un filósofo alemán cuya única obra, *Sexo y carácter*, se publicó en los albores del siglo XX, en 1903, cuando él contaba solamente con 23 años. Al poco tiempo de editarse el libro, un tratado sobre lo que el propio autor denomina “el problema de la mujer”, Weininger se suicidó. Durante la primera mitad de aquel siglo su estudio fue altamente estimado, sobre todo en su tierra natal, donde el propio Hitler se confesó su admirador (en *Sexo y carácter* se dedica un cuantioso apartado a comprobar la inferioridad y bajeza de la raza judía, la cataloga como “femenina”, siendo que el propio Weininger era judío). Posteriormente, su libro ha sido mayormente olvidado, y ha pasado a la historia como uno de los más grandes misóginos y racistas.

²⁷ Título con una referencia más que obvia al libro del Conde de Lautrémont, cuya función como hipotexto se comentó en el apartado anterior. Como sección dentro de *Confabulario*, apareció por primera vez en la edición de 1966.

²⁸ Juan José Arreola. *Cantos de mal dolor* en *Obras, Op. cit.*, p. 378.

La teoría central de Weininger es muy simple: la mujer no tiene alma. Al no poseer este preciado don, pierde toda capacidad de razonamiento, de individualidad, no puede ni podrá jamás tener un Yo. Será siempre un ser inferior, deleznable, estúpido, y sin embargo, al cual el hombre estará perpetuamente atado. “El hombre vive consciente, la mujer vive en la inconsciencia. La mujer recibe su conciencia del hombre”.²⁹ “La genialidad, por lo tanto, aparece ya como una especie de masculinidad superior, y en consecuencia, la mujer nunca podrá ser genial” (p. 153); “la mujer carece de alma y que no posee individualidad, personalidad, libertad, carácter ni voluntad” (p. 270). Para Weininger, el hecho de la falta de alma en la mujer se comprueba con la exaltación de sus defectos: vanidad, superficialidad, ambición, pasividad. Como la mujer no tiene valor propio, busca que los otros le den ese valor y por ello se preocupa del qué dirán y es en extremo entrometida.

Para él, toda lucha feminista es una batalla perdida, puesto que la mujer jamás llegará a ser genio, no está dentro de sus posibilidades naturales. Todas aquellas que han destacado en algún ámbito (cultural, nunca científico), se debe a que presentan en ellas más características masculinas que femeninas. Aquello masculino, será siempre una virtud, y lo femenino, un defecto.

... la mujer carece de la necesidad y, por tanto, de la capacidad de emanciparse. Todas las mujeres que realmente tienden a la emancipación, todas las que han alcanzado fama con justo derecho y se han hecho conocer por algunas de sus condiciones espirituales, presentan siempre numerosos rasgos masculinos, y una observación sagaz permite reconocer en ellas caracteres anatómicos propios del varón, un aspecto somático semejante al del hombre.³⁰

Además de su carácter inferior, la mujer es una amenaza, pues siempre será una prostituta (como prototipo) –para el filósofo alemán sólo existen dos tipos de mujeres, las madres y las prostitutas, las primeras son las que se ocupan de continuar la especie y las segundas las más egoístas y apasionadas del sexo; además sostiene que no existe la madre perfecta y, en cambio, todas las mujeres tienen mucho de prostitutas– que buscará atraer al hombre a sus redes. Según Weininger, la mujer sólo es sexualidad,

²⁹ Otto Weininger. *Sexo y carácter*. Cuarta edición. Buenos Aires: Editorial Losada. 1959. Biblioteca filosófica. p. 142.

³⁰ *Ibid.* p. 95.

sólo piensa en ello y no tiene miramientos en de quién la obtiene. Es un receptáculo completamente abierto, es total sensibilidad, sentimientos sin razón, lo cual la conduce a sólo buscar satisfacción en ello: “La mujer no es otra cosa que sexualidad; el hombre es sexual, pero también es algo más”; “el hombre conoce su sexualidad, la mujer, en cambio, no es consciente de ella, y de buena fe puede ponerla en duda, porque la mujer no es otra cosa que sexualidad, porque es la sexualidad misma”; “Groseramente expresado, el hombre tiene un pene, pero la vagina tiene una mujer”.³¹

La conclusión final de Weingner es completamente fatalista: la mujer, al representar un ser vacío, sin alma, sin capacidad de pensamiento y juicio, es un ser sin existencia, sin esencia. Ésta sólo la obtiene como reflejo de lo que el hombre pueda darle (casi a manera de limosna y como un requisito para continuar la especie humana), aunque al residir en ella, el espíritu del hombre decrece y se enajena.

A lo largo de sus disertaciones, Weininger expresa que no siente odio por la mujer, que simplemente quiere revelar y esclarecer el gran error en que viven la filosofía, la psicología y en general todas las ciencias humanitarias, al considerar a la mujer como objeto de estudio y como un ser con las mismas cualidades del hombre. Sin embargo, es difícil no tildarlo de misógino. Alejandro Gamero señala que Otto Weininger era un alma atormentada, que luchaba contra su propio homosexualismo, y ese desprecio que sentía por sí mismo, lo canalizó en más de 400 páginas contra las mujeres, los homosexuales y los judíos.³² En un apartado del libro (“Talento y genialidad”), Weininger señala que los verdaderos genios sufren terribles depresiones que en ocasiones los llevan a quitarse la propia vida, tal vez como una justificación a sí mismo, exaltándose al llamarse “genio”.

Arreola leyó ávido *Sexo y carácter* y creyó encontrar en este volumen respuestas a varias de sus inquietudes. En ocasiones parece coincidir con él y en otras discrepa y lo encara; cuando parece adherirse a sus pensamientos, termina por buscar una escapatoria:

³¹ *Ibid.* pp. 126 y 128.

³² Alejandro Gamero. “Los demonios de Otto Weininger” en La piedra de Sísifo <http://santino.blogia.com/2005/092501-los-demonios-de-otto-weininger.php> Fecha de consulta: 17 de julio de 2011.

... Weininger, la última boca monstruosa por donde habló el hombre tradicional adánico, dijo que la mujer sólo puede reflejar el espíritu [...] Dijo que la mujer no tiene espíritu, lo refleja; es como esponja, puede absorber y dar apariencia al pensamiento lógico, repetir razonamientos que no son de ella, e incluso vivirlos. Estas cosas las dijo Weininger, no yo.³³

Esté de acuerdo o no con el filósofo alemán (lo cual depende de su propio estado de ánimo), Arreola escribe para él este “Homenaje...”, y ya podremos comprobar en dónde se encuentran las referencias a su obra y persona. El epígrafe/dedicatoria del cuento tampoco es gratuito (Arreola era sumamente cuidadoso con los epígrafes de sus relatos, en algunos de ellos se encuentra la respuesta de todo el texto, por ejemplo, “Parturient montes”, “El prodigioso miligramo”, “Tres días y un cenicero”, “La noticia”): “Con una referencia biológica del barón Jacob von Uexküll”. El autor no pierde oportunidad de evidenciar sus muy variadas y eruditas lecturas, y al hacer esta “referencia biológica” está justificando al personaje narrador de su cuento: un perro.

Von Uexküll fue un etólogo de finales del siglo XIX y principios del XX, cuya principal contribución a la ciencia fue en términos de la percepción que tienen los animales ante su medio ambiente. El perro de Arreola narrará lo que ve, lo que huele (o no ve y no huele) y sus sentimientos.

Otro punto sobre el que hay que enfatizar antes de proceder al análisis del texto en sí, es si puede o no encajar en el género de la fábula. Ya hemos comentado en el apartado anterior que Arreola experimentó varios géneros (Jorge Luis Borges considera que el autor jalisciense tiene su propio género, el de “varia invención”), y cuentos como éste o “El prodigioso miligramo” presentan elementos típicos de la fábula: los personajes son animales con características y sentimientos humanos; en el caso particular de “Homenaje a Otto Weininger”, se trata de un relato breve; y, aunque en ninguno hay una moraleja expresada de manera clara, ésta puede intuirse (en el caso del relato de las hormigas, la crítica va dirigida hacia la capacidad de los hombres de juzgar y sentenciar a quien realiza un descubrimiento, a quien es un innovador, para luego deificarlo y tender a la locura, la imitación). Helena Beristáin define la fábula: “Se trata pues de un género didáctico mediante el cual suele hacerse crítica de las costumbres y

³³ Juan José Arreola. *Y ahora la mujer...* Op. cit., p. 13.

los vicios locales o nacionales, pero también de las características universales de la naturaleza humana en general”.³⁴ Si tomamos en cuenta que la desdicha amorosa es en Arreola un tema de la naturaleza humana, la fábula se circunscribe en sus propios términos, aun sin contar con la moraleja.

Sobre el tratamiento que Arreola da a los animales en sus fábulas y en el *Bestiario*, pareciera que en lugar de dotar a los animales de características humanas, lo que en ellos hay de animales lo exagera, y ello le sirve para criticar la bestialidad de los hombres: sus hienas son sarcásticas, sus focas sexuales, sus insectos sucumben ante la lujuria de la hembra, la perra de este relato en particular es lasciva. En la realidad, los animales no son víctimas de deseos carnales, y gracias a la fabulación del escritor, se convierten en metáforas de la pasión; en lugar de enseñar, exageran las exaltaciones propias de nuestro género: las carnales.

El relato comienza con una descripción del escenario y el ambiente: “Al rayo del sol, la sarna es insoportable. Me quedaré aquí en la sombra, al pie de este muro que amenaza derrumbarse”.³⁵ De este primer párrafo podemos deducir dos cosas: que el narrador está enfermo y por tal condición huye del sol; y que se refugia bajo un muro que, al amenazar con derrumbarse, es un albergue poco seguro. En el artículo “La manifestación irónica del feminismo en un relato de Juan José Arreola”,³⁶ comenta Éder García Dussán con respecto al espacio en que se encuentra el personaje narrador:

Ahora, el hecho de que el perro esté ubicado debajo de un muro a punto de caer, es indicio de la desaparición de un espacio o su exterminio, cuestión que posee su correlato con la tendencia del perro a suicidarse, que es lo que sugieren dos de sus acciones: una potencial, dejarse atropellar; otra real con la que se cierra el relato: debilitar (socavar) el muro que le hace sombra.

A pesar de que el narrador nunca dice cabalmente que es un perro, hace varias alusiones, sin duda la más directa: “Como a buen romántico, la vida se me fue detrás de

³⁴ Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. Octava edición. México: Editorial Porrúa. 2003. p. 207.

³⁵ Juan José Arreola. “Homenaje a Otto Weininger” en *Obras, Op. cit.*, p. 391.

³⁶ Éder García-Dussán. “La manifestación irónica del feminismo en un relato de Juan José Arreola. En *Espéculo* <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/irofemi.html>. Fecha de consulta: 4 de julio de 2011.

una perra”.³⁷ Igualmente, se mencionan otros canes y la intención de morder “al primero que pase”. Tanto él como la perra misma están completamente personificados,³⁸ especialmente se percibe en las descripciones sensoriales que hace sobre sí mismo.

En primer lugar, el narrador destaca que tiene la nariz carcomida, ha perdido el sentido del olfato y, sin embargo, “reconstruí uno de esos itinerarios absurdos en los que ella iba dejando aquí y allá, sus perfumadas tarjetas de visita”. Aún sin tener la capacidad de oler, revive esa habilidad, seguramente después de haber perseguido cotidiana y rutinariamente a su presa, quien “tejió laberintos que no llevaron a ninguna parte”.³⁹

El perro tampoco cuenta ya con la habilidad de la vista: “No he vuelto a verla. Estoy casi ciego por la pitaña”. Es entonces que otro de los sentidos le sirve para revivir el recuerdo de su torturadora: el oído. “Pero de vez en cuando vienen los malintencionados a decirme que en este o en aquel arrabal anda volcando embelesada los tachos de basura, pegándose con perros grandes, desproporcionados”. No queda duda que “los malintencionados” buscan aumentar su de por sí grandísimo sufrimiento (la sarna, la pitaña, la roña que simbolizan la destrucción física) al recalcarle que ella

³⁷ También es posible aceptar una interpretación peyorativa de este término: la segunda acepción de la palabra “perra” en el Diccionario de la Real Academia Española es “prostituta”. Otro aspecto relevante y según lo que se ha analizado sobre el punto de vista de Otto Weininger (no hay que olvidar en ningún momento que este texto es un homenaje a él), es que una perra, el animal, tiene mayor dignidad que la mujer misma. Resulta paradójico que no obstante las cualidades inferiores de la mujer, su falta de espíritu, tanto en este relato como en “La migala”, tratado en el apartado previo, se trata de dos personajes femeninos con gran fuerza, capacidad destructora y una enorme voluntad propia que se contraponen a sus complementos masculinos: hombre y perro devastados, acabados, dependientes de ellas.

³⁸ La personificación al igual que la prosopopeya y la metáfora forman las llamadas “metáforas sensibilizadoras”: “en virtud de que lo no humano se humaniza, lo inanimado se anima”. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 312.

³⁹ Nuevamente Arreola sitúa la cacería en un laberinto –como lo hizo en un fragmento de “Autrui”–, tal vez emulando uno de los más famosos: el laberinto de Creta donde residía el Minotauro. En primer lugar, un elemento que subyace en el mito del Minotauro es la lujuria, la que siente la esposa del rey por el toro blanco y de donde nace la bestia; vicio que también mueve los pasos del perro en “Homenaje a Otto Weininger”. En el laberinto mitológico no había salida, se llegaba a la perdición al encontrarse con el Minotauro; en el relato de Arreola, el narrador espera capturar en estos laberintos a la perra y nunca lo logra, los laberintos que ella teje no llevan a ninguna parte.

continúa una vida de excesos en la marginalidad (el arrabal)⁴⁰ y con otros perros “grandes, desproporcionados”, lo contrario a él que poco a poco va empequeñeciéndose. Además, el adjetivo que describe a la perra, “embelesada”, no es gratuito, es ella quien le ha cautivado los sentidos, se los ha arrebatado, robado.

La deplorable situación física y sentimental del perro, lo conduce a buscar el suicidio: “Siento, entonces, la ilusión de una rabia y quiero morder al primero que pase y entregarme a las brigadas sanitarias. O arrojarme en mitad de la calle a cualquier fuerza aplastante”.⁴¹ De igual forma, al rascar el muro que de por sí es endeble, persigue una intención suicida. Esto tiene una relación directa con el hecho de que él se asuma a sí mismo como un romántico.⁴² Con todo, no llega a concretar sus deseos, y cumple con sus funciones y obligaciones de perro: “(Algunas noches, por cumplir, ladro a la luna)”⁴³. En este sentido, el personaje es semejante a los analizados en el apartado anterior, pasivo, no toma las riendas de su vida y prefiere esperar a que sea otro (el muro o finalmente el desamor de la perra) quien acabe con él.

La perra es la recreación de la idea de Otto Weininger: la mujer es sólo sexualidad. En sus contrapartes, el narrador y los otros personajes masculinos, despierta el celo (un celo entrañable) y se entrega a él. Esta actitud violenta sin moderación es en mayor medida la causante de las desgracias en el hombre, personificado en un perro

⁴⁰ Para García-Dussán el arrabal donde se encuentra la perra es un lugar caótico que complementa al del perro, que presenta características similares (amenaza con derrumbarse); sin embargo, para él es relevante que en ese espacio (el de la perra) las leyes no funcionan y por eso se puede entregar a actividades desenfrenadas.

⁴¹ Existe un texto del escritor Francisco Tario llamado “La noche del perro” que se inserta en la misma línea del “Homenaje...”. En él, un perro cuenta la agonía de su amo, un poeta tísico, por el cual el perro tiene un gran amor pese a que no siempre lo trató bien. El perro de Tario describe también sus sentimientos, lo mucho que la pobreza y la muerte del amo lo dañan. Finalmente, en un accidente, un carruaje atropella al perro, que también estaba enfermo y a quien el amo había prometido encontrarse en la posteridad. El texto aparece en el volumen *La noche* de 1943, por lo que es posible que influenciara a Arreola para tomar como personaje narrador a un perro, sólo que el de Arreola es aquejado por el dolor de la mujer, no el del amo.

⁴² El romanticismo predominó los sentimientos por encima de la razón, como lo hace el perro enamorado de esta historia; asimismo, fue tendencia entre los más reconocidos escritores de este género llevar vidas trágicas hasta quitarse la vida. Así lo hizo Manuel Acuña, el escritor mexicano mayormente inscrito en esta corriente, y a quien Juan José Arreola dedicó el texto “Monólogo del insumiso”. Por supuesto que las propensiones suicidas del perro están en relación con el propio Weininger, quien se quitó la vida de un balazo en el corazón, donde algunos han querido ver un gesto romántico, al predominar los sentimientos sobre la razón.

⁴³ El original presenta los paréntesis.

sarnoso. A pesar de ser el hombre el portador de la razón, del espíritu, del alma y el Yo, siempre caerá ante las trampas de la mujer, sus juegos sexuales: nunca podrá escapar a la perdición, al sino funesto que se disfraza de amor.

Como en todos los cuentos de Arreola, su interpretación presenta varios niveles de sentido. En una primera lectura nos quedamos con la impresión de un perro enfermo y decadente, que debe su infortunio al desamor de una perra, que no sólo lo rechazó, sino que se prostituyó, lo enredó y ahora goza mientras él padece. Un perro que es, en cierto sentido, una metáfora del propio Otto Weininger; que se pierde (en laberintos y también en la vida) por una perra que simboliza en todo momento las ideas que el filósofo alemán adjudicó al sexo femenino: la mujer es sexualidad únicamente.

Una segunda lectura más profunda, presenta un panorama opuesto, aunque no contradictorio. Weininger estaba convencido de que la emancipación de la mujer era un absurdo imposible; se burla de los movimientos feministas. Arreola, en este “Homenaje...”, le demuestra lo contrario. García-Dussán hace notar que a finales de la década de 1960 (el relato de Arreola fue publicado originalmente en 1962) y principios de 1970, los movimientos femeninos en América Latina estaban por consolidarse.⁴⁴ La mujer ha rendido al hombre, pero no por la parte sexual, sino en el ámbito intelectual, en la esfera económica: ha conseguido su independencia.

El hombre actual, es un ser que pierde las cualidades de protector, proveedor y recio, para pasar a ser quien pide protección y que, absorto, dimite casi impotente que la mujer tome un lugar y unos valores centrales en la cultura, haciéndolo pasar incluso por inútil. [...] Es innegable que la sociedad donde el hombre era la autoridad en todos los ámbitos (patriarcado), cede terreno (se debilita, se derrumba), para dar paso a una sociedad nueva, impulsada ideológicamente por el movimiento feminista, que aunque en constante formación (aún caótica y presentada como proyecto), ofrece alternativas de igualdad social.⁴⁵

Los espacios en que se ubica cada personaje son la clave de esta interpretación: el perro echado ante un muro que amenaza con derrumbarse; y la perra festiva en el

⁴⁴ Desde 1953 las mujeres en México contaban con el derecho del voto. Además, poco a poco iban abriéndose espacio en la esfera cultural. Pese a todo lo que se dice de Arreola, como editor, publicó a mujeres que pasarían a formar parte del escaparate literario nacional como Beatriz Espejo (a quien editó en 1958) y Elena Poniatowska (en 1954).

⁴⁵ Éder García-Dussán. *Op. cit.*

arrabal. El patriarcado aparece apunto de caer; y el feminismo aún es: “Espacio vital en proceso de llegar a ser (proyecto desordenado a medio funcionar)”.⁴⁶

Ambos sentidos del relato nos presentan a una mujer capaz de destruir, aniquilar al sexo opuesto. Es una batalla a muerte, aunque este episodio lo ha ganado ella. Así lo describe acertadamente Saúl Yurkievich:

El amor responde a instintos feroces, resulta una liturgia bárbara, mutuo martirio. La pareja contiene en encarnizado combate, libra la ancestral guerra de los sexos, consume el atávico, el orgiástico paroxismo de lujuria y muerte. Pero este predominio del varón abusivo a menudo se revierte por imperio de la mujer fatal que arrebató el poder al macho cautivándolo y avasallándolo. Es ella ahora la vampiresa, la veleidosa, la promiscua, que lo tiene a su perversa merced. Sobreviene entonces el reinado de Hera, de las amazonas, de las cazadoras protegidas por voraces mastines, de las castradoras, las de la vagina dentada, aquellas que se sirven del macho, que lo extenuan y lo exterminan.⁴⁷

Varios son los relatos de Juan José Arreola que ponen en evidencia este doloroso combate, donde el hombre pierde más que la mujer; pero sin duda, uno de los más completos y reveladores es “Homenaje a Otto Weininger”, por todos los significados que guarda. Lo que sale a la luz es que por naturaleza misma, hombre y mujer están predestinados a buscarse, a juntarse y, a diferencia de los animales (aunque irónicamente la situación se retrate con perros), el encuentro sueña con trascender, completar la existencia de uno y otro.

Subyace en este cuento que el motivo principal que guía a los personajes es únicamente la lujuria,⁴⁸ que también se transforma en una necesidad vital y trastoca el sentido real del amor. Apunta Éder García-Dussán: “El Otro-diferente-sexual es «un mal necesario», convirtiendo así la relación se matiza de una eterna búsqueda, al tiempo

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Saúl Yurkievich. “Juan José Arreola: Los plurales poderes de la prosa”. En Juan José Arreola. *Obras*. *Op. cit.* p. 16.

⁴⁸ Hay que tener gran reserva con este tópico, puesto que los cuentos más fatalistas de la relación amorosa se mantienen más en el ámbito de la lujuria, que en el del amor. Así, en “El rinoceronte” la victoria de la segunda esposa sobre el juez McBride se da al negarse ella a las relaciones; en “Insectiada” la fulminación de una parte de la especie se da en el ritual erótico, y el perro de “Homenaje a Otto Weininger” nunca insinúa el amor y sí la relación carnal. Existe un cuento donde el amor de ambas partes se da y es puro, digno de los más hermosos poemas: “La canción de Peronelle”. En dicho relato, la relación sexual está negada al ser el poeta Guillermo de Machaut un septuagenario y su amada Peronelle, una joven. El amor se da a través de inflamadas cartas y se consolida con un beso donde los labios no se juntan, al poner ella una hoja de avellano entre sus labios.

que un eterno enredo donde el hombre sale perdiendo, pues Arreola ve que el hombre siempre sale derrotado en su ejercicio activo de poder”.

El encuentro es inevitable, se procura, se facilita. Existe una mayor propensión sexual y el hombre sale derrotado. Para él, como ente, como especie, sólo queda un muro que se derrumba. La mujer se burla, poderosa, se regodea al avizorar su dominio. Entre ambos existe una frontera infranqueable.

La mujer es sinónimo de engaño, tiende sus redes de mentiras, somete utilizando los ardides carnales, y goza viendo caer al hombre en la trampa que ella representa. El amor es una suerte de emboscada, no para lograr la unión, sino la caída del contrario:

Cada vez que una mujer se acerca turbada y definitiva, mi cuerpo se estremece de gozo y mi alma se magnifica de horror.

Las veo abrirse y cerrarse. Rosas inermes o flores carniceras, en sus pétalos funcionan goznes de captura: [...]

Y caigo en almas de papel insectiada, como en charcos de jarabe. [...]

Sibilas mentirosas, ellas quedan como arañas enredadas en su tela. [...]

¡Oh maldita, acoge para siempre el grito del espíritu fugaz, en el pozo de tu carne silenciosa!⁴⁹

El hombre seguirá cayendo en esa trampa buscando completarse, regresar al estado original de gracia, y ahí estará la mujer para recordarle que son opuestos, contrarios, desgraciados, que no hay compañía posible más que la de la sufriente soledad.

⁴⁹ Juan José Arreola. “La trampa”. *Obras, Op. cit.*, p. 394.

La venganza masculina: “Navideña” y “Para entrar al jardín”

*Porque tu pecado sirve a maravilla para explicar
el horror de la tierra, mi amor creciente cada año
se desboca hacia ti, madre de las víctimas.
Ramón López Velarde*

En el texto “La implantación del espíritu”⁵⁰ Juan José Arreola presenta su defensa de la mujer. Es contundente: la tradición masculina ha llevado el mundo a la ruina. Además y como es su estilo, reinventa (una vez más) el mito de la creación. Al ofrecer Dios –y no el diablo– el fruto del árbol del conocimiento (fuere o no una manzana), ofrecía al hombre el espíritu. Adán no tuvo el valor de ser humano, tener conciencia propia; fue Eva quien lo hizo:

“¿Quieres ser hombre? ¿Asumes en la manzana todos los gérmenes del todo? ¿La posibilidad de la conciencia? Tú decídelo”. [...] Por eso me parece magnífica la idea de que sea Eva quien cae en la tentación. Es de Eva esa caída y curiosamente en vez de caída habría que llamarla voluntad de exaltación. [...] Nos empeñamos tanto en envilecer a la mujer que vimos la proposición, la tentación del espíritu como una tentación carnal durante mucho tiempo.⁵¹

Acepta Arreola que si la mujer ha sido sometida, se debe a su propio consentimiento. Lo permitió en pos de la humanidad, de sus hijos, de la posibilidad del hombre. Y el hombre falsamente se erigió como conductor del destino, llevando al desastre la existencia: “Yo maldigo esa cultura [la machista] y lo hago de todo corazón. Creo que una vuelta a nuestras dimensiones naturales y a ser alojamientos humildes y modestos del espíritu podrá ser tal vez la única receta de salvación”.⁵² Asimismo, acepta su grado de culpabilidad, se reconoce verdugo de la mujer; y confiesa que López Velarde, primordialmente su poema “Eva”, lo han movido a cambiar de opinión.

Quizá fue tarde para Arreola. La sentencia ya se había proclamado y pasaría a ser famoso en la historia literaria por sus textos contra la mujer. Los que se presentan en este apartado confirman nuevamente la imposibilidad de la pareja, pero presentan a una

⁵⁰ Juan José Arreola. “La implantación del espíritu” en Elena Urrutia (compiladora). *Imagen y realidad de la mujer*. México: SEP/Diana. 1979.

⁵¹ *Ibid*, p. 50

⁵² *Ibid*, p. 53

mujer vulnerable, víctima de la violencia masculina. Cuando la mujer es débil y no sometedora, el hombre la arrolla.

“Navideña” es un cuento de cinco párrafos contenido en *Cantos de mal dolor*.⁵³ En realidad la historia se desarrolla en sólo nueve líneas y el resto del relato son teorías que irónicamente Arreola relaciona a la psiquiatría, con tintes sarcásticos y cómicos. Se establece una identificación de la niña (llamada así y no mujer, presentándola con la cualidad de joven e inocente) con la piñata de una posada. El autor utiliza esta tradición, considerada enteramente mexicana, para describir una violación.

La niña asiste a la posada, con lo cual se justifica el nombre del cuento, pues éstas suceden únicamente en la temporada navideña.⁵⁴ Ella acude con la intención de romper la piñata “pero la quebraron a ella. Iba con traje de fiesta, en cuerpo de tentación y alma de consentimiento”.⁵⁵ No existe ningún otro personaje. Se puede intuir alguno que sea quien la “descalabre”, sin embargo, juegan un rol más significativo el narrador y su amigo psiquiatra que esboza la teoría sexual de las piñatas.

(Como buen psiquiatra, un amigo mío ha explicado este afán mexicano de romper vasijas de barro llenas de fruta y previamente engalanadas con perifollos de papel de china y oropeles, de la siguiente manera: un rito de fertilidad que contradice la melancolía de diciembre. La piñata es un vientre repleto; los nueve días festivos corresponden a otros tantos meses de embarazo; el palo agresor es un odioso símbolo sexual; la venda en los ojos, la ceguera del amor, y etcétera, etcétera, pero volvamos a nuestro cuento).⁵⁶

La tradición religiosa establece que la piñata de las posadas representa la tentación diabólica. Por ello tiene colores llamativos, y los siete picos que usualmente porta simbolizan los siete pecados capitales. El palo con el cual se rompe hace las veces de la fuerza divina, la fe con la cual se puede destituir a la maldad, que además debe ser

⁵³ Apareció por primera vez en 1966, como parte de los estrenados *Cantos de mal dolor* del *Confabulario* editado ese año por el FCE.

⁵⁴ Las posadas son una tradición católica mexicana que se remonta a los tiempos de la colonización española. En el siglo XVI, los evangelizadores europeos solicitaron autorización a la Iglesia Católica para celebrar misas durante nueve días, antes del nacimiento de Cristo que se festeja el 24 de diciembre. Con ello absorbieron una fiesta prehispánica que se hacía en las mismas fechas en honor al dios Huitzilopochtli. Posteriormente el ritual pasó de celebrarse de las iglesias a los barrios populares, donde se siguen efectuando actualmente. La posada incluye rezos, sin embargo, para el pueblo es más importante la celebración con piñatas, cantos y cohetes.

⁵⁵ Juan José Arreola. “Navideña” en *Obras. Op. cit.*, p. 387.

⁵⁶ *Ibid.*

ciega y por eso se acostumbra vendar los ojos de aquel que va a pegarle a la piñata. Los dulces y la fruta son los premios y bendiciones que se obtienen al “acabar con el mal”: los dones de Dios. Según la costumbre, los nueve días sí figuran como los nueve meses de embarazo, el de María, ya que la alegoría de pedir posada se remite al trajinar de José y María en Belén.

Sádicamente, Arreola escribe en el cuento: “(Nos hizo falta agregar que las piñatas, según el criterio apuntado, adoptan toda clase de formas para satisfacer el impulso agresivo de los niños en contra de sus seres queridos: palomitas, toritos, borriquitas, naves espaciales y pierrots y colombinas)”.

Hay dos guiños que el autor nos da en este pequeño párrafo: pese al estilo humorístico y cándido del cuento, se les está adjudicando a los niños un carácter violento, un deseo de arremeter a golpes contra sus seres más queridos. Así, aunque nos podamos reír en el momento de la lectura del texto, el tema que trata es fatalista: una niña violada por la agresividad de sus congéneres.

La segunda clave está en un par de formas que puede adoptar la piñata: “pierrots y colombinas”. Pierrot y Colombina son dos personajes extraídos de la Comedia del Arte italiana. Juan José Arreola asocia la festividad popular de las posadas con la alegría del teatro popular, el que se representa de forma carnavalesca en la calle.⁵⁷ Además, los dos personajes que nombra son otro claro ejemplo de la imposibilidad de la pareja. Aunque la tradición ha cambiado en cuanto a los roles que los personajes de la Comedia del Arte desempeñan, una fuerte corriente coloca a Pierrot como el eterno enamorado de Colombina. Ella siempre lo desaira y en varias historias prefiere a Arlequín como pareja, lo que convierte a Pierrot en eterno enamorado de la luna.

Al igual que la piñata, emperifollada, la niña se presenta a la fiesta engalanada, y con “cubas libres de por medio” termina descalabrada “con el palo, en plena posada”, confirmando la teoría del amigo psiquiatra “destacado autor de cuentos de Navidad”.

⁵⁷ Cuando se lee a Arreola no se debe pasar desapercibida en ningún momento su formación como actor teatral, de compañías tan importantes como la Comedia Francesa de Louis Jouvet. Incluso, al hacer mención a Pierrot, está homenajeando a uno de sus compañeros actores de los años que Arreola radicó en París: Jean-Louis Barralt quien interpretó a Debureau, el mayor Pierrot del siglo XIX.

Contraponiéndose a los relatos donde la mujer es un ser infranqueable y dotado de poder malévolos, la niña de este cuento parece incauta, dominable, frágil como el barro del que están hechas las piñatas. Además, acude “con los ojos vendados”, una alegoría de su ingenuidad, y también de una frase hecha que se usa para evocar el amor, que “ciega”. Sin embargo, quien acomete contra ella parece ser más bien un desconocido.

El final abierto del cuento permite una posibilidad bienaventurada: “¿Cómo acaba la historia? Tendremos que esperar unos meses para saberlo. Puede ser feliz, si la niña da con puntualidad su fruta de piñata”. Con un lenguaje saleroso, creativo e irónico, Arreola disfraza una figura trágica: una niña embarazada, una niña que está por convertirse en madre truncando su infancia.

En este primer cuento, la violencia hacia la mujer está velada a través de la voz, el anonimato y la forma en que está expresada. De igual forma, la brevedad del texto deja al lector suspendido, permite pocas interpretaciones. La propia forma del relato, a manera más de ensayo que de cuento, con gran parte de la historia escrita entre paréntesis, sumerge en el extrañamiento. Un hecho, sin embargo, es claro: la niña fue violada en la posada.

La experimentación es en la literatura de Arreola un verdadero gozo, se puede brincar de un texto escrito a manera de anuncio publicitario a una balada de amor, de una fábula a una recreación cinematográfica y, no obstante, todos estos escritos parecen dirigirse al mismo puerto. Como dice Carballo, Arreola:

Maneja unos cuantos temas: el mundo indescifrable y mágico, la mujer (la imposibilidad absoluta que padece el hombre absoluto para comprender absolutamente a la mujer total), los problemas derivados de la falta de comunicación entre las criaturas y la certeza de que el caos es sondable e indestructible y, por lo demás, perfectamente cómico y delicioso.⁵⁸

Esa falta de comunicación, la incompatibilidad que determina las relaciones entre hombres y mujeres, la brutalidad del golpe que la soledad proyecta sobre el rostro del hombre, pueden llevarlo a descargar la furia contra la culpable de su tristeza. En el

⁵⁸ Emmanuel Carballo. “Juan José Arreola cuentista perfecto” en *Biblioteca de México*. Núms. 45-46, México: Conaculta. 2002, p. 7.

siguiente cuento la rudeza es mucho más explícita y, nuevamente, la forma del lenguaje otorga un aire paródico al relato que conduce a la risa antes que al asombro. “Para entrar al jardín” es una de las seis historias que componen la sección de “Palindroma” en el libro del mismo nombre.⁵⁹

Se trata de una receta casera para matar a una mujer: “Tome en sus brazos a la mujer amada y extiéndala con un rodillo sobre la cama, después de amasarla perfectamente con besos y caricias. [...] Incorpórese con ella cuando esté a punto de caramelo, cuidando de no empalagarse. En el momento supremo, apriétele el pescuezo con las dos manos y toda la energía restante”. Como espejo, en “Variaciones sintácticas” se presenta el breve texto “Receta casera”:

Haga correr dos rumores. El de que está perdiendo la vista y el de que tiene un espejo mágico en su casa. Las mujeres caerán como las moscas en la miel.

Espérelas detrás de la puerta y dígle a cada una que ella es la niña de sus ojos, cuidando de que no lo oigan las demás, hasta que les llegue su turno.

El espejo mágico puede improvisarse fácilmente, profundizando en la tina de baño. Como todas son unas narcisas, se inclinarán irresistiblemente hacia el abismo doméstico.

Usted puede entonces ahogarlas a placer o salpimentarlas al gusto.⁶⁰

Existen dos diferencias básicas en cuanto a la trama: en “Receta casera” son varias las víctimas, no hay ningún motivo para cometer el asesinato (aunque no deja de existir la crítica misógina: “Como todas son unas narcisas...”), el acto es impersonal. Y el engaño se conduce mediante palabras: “dígle a cada una que ella es la niña de sus ojos”. Mientras tanto, en “Para entrar al jardín” el crimen es contra la mujer amada y para conducirla a él, se le hace el amor.

Se aprovecha “el momento supremo” en la escena amorosa para asfixiar a la mujer, el orgasmo, tantas veces comparado con la muerte, cobra una cruel dimensión de realidad. Con cierta crudeza, el autor sugiere: “Para facilitar la operación se recomienda

⁵⁹ *Palindroma* es un caso aparte, pues se publicó tras *La Feria*, en 1971, y se ha mantenido como unidad desde entonces —fuera de libros que recopilan su obra, éste fue el último volumen de Arreola como cuentista—. Se compone de seis relatos bajo el mismo título, “Palindroma”, once textos cortos intitolados “Variaciones sintácticas” y la “farsa de circo en un acto” llamada “Tercera llamada, ¡Tercera!, O empezamos sin usted”. “Toda la obra de Arreola desemboca en *Palindroma*, efecto y causa de un estilo bien definido, y se hace también palindromática”, Sara Poot, *Un giro en espiral*, México: UNAM. 2009. p. 47.

⁶⁰ Juan José Arreola. *Obras. Op. cit.* p. 199

embestir de frente sobre la nuca para que no pueda oírse un monosílabo”. El tono impersonal produce en el lector una distancia. En ningún momento hay una aproximación sentimental hacia algún personaje, puesto que no existen. Sólo hay un narrador que da claras instrucciones, que bien podrían ser para preparar comida o armar un rompecabezas.

El texto está repleto de tecnicismos que le dan credibilidad al discurso sistemático: “Colóquela en decúbito prono”, “Colóquela ahora en decúbito supino”, “Use la banda ortopédica enyesada de cinco centímetros de ancho...”, “... aplique con pistola de aire, o en su defecto, con brocha de pelo de marta, varias manos de laca epóxica”. Igualmente, contiene claves que permiten entrever el porqué de llevar a cabo los pasos que sugiere esta receta: “Usted sabe las medidas de memoria: tanto más cuanto de pies a cabeza, tanto menos cuanto de busto, cintura y caderas”, “Medita entonces si puede acerca de lo largo del amor y lo corto del olvido y viceversa”.⁶¹

El olvido en este breve relato sólo se consigue mediante la exterminación. Se indica claramente que hay que cerciorarse de la muerte de la mujer: “Por las dudas, auscúltela con el estetoscopio que habrá pedido prestado a su vecino, el estudiante de medicina”. Además, se señala puntualmente: “Si tiene a mano un espejo, póngaselo sobre la cara y no la vea más”. No ver el rostro de la mujer amada es el paso culminante en la aniquilación de su ser. Por supuesto, no es gratuito que esto se haga con un espejo; metafóricamente, ya muerta, ella se verá a sí misma. Y este espejo asimismo se vincula con el “falso espejo mágico” del cuento “Receta casera”, que sirve también como arma homicida.

⁶¹ Como se ha hecho notar, previamente en este trabajo y a profundidad por varios estudiosos (por ejemplo, en el apartado “Fuentes, citas y epígrafes” del libro de Sara Poot, en la parte primera “Ars poética” del libro *La lucha con el ángel* de Jorge Arturo Ojeda, o en variados artículos como “La con-fabulación de Juan José Arreola” de Rosa Pellicer, por citar algunos), Arreola meticulosamente introduce en sus textos referencias a otros autores que sirven de guía para revelar el significado de sus propias historias, a veces mediante epígrafes, otras en el cuerpo mismo de sus narraciones. En este caso, la referencia conduce directamente al “Poema veinte” de Pablo Neruda. El poema trata sobre el desamor, sobre la distancia de la mujer, la pérdida de la persona amada “La noche está estrellada y ella no está conmigo”. Es a la vez, una despedida: “Aunque éste sea el último dolor que ella me causa / y éstos sean los últimos versos que yo le escribo”. El texto de Arreola es también una despedida, pero una sanguinaria, una vengativa.

Tras asesinar a la mujer, el método a seguir es la momificación: “Acuérdese de los vendajes, porque ahora va usted a momificarla sin embalsamamiento previo”. Nuevamente, los toques irónicos desvían la atención de la tangible crueldad de las acciones: “... empiece por la punta de los pies siguiendo el método de la dieciochava o más bien decimoctava dinastía faraónica, procurando que el conjunto quede lo más apretado posible”. Posteriormente, el talentoso escritor vuelve a dar muestras de su genialidad al incluir una bella metáfora para la mujer envuelta en vendajes, deja de ser momia para convertirse en: “la crisálida en su capullo eterno que ya no podrá volar más en su memoria, si usted puede permitirse ese lujo”.⁶²

Mientras la mujer es preparada con laca epóxica “que es dura como el cristal”, se llevan a cabo otras acciones para continuar con la receta. Hasta este punto y en gran medida atribuido al título del cuento –“Para entrar al jardín” puede sugerir infinidad de ideas, y ninguna parece relacionarse, hasta el momento, con las acciones descritas–, sigue sin ser del todo claro lo que se busca obtener. Se ha indicado previamente: “improvise usted mismo una adobera con tablas de pino sin cepillar, porque resulta más barato”, así como preparar una mezcla de cemento blanco.

Todo el proceso de introducir a la mujer en el molde, adquiere una significación ritual: “Cuando ella, usted y la pasta hayan adquirido la suficiente firmeza, coloque el cuerpo dentro del molde con la mayor exactitud. [...] (Aquí se recomienda arrodillarse y modular una canción de cuna con trémolo bajo y profundo, o el salmo penitencial que más sea de su agrado”. Aunque sólo se trate de una recomendación, arrodillarse representa rendir culto y pedir perdón; por ello también se solicita recitar el salmo penitencial (aceptando la culpa en lo acometido).

El siguiente paso de la receta refiere la despedida: “Antes de que ella desaparezca para siempre, usted puede, naturalmente, darle el último adiós. Sobre todo

⁶² Retomando el cuento “Homenaje a Johann Jacobi Bachofen” éste lleva por epígrafe una cita de Rubén Darío: “*Divina Psiquis, dulce mariposa invisible*”. Angela María Pérez, en su tesis doctoral titulada “Arreola, Monterroso, Denevi: Estudio temático de sus cuentos y minicuentos” (The University of Texas at Austin) relaciona esta cita del poeta nicaragüense con un apartado del cuento: “Cuidado. Estamos en pleno cuaternario. La mujer esteatopigia no puede ocultar su resentimiento. Anda ahora libre y suelta por las calles...”. Al encapsular a la crisálida se está terminando con la etapa de la mujer liberada, la que, como se vio en páginas previas, tiene la capacidad de destruir a los hombres.

para comprobar que sus labios y sus ojos ya no le dicen nada, debidamente vendados y amordazados como están”. El último vistazo se hace con la seguridad de que la mujer, momificada y embalsamada, ya no tiene la capacidad de contrarrestar el ataque, está indefensa bajo vendajes y no existe posibilidad de salir lastimado: la mirada será unidireccional, el hombre será el único que posea a la mujer, ella no podrá revirarle absolutamente nada.

El cuento cobra la totalidad de su significado en el penúltimo párrafo: “... cave una fosa al ras del suelo a la entrada del jardín, justamente en el umbral, y ponga en ella el lingote de cemento”, “Con piedritas de río o con teselas de mosaico italiano, puede hacerse una verdadera obra de arte, según el gusto de cada quien: la palabra *Welcome* es la más aconsejable, siempre que esté rodeada de flores y palomas alusivas, para que todos la entiendan y la pisen al pasar”. Todo el procedimiento sugerido, los detallados pasos, las explicaciones puntuales, tienen como finalidad última crear una especie de tapete para la entrada del jardín, que manifiestamente invite a las personas a ser pisoteado.

Velado con un lenguaje bufonesco y cómico, con palabras rimbombantes y tecnicismos de construcción y medicina, el cuento sugiere dos actos bárbaros: matar a la mujer amada y convertirla en una loseta del suelo que invite a ser pisoteada. Se deduce, por supuesto, que es un acto vengativo, un ajuste de cuentas. Las desdichas que ocasiona la figura femenina bien valen para cometer el asesinato de la misma. Se encierra como crisálida a la mujer que con sus libres aleteos de mariposa se burló del hombre. Y se le humilla, se le degrada, hasta lo más profundo. El hombre enamorado exalta a la mujer, la hace su musa; el hombre burlado la denigra, la extermina, la pisotea.

El último párrafo termina por ensalzar el estilo irónico del autor:

Precaución: procure, en la medida de lo posible, que la policía no ponga los pies sobre esta lápida amorosa, hasta que la superficie esté completamente seca. Y si lo interrogan, diga la verdad: Ella se fue de la casa en traje sastre color beige y zapatos cafés. Llevaba una cara de pocos amigos, y aretes de brillantes...

La risa puede ser una forma de ocultar el dolor, la tragedia o, como en este caso, la violencia. Se pasa de un ritual sagrado de amor, de una inclinación hacia la mujer

divina, a usarla de tapete: a una humillación repetitiva y colosal. No obstante, si el cuento es leído someramente, no se aprecia la ferocidad del mismo. La “diosa” es enterrada en los infiernos y desde arriba, el vengador la ridiculiza una y otra vez.

Ambos cuentos escritos como recetas (“Para entrar al jardín” y “Receta casera”), así como el texto psicológico sobre la costumbre de las piñatas, se valen de un estilo característico en Arreola, el satírico, para presentar posibles venganzas y reivindicaciones del poder masculino. La mujer tiene las armas para envenenar al hombre, para hacerlo un “desdichado fundamental”, pero él siempre será el poseedor de la violencia, el feliz burlador que la ha venido engañando desde los tiempos primigenios de la pareja Adán-Eva, el poseedor del espíritu, capaz de exterminarla.

El perdón, el diálogo, la identificación a través de la mirada, no son de ninguna manera posibilidad. Desde el instante en que un hombre es parido por una mujer, se vuelven enigma uno para otro (no únicamente la madre, sino de forma general: hombre y mujer). Todas las veces que el misterio trate de ser resuelto, que el amor se adopte como posibilidad de absoluto, en todas esas ocasiones sólo tendrá cabida la desgracia. Desde el día que comenzó la batalla, la pareja ha estado desequilibrada, las cualidades de cada uno no complementan al otro. Se puede narrar de forma trágica o cómica el encuentro, pero irremediablemente al final no habrá más que separación, diferencia, incomunicación.

“Una mujer amaestrada”: Postrarse ante la divinidad

Para Arreola, el hombre en su nostalgia de ser “creado” (por Dios), busca a su vez ser creador, erigirse como su propia deidad. Para él mismo, toda su obra debía ser reunida en un sólo volumen que llevara por título *Confabulario*, ese pequeño mundo de ficción, su creación divina, confluía unido bajo una única pieza. En la edición de Joaquín Mortiz a principios de la década de 1970, se permitió nuevamente revisar, cambiar, mutar y trasladar sus cuentos de un lugar a otro, en un afán de la mayor perfectividad posible.

Para ilustrar la dinámica imposible hombre-mujer y resumir la postura de Arreola ante esta incansable guerra, no hay mejor ejemplo que uno de sus cuentos más populares: “Una mujer amaestrada”, que apareció por primera vez en la segunda edición del *Confabulario* (1955), y que en palabras de su autor: “refiere la tragedia del amor y el desplome de la relación amorosa”.⁶³

El cuento es narrado en primera persona por un hombre que ese mismo día, en un pasado casi inmediato, al recorrer la calle se topa “este curioso espectáculo: en una plaza de las afueras, un saltimbanqui polvoriento exhibía una mujer amaestrada”.⁶⁴ Por supuesto, al tener la mujer la cualidad de amaestrada, se está equiparando con un animal, una bestia. Es sometida por una cadena que “no pasaba de ser un símbolo, ya que el menor esfuerzo habría bastado para romperla” y por un látigo “de seda floja”. Bien lo apunta Sara Poot en su artículo “‘Una mujer amaestrada’: el (re) sentimiento de la impotencia”,⁶⁵ estos elementos dotan al “amaestramiento” con cualidades ficticias, de falsedad.

Según Arreola, esa cadena frágil es un símbolo del matrimonio: “el hombre y la mujer se sienten ligados por aquella ceremonia mágica, que es tan existente como aquella cadena irreal”, y así como los personajes del cuento no hacen nada por desgarrarla: “él y ella podrían romperla del mismo modo que todo hombre puede

⁶³ Emmanuel Carballo. “Juan José Arreola”, *Op. cit.*, p. 572.

⁶⁴ Juan José Arreola. *Obras. Op. cit.*, p. 114-116.

⁶⁵ Sara Poot. *Un giro en espiral. Op. cit.*, pp. 183-206

separarse de toda mujer y toda mujer de cualquier hombre. Pero esa especie de hábito es el símbolo del matrimonio”.⁶⁶

Delimitados por un círculo de tiza, los tres personajes del espectáculo llevan a cabo sus gracias: el saltimbanqui hace las de domador, la mujer las de bestia sometida, y “un pequeño monstruo de edad indefinida” con su tamboril dota la escena de fondo musical. Los espectadores (hombres todos, pues jamás se menciona a ninguna otra figura femenina fuera de la que es centro del acto) observan encantados los actos de la mujer: “que se reducían a caminar en posición erecta, a salvar algunos obstáculos de papel y a resolver cuestiones de aritmética elemental”. Como en todo acto de circo, ellos pagan la función con monedas y a cambio reciben un beso, y todos están fascinados ante la visión de lo imposible: una mujer amaestrada.

En primer término, la atención del narrador, y por lo tanto también del lector, recae totalmente sobre el espectáculo y la sorpresa que significa encontrar una mujer amaestrada. Comenta Sara Poot:

Puede verse este amaestramiento de dos maneras: la mujer tomada como animal a la que hay que domesticar; o invirtiendo el amaestramiento, esto es, la mujer que se deshumaniza y deja de saber lo que sabe y desciende hacia planos inferiores para someterse a un domesticamiento que la animaliza.⁶⁷

Pero conforme el narrador va cambiando la perspectiva de su mirada, cobra cierto interés el personaje del saltimbanqui: “Guiado por un ciego impulso de solidaridad, desatendí a la mujer y puse toda mi atención en el hombre. No cabe duda de que el tipo sufría”. Este personaje, curiosamente denominado “saltimbanqui”,⁶⁸ padece la representación que están llevando acabo, y sólo el narrador de la historia parece percibirlo: “El público, inocente por naturaleza, no se da cuenta de nada y pierde los pormenores que saltan a la vista del observador destacado. Admira al autor de un prodigio, pero no le importan sus dolores de cabeza ni los detalles monstruosos que

⁶⁶ Emmanuel Carballo. *Op. cit.*, p. 572.

⁶⁷ Sara Poot. *Op. cit.* p. 191

⁶⁸ Según la definición del DRAE: “Persona que realiza saltos y ejercicios acrobáticos, generalmente en espectáculos al aire libre”. Resulta curioso dado que, aunque el espectáculo se realiza en la calle, en primera instancia no es el personaje masculino el que debiera ser el centro de él, sino la mujer amaestrada. Aunque el cuento nos revelará una vuelca de tuerca, brindando importante significado al mote del actor callejero.

puede haber en su vida privada”. Su condición desciende a la vileza. “El saltimbanqui es el amante, el amante por excelencia, el amante que ha encontrado a la mujer, que la ha amado y ha hecho de ella una diosa”.⁶⁹

Al observar con atención la representación de la función teatral, se descubre que la proeza del amaestramiento es en parte falsa y, por otro lado, profundamente atormentadora para el hombre que la lleva a cabo. Sumado a esto, el tercer personaje es “un pequeño monstruo de edad indefinida” que hacia el clímax del relato se descubre como hijo de la pareja: “Azuzado por su padre, el enano del tamboril dio rienda suelta a su instrumento...”. El extrañamiento ante esta dinámica familiar es evidente. La madre bestializada, el padre sufriente por esa tortura y el hijo como escenografía y ambientación.

Mientras todos creen que este espectáculo es digno de los más efusivos aplausos y dadivosas limosnas, en el narrador el asombro va dando paso a un sentimiento de solidaridad. La mujer ha aceptado someterse hasta deshumanizarse, el esposo de ella sufre al tener que azuzarla a base de insultos (“adjetivos sangrientos”) y latigazos, y el hijo de ambos es quien debe poner sonido a la escena. Es entonces cuando el narrador da un giro al instante y troca por completo los roles de los personajes.

Tras deshacerse de la autoridad (un policía) que trataba de impedir el espectáculo, el saltimbanqui pide al “enano del tamboril” que toque un ritmo tropical. La mujer comienza a bailar con “descompuestos ademanes difícilmente procaces”. Al ritmo del tambor que va “en un crescendo de percusiones increíbles” el final de la historia se precipita de manera vehemente.

Entonces me di cuenta del error que yo estaba cometiendo. Puse mis ojos en ella, sencillamente, como todos los demás. Dejé de mirarlo a él, cualquiera que fuese su tragedia. [...]

Resuelto a desmentir ante todos mis ideas de compasión y de críticas, buscando en vano con los ojos la venia del saltimbanqui, y antes de que otro arrepentido me tomara la delantera, salté por encima de la línea de tiza al círculo de contorsiones y cabriolas.

[...] Alentada por tan espontánea compañía, la mujer se superó a sí misma y obtuvo un éxito estruendoso.

⁶⁹ Emmanuel Carballo. *Op. cit.*, p. 572-573.

El narrador deja atrás su función de espectador crítico, casi de juez, para volverse parte del espectáculo. Se convierte en personaje central al introducirse en el círculo que marcaba la diferencia entre unos y otros, y dota a la mujer de una cualidad que no tenía, la vuelve a “humanizar”.

El personaje femenino demuestra su versatilidad así como su capacidad de poder descender de su propia naturaleza y asumir el papel de una mujer amaestrada, para erigirse posteriormente a un plano superior, al recobrar su naturaleza humana y, desde allí, lograr el éxito del espectáculo. [...] Superarse a sí misma es despojarse del “domesticamiento” del que ha sido víctima.⁷⁰

Los demás actantes de la historia: público, saltimbanqui y enano quedan fuera. En esta danza sólo están el narrador y la mujer, ya no amaestrada, sino completa de nuevo. La última oración de la historia devuelve la balanza a su sitio correcto: “Como actitud final, nada me pareció más adecuado que caer bruscamente de rodillas”.

Dos observaciones le hace Arreola a Carballo al respecto: “Al cruzar el círculo, se integra a la comunidad. Entra, se pone a bailar con la mujer y dice: «yo acompasé mi ritmo con el suyo y no perdí pie ni pisada de aquel improvisado movimiento perpetuo». En ese momento se rescata como hombre y sucumbe como ser superior: cae en la trampa de la carne”. Y: “La mujer existe independientemente del hombre, pero es él quien la consagra. Desde que el hombre se subordina por medio del amor y hace todo lo que hace por una mujer, esa mujer ha sido exaltada por encima de sí misma”.⁷¹

Para sintetizar, en este cuento la amalgama de ideas puede dilucidarse de la siguiente manera: la mujer es equiparable a un animal bestial; como tal, “una mujer amaestrada” es un espectáculo circense; la función que narrador y lector contemplan se lleva a cabo en la calle, ante el asombro de los espectadores y el desagrado de la autoridad, no obstante, es celebrado como una proeza; la exhibición de este espectáculo es una alegoría de la vida en matrimonio; al observar con puntualidad tanto los artilugios como las actitudes de los actores, se descubre que el saltimbanqui sufre al tener que domesticar a su mujer; sin embargo, este “amaestramiento” tiene ciertos tintes de falsedad; para salvar la función, el saltimbanqui, con lágrimas surcando su rostro, le

⁷⁰ Sara Poot. *Op. cit.*, p. 193.

⁷¹ Emmanuel Carballo. *Op. cit.*, p. 573, 574 y 575.

pide al enano, su hijo, que toque un ritmo tropical para que la mujer amaestrada baile; el narrador se siente impulsado a acompañarla en este baile, brinda confianza a la mujer, quien “se supera a sí misma”; al final, el narrador se arrodilla ante ella.

Todo lo que en el cuento sucede tiene un sentido que va más allá de las acciones y de la simple historia: “los sucesos que se narran tienen un carácter misterioso, como de ritual. Y es precisamente esta índole misteriosa y levemente absurda de los hechos lo que nos hace sospechar que éstos no valen por sí mismos, sino por lo que significan”.⁷² Algo tan sencillo como arrodillarse tiene un significado que vincula a esa persona ante quien se coloca uno de rodillas con una deidad: la siempre apabullante mujer.

Para el hombre no queda mayor opción: ha tratado (sin éxito) de domesticar a la mujer, quien ha accedido a interpretar esta farsa. La situación ha sido dolorosa para ambas partes (tal vez más para el propio género masculino). Lo único que resta al hombre, al ser él mismo quien tiene la capacidad de regresar a la mujer a la “humanidad” es postrarse de rodillas ante ella, adorarla como la diosa que es (lo cual nunca será garantía del fin del sufrimiento).

De cualquier forma, amaestrada, villana, víctima, la mujer es un ser inalcanzable. Las diferencias entre unos y otras son infranqueables, no hay puentes que conduzcan a la unión. “Un puente se tiende entre dos orillas pero su terreno no es en sí mismo habitable y aunque encauce la semilla, él es en sí mismo estéril”.⁷³ La separación del ser primigenio, o el parto que ha expulsado a los hombres fuera del paraíso, es una condición profundamente dolorosa, pero el intento de comunión sólo logra hacer el sufrimiento más grande. No existe la posibilidad del amor, no existe la comprensión, el mirarse en los ojos del otro. El intento siempre llevará a la angustia.

En la Biblia, se dice sobre el amor:

El amor es paciente, servicial y sin envidia. No quiere aparentar ni se hace el importante. No actúa con bajeza ni busca su propio interés. El amor no se deja llevar por la ira, sino que olvida las ofensas y perdona. No se alegra de algo injusto y siempre

⁷² Raúl Hernández Novás. “Juan José Arreola: de la ilusión a la desesperanza” en *Casa de las Américas*. Volumen 30, Núm. 177, 1989. p. 78.

⁷³ Adolfo Castañón. “Arreola o el acróbata de la luz” en *Biblioteca de México*. Núms. 45-46, México: Conaculta. 2002, p. 35

le agrada la verdad. El amor disculpa todo; todo lo cree, todo lo espera y todo lo soporta.⁷⁴

La concepción que tenía Juan José Arreola era completamente opuesta. Para él, el amor es desesperación, ruina, dolor, lucha, derrota, sufrimiento.

Se puede padecer, se puede ejecutar una venganza, se puede reconocer la condición divina de la mujer y rendirle culto; pero nada de ello cambiará el estatus inicial, la disociación del género humano. La soledad será la única posibilidad viable.

Así como no se puede establecer un vínculo con el otro, con la mujer el intento de reunión termina en tragedia. El hombre expulsado no puede regresar al receptáculo de su felicidad: la mujer. La individualidad prevalecerá y en el espejo solamente será posible observarse abandonado, expulsado, en desgracia.

⁷⁴ Carta a los Corintios 1. 13: 4-7.

CAPÍTULO III

LA SOLEDAD DEL SILENCIO

El duelo contra el lector

*Este Cuento se dirige a la inteligencia del lector,
quién por sí mismo pone las cosas en escena.*
Stéphane Mallarmé

En los apartados anteriores se han analizado dos relaciones fallidas con el otro en diferentes cuentos de Juan José Arreola; esta incapacidad de comunicación e identificación permea la vida humana de dolorosa soledad. En todos los casos, se ha tratado de personajes dentro de las propias ficciones, aunque con ello el escritor ha plasmado parte de su ideología vital: la imposibilidad de la pareja hombre-mujer y el enemigo que reside en todos los extraños, los otros, a pesar de las semejanzas en especie o en espíritu. El encuentro es imposible. El ser individual jamás podrá regresar a la unidad.

En este tercer bloque, la incompreensión supera las barreras del texto y se centra en un ente fundamental de la creación literaria: el lector. El lenguaje, que debiera crear vínculos, sólo surca más hondo en el abismo de la incompreensión.

Contar historias es un proceso recíproco, hay alguien que las conoce y las transmite, y otro que las escucha, así ha acontecido desde tiempos inmemoriales. Con la escritura sucede lo mismo; aunque el escritor sea egoísta y busque únicamente su propia catarsis, existe la ilusión, la intención, el deseo de encontrar al lector que comprenda las ideas y sentimientos que intenta transmitir.

Umberto Eco nos habla de “textos incompletos” que requieren ser actualizados: “un texto se emite para que alguien lo actualice; incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien exista concreta y empíricamente”.¹ Generalmente, autor y lector se comunican por medio de códigos, presentes en el texto. Por ejemplo: el lenguaje –si no poseen una lengua en común, no se dará jamás esa actualización–; asimismo, debe existir un tema que despierte el interés de las dos partes, y un conocimiento, un bagaje que les sea común a ambos.

¹ Umberto Eco. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Cuarta edición.

La lectura es una operación de dos. Sin escritor no hay lector y viceversa. Puede verse como un pacto o como una batalla. “*Un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro; como ocurre por lo demás en toda estrategia*” [...] “... en el caso de un texto, lo que el autor suele querer es que el adversario gane, no que pierda”.²

Cada texto espera encontrar a su Lector Modelo, aquél con las competencias interpretativas idóneas para cooperar en la actualización del mismo. Pero también depende del autor ir formando y conduciendo a ese Lector Modelo, dice Eco: “prever el correspondiente Lector Modelo no significa sólo «esperar» que éste exista, sino también mover el texto para construirlo. Un texto no sólo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla”.³

En el mismo tenor, el autor debe decidir “hasta qué punto debe vigilar la cooperación del lector, así como dónde debe suscitarla, dónde hay que dirigirla y dónde hay que dejar que se convierta en una aventura interpretativa libre”.⁴ Umberto Eco hace hincapié en que de un texto podrán surgir infinitas interpretaciones y que con ellas se podrá hacer lo que se quiera,⁵ pero del autor dependerá que estas interpretaciones hallen eco las unas en las otras.

Al referirse a *Finnegans Wake* de Joyce, apunta Eco: “Construye a su Lector Modelo a través de la selección de los grados de dificultad lingüística, de la riqueza de las referencias y mediante la inserción en el texto de claves, remisiones y posibilidades, incluso de variables, de lecturas cruzadas”.⁶ Tal vez no en las dimensiones extremas de la novela del irlandés, que sigue sin ser totalmente desentrañada, sino en menor medida, este párrafo también describe la literatura de Juan José Arreola, plagada de guiños, citas

² *Ibid*, p. 77. En el caso de la primera cita, las cursivas aparecen en el original.

³ *Ibid*, p. 81.

⁴ *Ibid*, p. 84.

⁵ Baste recordar cómo Hitler se basó en *Sexo y carácter* de Weininger para justificar su antisemitismo. Lo mismo sucedió con los textos de Nietzsche, y años después ha salido a la luz que gran parte de los párrafos “antisemitas” del filósofo alemán fueron agregados por su hermana. De forma similar, las primeras interpretaciones de Arreola lo catalogaron en el ámbito “cosmopolita” lo que generó cierto rechazo a su obra, tildada de “extranjera” en comparación con los mexicanísimos textos de Rulfo.

⁶ Umberto Eco. *Op. cit.*, p. 85.

e hipertextos que en mayor o menor grado provocan el rechazo o la fascinación del lector.

Teniendo en mente una última cita de Eco: “El Lector Modelo es un conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado”, surge la pregunta: ¿Cómo debe ser el Lector Modelo de la obra de Juan José Arreola?

En mente se debe tener siempre que el propio Arreola antes de considerarse a sí mismo escritor, se preciaba de ser un gran lector: “porque yo he hecho sólo un gran negocio en mi vida, una gran fortuna acumulada por diversión, por espíritu lúdico: ponerme a leer desde niño”.⁷ Su autodidactismo lo haría famoso. Nunca se cansó de repetir en cada entrevista las que él consideraba sus más grandes influencias: *Gog* de Papini y *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob. Pero el Lector Modelo de Arreola debe considerar aún una mayor biblioteca que incluya a: Borges, Pellicer, López Velarde, Rilke, Baudelaire, Claudel, Freud, Reyes, Kafka, Lautrémont, Góngora, Nerval, la Biblia... por mencionar sólo algunos.

Antes de enseñar a escribir, Arreola daba lecciones de cómo y qué leer; así lo hizo incluso con Rulfo y Alatorre, quienes jamás negaron que sus lecturas iniciales las hicieron de la mano de Arreola. “Quizá cuando tuvo plena conciencia de sus dotes creadoras, le fue revelado que podía comunicar su pasión lectora, su experiencia literaria y su culto por la prosa”.⁸

En la carta que Julio Cortázar mandó a Juan José Arreola, tras haber leído con no poca admiración sus dos libros (*Varia invención* y *Confabulario*), le propone el escritor argentino al mexicano: “¿No deberíamos fundar una escuela para educación de lectores de cuentos?”.⁹ Cortázar redactó varios textos para dejar clara su concepción del cuento y para ir construyendo un marco teórico que serviría a generaciones futuras. Arreola fue

⁷ Germaine Gómez Haro. “Soy un desollado vivo” en *Arreola en voz alta*. Compilación y presentación de Efrén Rodríguez. México: Conaculta. 2002. Sello Bermejo. p. 254.

⁸ Felipe Vázquez. “Rulfo y Arreola: de la fraternidad a la discordia” en: *Rulfo y Arreola. Desde los márgenes del texto*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México. 2010, p. 215.

⁹ Julio Cortázar. “Carta a Juan José Arreola” en *Revista de la Universidad de México*. Nueva época. México: UNAM. Núm. 1, marzo de 2004.

maestro de gran parte de la siguiente generación de cuentistas mexicanos. Ambos sostenían que para ser buenos escritores, primero se debe ser buen lector.

Como hemos visto anteriormente, en muchas declaraciones que se pueden rastrear del propio autor encontramos opiniones que se contradicen. Por ejemplo, en una entrevista concedida a Héctor de Mauleón, se lee lo siguiente:

Se puede escribir para los demás, pero a mí me interesa lo que verdaderamente no sé a dónde me va a llevar. Lo poco que he escrito ha sido sin premeditarlo y sin dirigirlo absolutamente a nadie, sino a mi propio regocijo personal, al gusto de fijar en palabras algunos aspectos muy breves de la experiencia interna. De ahí no me interesa nada, sino lo imposible.¹⁰

El más duro crítico de Arreola, fue él mismo. Por ello fue reduciendo sus textos hasta dejarlos “perfectos”; por ello confiesa haber dejado de escribir. Aunque fuera cierta la afirmación que le hace a Mauleón, a lo largo de setenta años sus textos han encontrado infinidad de lectores y nos resultan mucho más relevantes las opiniones que Arreola hizo directamente sobre ellos.

Soy un escritor más difícil de lo que parezco, un escritor que premia a sus lectores por la facilidad de su escritura. Pero cuando alguien quiere meterse, ¡ay de él!, no logrará entrar mucho, porque es demasiado hondo el terreno. [...] Tengo pasajes de escritor imposible, porque yo mismo no los entiendo y no puedo adivinar hasta dónde llegué. En esto me siento unido con Borges, quien me dijo en una ocasión: «Arreola, más vale ser leído por pocos, que poco leído por muchos». Esa es mi bandera.¹¹

Ser leído por pocos fue el premio que recibió Juan José Arreola. Los preciosistas de la lengua lo admiraban, “orfebre” o “artesano” del idioma han sido elogios recurrentes dirigidos a él. Ese terreno “demasiado hondo” es evidente en una amplia porción de su literatura. Por ejemplo, el relato de cuatro párrafos titulado “Cérvidos”,¹² que forma parte del *Bestiario*; como vimos en “La migala”, desde el sustantivo culto para referirse a los animales comienza Arreola a marcar su distancia, en lugar de usar el término común, ciervo (o araña en el caso del cuento ya analizado), Arreola se decanta por palabras refinadas, tecnicismos de zoología. El primer párrafo nos remite a la “prosa poética” que también caracteriza el estilo arreoliano:

¹⁰ Héctor de Mauleón. “No me interesa nada, sino lo imposible” en *Arreola en voz alta. Op. cit.*, p. 355.

¹¹ *Ibid*, p. 357.

¹² Juan José Arreola. *Obras. Op. cit.*, p. 371.

Fuera del espacio y del tiempo, los ciervos discurren con veloz lentitud y nadie sabe dónde se ubican mejor, si en la inmovilidad o en el movimiento que ellos combinan de tal modo que nos vemos obligados a situarlos en lo eterno.

En los párrafos subsecuentes, el autor emplea un recurso que también es identificativo de su prosa: la referencia a leyendas, tradiciones, clásicos de la literatura, referencias bíblicas, etc. Arreola no asume que el lector conoce estos textos, pero él como autor se sabe con dominio de ellos y al incluirlos, más que un guiño, fuerza al que lee a buscar dichas correspondencias: cita a San Huberto (quien era cazador y una vez encontró un ciervo con un crucifijo que lo motivó a llevar su vida a la santidad), a Genoveva de Brabante (quien tras ser condenada a muerte, escapó y logró sobrevivir gracias a una corza, especie de cérvido) y a Juan de Yepes (que no es otro que San Juan de la Cruz).

Arreola va forjando a su Lector Modelo, alguien que sea capaz de desentrañar esos homenajes, citas y referencias: “Los lectores me importan cuando son capaces de comprender lo que quería escribir, no lo que he escrito. Uno escribe solamente para quien lo va a comprender. Ése es el lector ideal”.¹³

A diferencia de los dos apartados anteriores, el encuentro lector-escritor no siempre conduce a la desazón. Como apuntaba Eco, la lectura es una experiencia interpretativa, positiva en muchos casos y negativa cuando el lector no logra aprehenderla. Los textos de Arreola (tanto sus cuentos como *La feria* e incluso las piezas de teatro) demandan del lector un mayor grado de atención y análisis, aunque su brevedad los haga pasar desapercibidos. Aquí es donde puede darse o no la comprensión, donde puede o no existir el vínculo.¹⁴

La figura del lector siempre estuvo en la mente de Arreola, no es gratuito el epígrafe con el que inicia *Confabulario*: “... mudo espío / mientras alguien voraz a mí

¹³ Héctor de Mauleón. *Op. cit.*, p. 357.

¹⁴ Como ejemplo de las diferentes interpretaciones que puede suscitar un cuento de Arreola, el mejor de todos es “El guardagujas”, sin duda uno de sus textos fantásticos más famosos. Además de la crítica al país y su sistema ferroviario, se ha hablado de existencialismo, de una historia de apariciones, y más de sesenta años después de su publicación, cada lector guarda para sí un significado diferente de qué significa “X”, el pueblo al que finalmente pretende dirigirse el viajero.

me observa”.¹⁵ Él mismo se acepta como un espía, alguien que ha husmeado en todas partes (en la literatura), pero sabe que existe otro, un ser “voraz” que está observando, que será juez y crítico de lo que él escriba. La cita, tomada de Carlos Pellicer –un admirado escritor para Arreola, a quien constantemente acudía para obtener epígrafes y quien también dedicaría poemas al escritor jalisciense–, de inicio nos advierte que, para el escritor, el lector está considerado un ser que destruye, que devora, que acabará con él.¹⁶

La siguiente cita es de Seymour Menton, uno de los más constantes analistas de la literatura latinoamericana del siglo XX y quien en la misma línea comenta sobre el trabajo del lector de la obra de Arreola:

A diferencia del lector de cuentos del siglo diecinueve, a quien no le era exigido otro esfuerzo que pasar la vista sobre la letra impresa, uno no puede extraer plena gratificación de *Confabulario*, si no es mediante una lectura atenta. Tal como Arreola pone de manifiesto en “El discípulo”, la función del artista se limita a no más que sugerir la belleza. Se precisa por ello que el lector sea en todo punto receptivo, de modo que el poder sugerente de la obra no se desperdicie y encuentre eco en su espíritu.¹⁷

Este relato, que pertenece a *Confabulario*,¹⁸ es uno de los valiosos textos en que Arreola dejó testimonio de su propia poética, de su personal concepción de la belleza. La historia es narrada en primera persona¹⁹ por el discípulo de un pintor. Un tercer

¹⁵ Referente a este epígrafe, Felipe Vázquez hace la observación de que Arreola se tomó la libertad de modificarlo a su conveniencia. En el soneto original de Pellicer, incluido en el libro *Práctica de vuelo* de 1956, se lee: “... mudo espío // y alguien inmóvil y voraz me observa”. Coincido con Vázquez cuando señala que al eliminar el “inmóvil”, el autor de *Confabulario* dota de dinamismo a la figura del lector. “El lector aquí ya no es pasivo, como en Pellicer, es sólo voraz. La variación versual apunta hacia el lector activo, el lector cómplice que justamente necesitaba la obra abierta de Arreola”. Felipe Vázquez. “Arreola y el género de varia invención” en *Rulfo y Arreola. Op. cit.*, pp. 36-37.

¹⁶ No obstante, Arreola también creía que el lector era un re-constructor, ya que la interpretación es volver a escribir una historia. En realidad, la relación escritor-lector es una dialéctica activa.

¹⁷ Seymour Menton. *Juan José Arreola*. La Habana: Cuadernos de la Casa de las Américas. 1963. p. 14.

¹⁸ “El discípulo” apareció por vez primera en un volumen suelto, del cual solamente se hicieron 125 ejemplares en 1950, que llevaba por nombre *Cuentos* y que contenía cinco textos: además del ya citado, “El lay de Aristóteles”, “La canción de Peronelle”, “Epitafio para una tumba desconocida” y “Apuntes de un rencoroso”. En 1955 Arreola los colocó en la edición de ese año de *Confabulario y Varia invención* (editados juntos). Aunque varios textos migraron a otros libros, “El discípulo” entró para permanecer en él. *Cfr.* Sara Poot, p. 37.

¹⁹ Una de las razones del propio escritor jalisciense para usar la primera persona tan frecuentemente en sus cuentos es porque se trata de sus propias confesiones: “Yo sólo he buscado confesarme y ha sido excesiva mi confesión en una obra tan parca” (Marco Antonio Campos. “De viva voz” en *Arreola en voz alta. Op. cit.*, p. 169). En este caso, en “El discípulo”, el personaje narrador es fácilmente identificable con el joven Arreola que, pese a todo, cree en la belleza.

personaje es Andrés Salaino y se hace mención a una mujer llamada Gioia. Tomando en cuenta la referencia a Salaino, se ha identificado al maestro con Leonardo da Vinci y al discípulo con Giovanni Antonio Boltraffio.

Salaino o Salai es como se le conoce a Gian Giacomo Caprotti da Oreno, el discípulo más famoso de Da Vinci, de quien se dice que fue uno de sus más importantes modelos (incluso para la famosa pintura de Juan Bautista), su más longevo aprendiz e incluso se ha especulado que fue su amante. Boltraffio fue otro de sus aprendices, uno de los mejores, pues en la actualidad continúa el debate sobre si algunas piezas son auténticas de Da Vinci o fueron realizadas por este último. En el cuento de Arreola, se nota la preferencia del maestro hacia Salaino, pues mientras a él le obsequia una gorra hermosa (“De raso negro, bordeada de armiño y con gruesos alamares de plata y de ébano”)²⁰ a Boltraffio, y por mera compasión, para no ofenderlo le regala un bonete de fieltro gris.

El maestro pone a prueba a sus discípulos, cada uno usará de modelo al otro para hacer una pintura. Mientras el discípulo protagonista dibuja a Salaino con su pose altanera, remarcando la hermosura de su gorra y del mismo hombre; Salaino estampa el aire campesino y el “ridículo bonete” del narrador. El maestro celebra ambos trabajos, pero apunta: “Salaino sabe reírse y no ha caído en la trampa. [...] Tú sigues creyendo en la belleza. Muy caro lo pagarás”.

Entonces, el maestro da a sus estudiantes una lección sobre cómo terminar con la belleza, traza el rostro de una mujer con lápiz de carbón: “Mirad, aquí está naciendo la belleza. Estos dos huecos sombríos son sus ojos; estas líneas imperceptibles, la boca. El rostro entero carece de contorno. Ésta es la belleza”. Y para acabar con ella dibuja las líneas faltantes, las que dan forma y dejan atrás la insinuación.²¹ El discípulo está embelesado ante la estampa de Gioia que ha realizado el maestro, pero este último sentencia: “Hemos acabado con la belleza. [...] Ya no queda sino esta infame caricatura”.

²⁰ Juan José Arreola. “El discípulo” en *Obras. Op. cit.*, pp. 71-72.

²¹ No es gratuito que el maestro sea Leonardo da Vinci, pues él fue inventor de la técnica *sfumato*, en la cual los trazos deben ser como “de humo”, evitando líneas exactas, usando contornos imprecisos, vagos.

Ante el estupor del aprendiz, el maestro arroja su dibujo al fuego y, no contento con la cruel lección impartida, se burla del narrador sarcásticamente: “¡Anda, pronto, salva a tu señora del fuego!” y lo hace revolver las cenizas con la mano. Es una instrucción dolorosa en todos los sentidos. Salaino goza con la humillación que el maestro hace pasar al discípulo: “Con mi mano escaldada lloré silencioso, mientras Salaino celebraba ruidosamente la pesada broma del maestro”.

No obstante la burla y la dura enseñanza del maestro, el discípulo sigue firme en su convicción:

Pero sigo creyendo en la belleza. No seré un gran pintor, y en vano olvidé en San Sepolcro las herramientas de mi padre. No seré un gran pintor, y Gioia se casará con el hijo de un mercader. Pero sigo creyendo en la belleza.

Para el principiante pintor, la belleza está en todas partes, lo rodea: en los ojos de la amada, en la estampa florentina, en el perfil de la luz contra el Campanile. No importa que Da Vinci trate de enseñarle que la belleza se insinúa con pocos trazos, él se niega a creerlo. Es el credo de Juan José Arreola. “Arreola simpatiza con la visión del discípulo que rescata la belleza de la realidad y entiende el fracaso inherente en todo acto creador, cuya forma nunca podrá capturar la vitalidad de la existencia”.²²

¿Es que acaso el maestro tiene razón y la belleza hay que descubrirla, no calcarla? ¿Es un necio el discípulo que pese a la clara indicación del maestro, el más grande de todos los tiempos, sigue creyendo en su concepto de belleza? ¿Dónde está realmente esa belleza pura, absoluta?

Si vamos trazando los rasgos que irán a conformar la poética arreoliana, el primero sería la búsqueda de aprehensión de la belleza. En ocasiones lo hará con la filosofía del discípulo, capturará todos sus rasgos para describir las ruinas de Numancia, para hablar de la realidad de su pueblo natal, para crear una fantástica y fraudulenta empresa de trenes; y en otras oportunidades, usará la técnica del maestro, insinuará solamente algunas líneas, empleará palabras estridentes, vocablos eruditos, para que

²² Pablo Brescia. “Juan José Arreola y sus discordias”. *Archipiélago Revista Cultural de nuestra América*. Volumen 8, Núm. 38. 2002. p. 30.

aquellos que sean capaces de comprenderlos, se deleiten con su escritura (por ejemplo, en los textos del *Bestiario*).

Raúl Hernández Novás, en su ensayo titulado “Juan José Arreola: la ilusión de la desesperanza”,²³ habla de una patente dualidad en la personalidad de Arreola, llevada al plano de sus textos: Arreola quiere creer, tener esperanzas, las cuales cifra en el acto de la creación; sin embargo, pareciera que esas ilusiones están condenadas a resquebrajarse, y es en esos momentos donde se encuentran joyas dentro de la literatura arreoliana. “El discípulo” plasma ese sufrimiento. El de la creación artística que no logra satisfacer completamente las añoranzas del artista.

De nuevo hallamos aquí al aprendiz idealista e ingenuo, en contraste con un maestro poseedor de todos los secretos y, por eso mismo, desencantado y sarcástico hasta la crueldad. Pero por muy cruel que resulte la burla del maestro (quien no es otro que Leonardo da Vinci) hacia su discípulo, y por muy inepto que éste sea, ambos tienen *su* razón: éste, al amar la belleza aunque sea en su forma externa e inmediata; aquél, al orientarse hacia otro sentido de la belleza, más esencial que aparential.²⁴

A diferencia del “maestro” del relato, Arreola mantuvo un código totalmente inverso a la hora de enseñar: en lugar de imponer, sugería, llevaba de la mano, predicaba con el ejemplo, dejaba a sus aprendices encontrar su propia concepción de la belleza.

Nunca en los años que lo traté dejé de aprender: cada vez que lo escuché, sin falta, recibí una lección diferente, fresca y estimulante. [...] Todos los escritores de mi tiempo leímos todo lo que escribió el maestro, y todos buscamos con avidez sus palabras y nos sentamos en el pupitre para aprender, otra vez, a leer y a escribir.²⁵

La búsqueda de la belleza y el intento por retratarla de forma artística (sea en la pintura, la música, la literatura, etc.) siempre llevará anexa su dosis de incompreensión y sufrimiento. Aunque la sentencia final del relato sea fatal: “Y vuelvo a caminar lentamente, cabizbajo, por calles cada vez más sombrías, seguro de que voy a perderme

²³ Raúl Hernández Novás. “Juan José Arreola: de la ilusión a la desesperanza”. *Casa de las Américas*, Volumen 30, Núm. 177, 1989.

²⁴ *Ibid*, p. 84

²⁵ Hugo Hiriart. “Juan José Arreola se va volando” en *Somos lo que leemos. Diez años de ensayos literarios en Letras Libres*. Madrid: FCE/ Letras Libres. 2011. p. 24

en el olvido de los hombres”, una vida consagrada a esa creencia firme en la belleza está completamente dotada de significado, no es una hazaña gratuita o desmerecida.

No obstante, veremos que para Arreola la escritura llegó a ser una vía más de incompreensión, una nueva caída en la carrera por estrechar vínculos con los otros. De alguna forma habría que explicarse el hecho de que abandonara para siempre su carrera literaria, y no es otra que la desilusión, el saberse un escritor imposible, sin nadie del otro lado que fuera capaz de comprenderlo. Puede que el Lector Modelo exista, pero Arreola no está dispuesto a depositar su confianza en él.

La escritura: un doloroso parto sin sentido

En 1955 apareció una segunda edición de *Confabulario*, corregida y aumentada por el propio autor. En ella, agregó como primer texto del libro “Parturient montes”, un cuento breve (de once párrafos) donde se concreta lo que para Arreola es el “drama” de la creación literaria.

Por supuesto, nada en la producción literaria de Arreola es gratuito, como tampoco lo es el hecho de que con este relato se inicie su obra. Al respecto de la ubicación primordial del cuento, apunta Menton:

... sólo cabe pensar que el hecho de que esta pieza aparezca en tan prominente lugar obedece no más que al valor simbólico que ella tiene para el resto del libro. Pues en realidad constituye un introito enderezado a suministrarle al lector una noción correcta sobre el contenido de toda la obra. Pero sin embargo, junto a este cuento aparecen otros fatalmente destinados a ser incomprendidos por el público lector, extremo que Arreola es el primero en reconocer.²⁶

El parto de los montes es una fábula de Esopo²⁷ donde se relata que en aparente labor de parto, las montañas se alborotaban ruidosas, causando el pánico de los que las contemplaban y escuchaban. Finalmente, sólo dan a luz a un pequeño ratón, así la expresión “el parto de los montes” quedó como referencia a algo que se anuncia con gran escándalo y bullicio, y en realidad no es tan asombroso.

El cuento de Arreola tiene como epígrafe una línea de Horacio: “... *nascetur ridiculus mus*”, ya que Horacio, citando la fábula de Esopo en su *Epístola a los Pisones* (más conocida como *Ars poética*), escribe: “*Parturient montes, nascetur ridiculus mus*” haciendo referencia a los escritores que al usar estilos rimbombantes, preciándose de sí mismos, prometen más de lo que cumplen a la hora de redactar sus textos.

²⁶ Seymour Menton. *Op. cit.*, p. 24.

²⁷ La línea literaria que une a Arreola con Esopo es evidente en los textos del *Bestiario*, y en otros que han sido catalogados como “fábulas”. Arreola creía firmemente que el animal es un espejo del hombre y aunque sus fábulas no se someten a la rigorista línea clásica, se valía de este género para, con su ironía característica, elaborar grandes textos como “El sapo” o “El prodigioso miligramo”. En voz de Arreola: “De las fábulas de Esopo y La Fontaine a los tratamientos que hoy se hacen de los animales existe una gran distancia, pero en fondo las fábulas clásicas y los apólogos modernos están cortados con el mismo patrón: unas y otros se preocupan por aclarar el paso del hombre sobre la Tierra”. Emmanuel Carballo. *Protagonistas de la literatura mexicana. Op. cit.*, p. 589.

Arreola se apropia de una fábula clásica y de un texto tan valioso de Horacio, para imprimirle un nuevo sentido, para convertir su relato también en una Poética. El drama radica en el sufrimiento que para el escritor es “parir” la obra y en lo poco significativo que este esfuerzo resulta a ojos del público espectador.

Comienza: “Entre amigos y enemigos se difundió la noticia de que yo sabía una nueva versión del parto de los montes”.²⁸ Con ello, quiere decir que los demás saben que es escritor. Resulta curioso que no sólo sean los amigos quienes lo presionen para que cuente sus historias, sino también los enemigos: los que con saña se burlarán de él, los que quieren verlo humillado, los que esperan que su obra sea un rotundo fracaso y puedan clamar victoriosos que el escritor no es más que un mimo, un payaso de circo. A ellos son a los que el juglar teme, a ellos que están seguros de verlo caer.

En un principio, el narrador –que dada la falta de referencias y su cualidad de escritor, no podemos sino identificar con el Arreola cuya pluma saca a la luz esta historia– se rehúsa a someterse a la voluntad de su público, que presiona cada vez más: “De la insistencia cordial pasaban, según su temperamento, a la amenaza, a la coacción y al soborno. Algunos flemáticos sólo fingieron indiferencia para herir mi amor propio en lo más vivo”.

Al igual que en el relato de “Una mujer amaestrada”, el espectáculo tiene lugar en la calle, sólo que aquí, el “saltimbanqui” está escenificando sus gracias de manera involuntaria, obligado por el público. Como en cualquier espectáculo callejero, la gente al pasar se detiene interesada “sin saber que iban a tomar parte en un crimen”. La función escritural en lugar de ser algo cómico, entretenido, será una masacre, una tragedia.

Con diferentes términos, el narrador va dejando testimonio de lo dolorosa e incómoda que es la situación para él: “mi aspecto de charlatán comprometido”, “abrumado y sin salida”, “me propuse acabar con mi prestigio de narrador”, “con grandiosas señales de dolor”, “El estupor y la vergüenza ahogan mis palabras”. Está claro que él se sabe falso, que su arte es pura pantomima, se siente incómodo, pero puede más la presión de la gente. También insiste en lo repetitivo y en la falta de

²⁸ Juan José Arreola. “Parturient montes” en *Obras. Op. cit.*, p. 53-55.

sentido de esa repetición: “comienzo a declamar las palabras de siempre, con los ademanes de costumbre”.

Aún así, la descripción que hace del parto de los montes está llena de lirismo, pareciera que pudiéramos ver a Arreola, con su bombín y capa, trepado sobre el banquillo del agente de tránsito, recitando con ademanes exagerados:

En medio de terremotos y explosiones, con grandiosas señales de dolor, desarraigando los árboles y desgajando las rocas, se aproxima un gigante advenimiento. ¿Va a nacer un volcán? ¿Un río de fuego? ¿Se alzarán en el horizonte una nueva y sumergida estrella? Señoras y señores: ¡Las montañas están de parto!

En este sentido, la fábula es tanto la historia que el propio narrador relata al ansioso público, como la metáfora entera del cuento, como se verá a continuación.

A pesar de la aparente naturalidad con la que el protagonista va creando su historia, en ningún momento se reducen sus sufrimientos y pesares. Se sabe condenado a la ruina, comienza a desesperarse: “Instintivamente me llevo las manos a la cabeza y la aprieto con todas mis fuerzas, queriendo apresurar el fin del relato”. La concurrencia sabe inminente el final, comienza también a sufrir de ansiedad. “En torno a mí siento palpitar un solo corazón”.

Entonces, se compromete de verdad con lo que va a crear. “Yo conozco las reglas del juego, y en el fondo no me gusta defraudar a nadie con la salida de prestidigitador. Bruscamente me olvido de todo”. Por su cuerpo entero comienza a buscar al ratón, primero como en un trance y luego con evidente desesperación: por los bolsillos, en el sombrero, bajo la camisa...

A punto de caer desmayado, me salva el rostro de una mujer que de pronto se enciende con esperanzado rubor. Afirmado en el pedestal, pongo en ella todas mis ilusiones y la elevo a la categoría de musa, olvidando que las mujeres tienen especial debilidad por los temas escabrosos. La tensión llega en ese momento a su máximo.

Es curioso que justamente sea una mujer quien “salva” al escritor que no encuentra su creación artística; la que infunda esperanzas al que ya está destinado al olvido. Tal vez, como musa, como un ideal (como Dama de pensamientos), la mujer sea posible. A diferencia de lo que se analizó en el capítulo anterior de la tesis, en este relato la mujer es salvadora: esperanza, refugio. Casi en un sentido religioso, ella es un

ángel que aparece en el preciso instante para rescatar y proteger al artista, le brinda la fuerza necesaria.

Pero, igual que una de carne y hueso, esta musa, que va a ser la única que reconozca la creación del ratón, romperá con las ilusiones del artista sacrificado. De ángel que redime pasará a ser una más del vulgo, un demonio enemigo; como todos los demás, minimizará el trabajo de la creación: eleva al narrador para después azotarlo y sumirlo en su realidad. Además, Arreola no puede evitar una crítica a la mujer aunque sea en un breve guiño: que tiene especial debilidad por los temas escabrosos.

Un momento antes de ser linchado, se logra concretar la obra: “Aquí, bajo el brazo izquierdo, en el hueco de la axila, hay un leve calor de nido. [...] Suavemente dejo caer el brazo a lo largo del cuerpo, con la mano encogida como una cuchara. Y el milagro se produce”. El ratón ha aparecido finalmente. El público paga al creador con lo que se merece: una ovación de aplausos; pero no ha transcurrido ni un breve instante cuando algunos comienzan con objeciones: “Dudan, se alzan de hombros y menean la cabeza. ¿Hubo trampa? ¿Es un ratón de verdad?”.

El hecho de que la creación sea comparada con un ratón responde a la propia fábula original, pero es curioso conocer el significado de este animal en la tradición y diferentes cosmogonías. Mientras que en Occidente los ratones y ratas se asocian a conceptos negativos como enfermedades y pestes, en África son vistos como animales mágicos, asociados a la adivinación. En Asia, son símbolo de buen augurio, representan prosperidad.²⁹ Por supuesto, tanto en el relato de Esopo como en el de Arreola, el sentido del ratón estriba principalmente en su insignificancia, en su pequeñez; y también en su cualidad de roedor, de ente repulsivo.

Tan rápido como la gente se aglomeró para presenciar “el milagro”, se dispersan. “Extenuado por el esfuerzo y a punto de quedarme solo, estoy dispuesto a ceder la criatura al primero que me la pida”. Nuevamente se aparece la mujer “cuyo rostro resplandeció entre todos” y “reclama con timidez el entrañable fruto de fantasía”. Pero, para rematar la desilusión del protagonista, ella no quiere conservar el ratón como

²⁹ Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Séptima edición. Madrid: Ediciones Siruela. 2003. *Diccionario de símbolos*. Dirección de Jean Chevalier. Barcelona: Editorial Herder. 1991.

prueba o muestra del trabajo del artista, “Tiene un gato, me dice, y vive con su marido en un departamento de lujo. Sencillamente, se propone darles una pequeña sorpresa”.

Es evidente que nadie, ni siquiera esta última mujer que se atreve a pedir el ratón, valoran el esfuerzo que se necesitó para su existencia. Para los espectadores, el creador ha cumplido con la fábula del parto de los montes: dio señales de que cosas maravillosas sucederían y aunque logra sorprenderlos por un instante, para ellos el ratón (la literatura, en este caso), es algo efímero y banal. Ahí reside lo que Arreola llamó “el drama del escritor”, el saber que nadie comprenderá lo que para él significa “parir esos ratones”.

Se trata de una irónica alegoría acerca de los malentendidos que rodean al escritor. Para éste, consciente de la dificultad del parto literario y de la agónica contradicción entre la obra ideal y el logro concreto, el fruto de su esfuerzo equivale a un ridículo parto de los montes. El público, sin embargo, esperando una maravilla o acaso la confirmación de su desconfianza apriorística, acusa al personaje hasta obligarlo a representar una farsa, igual que un artista de feria.³⁰

La poética del autor es una poética negra, de la tristeza y la incompreensión: la creación es un acto solitario e incomprendido.³¹ El otro a quien va dirigida la obra puede juzgarla, criticarla, rechazarla, fingir asombro; nunca comprenderla del todo. Y más aún: no logrará captar el dolor, el esfuerzo de ese parto. Tal vez, sólo los iniciados, descubran un atisbo de la luz que se proyecta, del verdadero significado del pequeño ratón.

Dos ideas fulminantes permean estos dos textos de Juan José Arreola: la belleza es inasible, no puede ser capturada; y la escritura, la creación literaria (o artística) es un camino solitario, en un solo sentido, sin nadie en el camino que entienda este sacrificio. Entonces, ¿vale la pena recorrerlo?

³⁰ Raúl Hernández Novás. *Op. cit.*, p. 84.

³¹ Un magnífico ejemplo de cómo Arreola creaba sus textos es el testimonio de José Emilio Pacheco llamado “Amanuense de Arreola”. Pacheco relata cómo se dio la escritura del *Bestiario*, y aunque él fuera el transcriptor de los textos, es impresionante la anécdota: Arreola se los dictó de memoria. Seguramente ya los habría trabajado en la mente, incluso algunos ya habían sido publicados en libros anteriores; pero fueron gestados y tomaron forma únicamente en la cabeza de su autor, quien después de leer las páginas mecanografiadas de Pacheco, hizo solamente correcciones mínimas. No habló de ellos con nadie, a nadie presentó una escritura previa; de un momento a otro, fluyeron de su boca casi perfectos. *Cfr.* “Amanuense de Arreola” en *Gunthen Stapenhorst*. México: Aldus, 2002.

Arreola no pone en entredicho el oficio literario, en el que es un maestro, sino el acto creativo: la escritura no puede ser. El hombre no puede crear. Si lo intenta caerá abatido por la ironía de la divinidad o, bien, será destruido por su propia creación. Este impedimento de la obra literaria diferencia a un escritor verdadero del charlatán que engaña al lector desprevenido con meros trucos de ilusionismo verbal.³²

Según Felipe Vázquez, este darse cuenta de la imposibilidad en la propia escritura, fue lo que condujo a Arreola al silencio, pues después de la década de 1979 no se dedicó más a la literatura en forma, ejerció otros oficios cercanos, pero sus publicaciones se redujeron. En varias entrevistas (a Carballo, a De Mauleón y a Fernández Ferrer), Arreola dijo que “Parturient montes” era su testamento, donde terminaba consigo mismo con esa “metáfora clarísima de que el arte es imposible”.³³

... es la imposibilidad de la obra de arte. Digo obra de arte y no sólo texto escrito. [...] Todo hombre que quiere decir lo que siente, ya ha fracasado de entrada. [...] En "Parturient montes" está el fin y me despedí de la literatura. [...] ¿Para qué escribo si no voy a proponer nada más que una criaturita de este tamaño [un ridículo ratón]?³⁴

Antes que lector y escritor, Arreola fue declamador: desde niño, sin saber leer, memorizaba poemas de oídas y sus interpretaciones de los mismos fueron tan célebres que le garantizaron el mote de “Juanito el recitador”. En su primer viaje a la Ciudad de México, terminó en las redes del teatro de la mano de maestros como Usigli y Villaurrutia; el teatro fue también una de sus primeras aventuras escriturales. Desde su perspectiva, el hecho que cambió su vida fue conocer a Louis Jouvet, quien le ofreció viajar a París y le cedió un lugar en sus representaciones. Arreola era un actor, se convirtió en el personaje de sí mismo: un juglar con capa y sombrero, un hombre que transitaba la vida en patines, un loco que podía hablar sobre cualquier tema en la televisión pública: el trágico héroe de la comedia de la vida.

³² Felipe Vázquez. “Juan José Arreola, la imposibilidad de la escritura”. *Especulo. Revista de estudios literarios*. Núm. 18. Universidad Complutense de Madrid. En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/arreola.html> Fecha de consulta: 16 de septiembre de 2012.

³³ Héctor de Mauleón. *Op. cit.*, p. 355. Es curioso la pronta aparición de lo que Arreola llama “su testamento”, ya que a este texto se sucedería aún una importante producción. El sentido funerario, sería añadido después.

³⁴ Antonio Fernández Ferrer. "La fascinación coloidal de Juan José Arreola", en *El Paseante*. Núms. 15-16. Madrid: Ediciones Siruela. 1990, p. 56.

El último libro que Arreola publicó, en 1971, fue *Palindroma*. En los seis cuentos y diez textos breves que componen el volumen, se deja ver un escritor maduro y más susceptible a la experimentación. Las barreras que él mismo coloca para sus lectores se van haciendo más sólidas, el lenguaje es más velado, incluso la erudición es llevada a límites insospechados.³⁵ El relato que abre el libro: “Tres días y un cenicero” es quizá el cuento más experimental de toda la obra arreoliana.

Está escrito a manera de diario, el personaje principal es el propio Arreola, aparecen otros como su padre, Antonio Alatorre, Rubén Darío e incluso se menciona *La feria*. La anécdota es sencilla: Arreola y los dos *Patos*, padre e hijo, estaban cazando cuando le dispararon a una garza. Al acercarse a ella, descubrieron que era la estatua de una mujer ubicada en el lago de Zapotlán. Arreola queda enamorado de ella, que es una especie de Venus de Milo, se vuelve loco por ella.

En la escritura, además de las referencias cultas (se menciona a Alfredo de Musset, a Piccard, el mito del nacimiento de Venus, el evangelio de San Juan, a Germain Pilon, la obra de Freud, por mencionar algunas), se mezclan los sueños con la realidad. La locura del narrador va creciendo en el transcurso de la historia.³⁶

Al final, la escritura se vuelve también una suerte de delirio y el autor convierte en partícipe de su demencia al lector. Para ello, hace gala de sus dotes creativas: inventa palabras, trastoca la redacción:

... se abren admiraciones pero yo quiero a ésta de cabellos verdes y ojos garzos se cierra la interrogación es Ondina la bella Loreley ojos de pedrería coma la Sirenita de Andersen coma yo voy en mi fúnebre barca sin puntuación pero la estela es otra vez de puntos suspensivos... porque soy ese mero hierofante y psicopompo...

Entre todos la acomodan punto Le vienen los pies como zapatos a la medida punto Me le echo encima y la tumbo de un martillazo punto y coma me quitan el martillo y punto le aprieto el pescuezo caída en el suelo exclamaciones y admiraciones

³⁵ Aquí es donde se incluye el cuento “El himen de México”, una reseña que Arreola hace sobre el libro del mismo nombre escrito por Francisco A. Flores en el siglo XIX. En el texto, se presentan ecuaciones para describir los hímenes y se utiliza un lenguaje científico, médico y legal. Durante mucho tiempo se creyó que el texto analizado era una invención de Arreola, uno más de sus juegos sarcásticos (Felipe Vázquez menciona en su texto: “Arreola, Flores y *El himen en México*” que incluso se han escrito ensayos sobre la invención de tal libro). Fue hasta 1995 y gracias a José de la Colina y la revista *Biblioteca de México* que se comprobó la existencia del libro en cuestión.

³⁶ Pero no de forma temporal, porque el primer día del diario es el segundo de la historia, y en él ya está loco de amor por la estatua. También Arreola aprovecha el tema de las estatuas para referir su propia obra en el cuento “La noticia” que, en cierto sentido, trata un tema similar: “Yo acariciaba las estatuas rotas...”, reza el epígrafe de este segundo relato, también de Pellicer.

por qué la maltratas [...] y las gentes tomaban agua bendita pero es de bautizar como la de San Sulpicio se la dieron a Tijelino porque les hizo una nueva *interrogaciones* te acuerdas tú la viste en mi taller iba corriendo y dije como al pasar qué es esto *ustedes pongan la puntuación yo ya no puedo* mira parece un cenicero pero es muy grande...³⁷

Arreola deja en manos del lector no sólo la comprensión de un texto que de por sí ya resulta enigmático, sino que también le delega la tarea de la puntuación y con una declaración directa: “ustedes pongan la puntuación yo ya no puedo”. Él sabe que a pesar de todos las asperezas colocados por él mismo en el transcurso de la escritura, algunos lectores habrán podido llegar al final de esta historia, y en ellos deposita su confianza.

En *Las flores del mal*, Baudelaire dedica el primer poema del libro al lector. Dice la última estrofa:

¡es el Aburrimiento! —con los ojos inundados de un llanto involuntario—
sueña con cadalsos mientras se fuma una pipa.
Tú conoces lector, a ese monstruo delicado,
¡hipócrita lector —mi semejante—, ¡mi hermano!³⁸

Aunque también lo tilda de hipócrita, se sabe igual a él, semejantes. Para Baudelaire, ambas figuras lector-escritor toman parte en un pacto de falsedades, de mentiras, para bien o para mal. En cierto sentido, Arreola también ve de esta forma a los actantes de la literatura.

Podemos concluir, entonces, que los textos de Juan José Arreola requieren un Lector Modelo que sea capaz de desentrañar todos los homenajes, guiños, citas que no están enmarcadas por las comillas, incluso, sus propios textos reelaborados,³⁹ asimismo, debe estar dispuesto a sumergirse en la aventura interpretativa, pues en muchos casos, los textos no son lo que aparentan. Pareciera que, en lugar de facilitar el camino de este lector, Arreola se dedicó a complicarlo, a establecer un muro entre su literatura y el grueso de los lectores, pues, en primer lugar, él no creía que la cultura fuera un milagro

³⁷ Juan José Arreola. “Tres días y un cenicero” en *Obras. Op. cit.*, pp. 174-175. El subrayado se ha hecho para resaltar los elementos del delirio puntuacional.

³⁸ Charles Baudelaire. “Al lector”. *Las flores del mal*. Estudio preliminar, traducción del francés y notas de Enrique López Castellón. España: Edimat, s.f., p. 61

³⁹ Principalmente, en la obra de teatro *Tercera llamada, ¡Tercera!, o empezamos sin usted*. Estudiosos como Sara Poot y Jorge Arturo Ojeda han dedicado largo trabajo y tiempo a esclarecer estos contenidos en la obra de Arreola.

asequible para cualquier persona;⁴⁰ y en segundo, no deseaba sufrir el desencuentro con ese lector que sólo busca lo fácil, que espera hacer de la literatura entretenimiento y no un verdadero deleite de gozo, que no quiere contemplar la divinidad de la belleza.

Esa belleza es un hecho presente en toda la naturaleza, en la vida cotidiana, pero en capturarla radica el genio. Existen dos vertientes dentro del propio escritor, que están en constante lucha: la que quiere asir esa belleza a través del arte, y la que sabe que ésta sólo debe insinuarse, que es el otro quien debe completar ese acto maravilloso. Pero Arreola desconfía, sabe que el otro puede fallar.

En secreto, Arreola ha conspirado y maquinado su obra con los otros: aquellos a quienes rinde homenajes, autores cuya tradición continúa; de igual forma con sus contemporáneos y futuros lectores y descendientes: “En efecto, la confabulación arreoliana no es sólo con autores y literaturas, sino con el que lee, interpreta y transmite la obra. [...] Arreola era consciente de que necesitaba la complicidad de sus lectores”.⁴¹

El poeta, decía Arreola, con el lenguaje, crea un vaso. El lector debe llenar ese vaso, con lo que él considere conveniente, con lo que imagine. Pero él llena su vaso de encrucijadas, lo decora con lenguaje especializado, con figuras retóricas, con referencias cultas, pues bien decía: “es un regocijo [...] usar la erudición como elemento humorístico”.⁴² Con ello, al lector podrá resultarle un deleite llenar ese vaso, o también podrá emprender la huida.

Lo que pocas veces se considera, es que todo esta parafernalia alrededor de ese “vaso” es para Arreola un mecanismo defensivo, una manera de alejar de él a todos aquellos lectores que no son dignos. Pues él ve en su proceso creativo una acometida dolorosa, la producción de un texto, su concepción y escritura, no es cosa sencilla, y quiere ahorrarse el dolor de que el otro no lo comprenda.

⁴⁰ En el texto, “Autovivisección de Juan José Arreola” Mauricio de la Selva rescata una larga entrevista con Arreola. Entre otros temas que le preocupaban al escritor jalisciense, menciona la prostitución de la cultura, esa necesidad de hacerla alcanzable a todos; para él, debe existir una vocación por ella, un anhelo verídico: “La cultura es una adopción real, plena, de lo que nos ha precedido en el mundo del conocimiento, lo que nosotros nos hemos apropiado”. (p. 94)

⁴¹ Felipe Vázquez. “Arreola y el género de varia invención” en *Rulfo y Arreola. Op. cit.*, p. 41.

⁴² Marco Antonio Campos. “De viva voz” en *Arreola en voz alta. Op. cit.*, p. 170.

Como hemos visto, el otro es siempre una amenaza según las creencias de Arreola. En los encuentros previos, constatamos la pasividad del hombre, su instinto de no defenderse, al contrario, de desplomarse en la trampa y vivir con inmenso sufrimiento esa condición de “caído”. Sólo queda resignarse a ser devorado por el cazador, por la mujer insaciable. Este tercer y último encuentro es el único en que vemos un acto de resguardo, una estrategia para salvarse.

El lector es aquel que observa, que mira, y por lo tanto, que posee. La estrategia del autor, entonces, es la de llevar esa mirada hacia la extrañeza, cubrir el objeto, emperifollarlo y así hacerlo menos atrapable. Las armas del escritor son su erudición, su excelso manejo de las formas y el lenguaje, con ellas se protege, se esconde de esa mirada fulminante. Existe entonces, una esperanza de encuentro. Si acaso el lector logra romper las murallas, podrá descubrir la belleza oculta, la poética amorosa, el deleite de la verdadera literatura. Habrá comprensión a medias, pues lector y escritor, unidos por un endeble puente, continuarán cada uno en su esquina solitaria en el ring de la literatura.

CONCLUSIONES

Hacia una poética del desencuentro

En vida, Juan José Arreola recibió numerosos reconocimientos a su obra: Premio Jalisco 1953, Premio Xavier Villaurrutia 1963, Premio Nacional de Ciencias y Artes en Lingüística y Literatura 1979, Premio Juan Rulfo 1992, Premio Internacional de Literatura Alfonso Reyes 1997 y Premio Iberoamericano de Literatura Ramón López Velarde en 1998. Hacia el final, se dedicó a otra de sus grandes pasiones: el ajedrez, y a públicas apariciones en la televisión que suscitaron enardecidas críticas.

Se recluyó en Guadalajara, en una casa donde eran bien recibidos amigos, discípulos, entrevistadores, contertulios. Invitaba siempre vino, sostenía sesudas charlas con ellos y jugaba ajedrez o ping pong. Contradictorio en todo momento, el Arreola de carne y hueso se contrapone con el escritor que hizo de la soledad y el desencuentro los grandes motivos de su poética.

Siempre con tendencia a la imaginación, se inventó una neurosis que le diera sentido a su necesidad de estar siempre acompañado; no salía a la calle ni media cuadra, si no venía alguien con él (en un principio su hermano hizo las de chaperón, al final de sus días, su hijo Orso tomó el rol). “En 1964 ingresé oficialmente a la legión de los neuróticos, a ese sector de la humanidad cada vez más inmenso. Empecé a padecer neurosis de angustia y Raoul Fournier descubrió que yo era, trágicamente, un enfermo imaginario”.¹

Arreola era un discordante animal multifacético:

Se sabía una estrella –una estrella fugaz–, y se le veía cruzar el firmamento admirando el cortejo de luces de Bengala de su tumultuosa cauda: cuentista impecable, comediante de alta escuela, ajedrecista, tipógrafo, cazador infalible de pelotas de ping-pong, seductor angustiado, bibliófilo, catador de caldos y juez de tepaches, domador de papeles salvajes en talleres literarios, saltimbanqui, hombre rebelde, libre, que supo dar vida a la libertad viviéndola a diferencia de tantos otros que sólo la toleraban tras el vidrio de sus especulaciones.²

¹ Gabriela Benítez. “Juan José Arreola: las experiencias del paciente” en *Arreola en voz alta*.

² Adolfo Castañón. “Arreola o el acróbata de la luz” en *Biblioteca de México* Núms. 45-46, México: Conaculta. 2002.

Detrás del artesano de la palabra, del cómico juglar, del escritor sapiencial; subsiste el hombre desolado, el triste incomprendido, el escritor consciente de su expulsión. Como hemos analizado en este trabajo, Arreola estaba convencido de que si algo es definitivo e inherente al ser humano, su condición natural es la soledad, y ésta conduce al sufrimiento. “Por eso, no bastaría que el hombre sufriera eternamente. El dolor es eterno en el hombre”.³ A pesar de estar rodeado de otros, en apariencia iguales a uno, el encuentro es imposible.

Quisiera creer que podemos hablar de la literatura de Juan José Arreola en otro sentido. Más allá de manifestar que el *Bestiario* contiene textos de prosa poética que se suscriben a la perfección en la tradición del género; de hablar de los textos de *Confabulario* como cuentos redondos, vidas imaginarias al estilo de Schwob, fábulas y relatos irónicos; de llamar a *La feria* obra total por contener en sí la historia entera de Zapotlán, contada en voz de su pueblo mismo; por sobre todas estas categorías, mi ideal sería que la creación arreoliana se catalogue como la narración de la tragedia humana.

Al comparar y distinguir de la obra de Juan Rulfo, además de las muchas coincidencias que importantes críticos han ya remarcado, debemos decir que ambos escritores cuentan sus historias desde una perspectiva de desesperanza, desamparo, de la miseria de nuestro género. Comala es un pueblo fantasma donde Preciado no puede sino hallar fantasmas; en los cuentos de Arreola hemos presenciado que los otros son monstruos, seres descomunales: espíritus con los cuales no es posible convivir.

En el ámbito de la soledad y la incomunicación, también podemos hacer coincidir la poética de Arreola con la de Inés Arredondo, escritora que decía: “La soledad no es nada, un estéril o fértil estar consigo mismo, lo monstruoso es este habitar en otro y ser lanzado hacia la nada”.⁴ Sobre ella se han hecho estudios de lo perverso, lo siniestro, la falsa promesa de amor, el misterio, la muerte, etcétera; no así de él, cuando

³ Vicente Preciado Zacarías. *Apuntes de Arreola en Zapotlán*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2004.

⁴ Inés Arredondo. Citada en: *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo*. Coordinación de Luz Elena Zamudio. México: UAM Iztapalapa. 2005, p. 9.

menos no en las dimensiones que la obra lo requiere: toda ella está plagada de la reincidencia en el problema de la soledad.

Se han revisado en esta tesis tres diferentes tipos de encuentros con el otro: el otro (en general), la mujer y el lector. En el primero de ellos, los personajes narradores –que se pueden identificar en cierta medida con el escritor detrás de ellos– se enfrentan a seres descomunales, desconocidos, que los cazan como víctimas, los hacen presas de sus miradas dominantes. Ambos: Autrui y la migala, dejan atrás su estatus de entes naturales para convertirse en deidades, en míticos dioses del dolor y la desolación.

Los otros, en este caso, hacen que los personajes a quienes acechan se miren al espejo, claven sus ojos en su interior para descubrirse aislados hasta lo más profundo, parias, incapaces de entablar relación alguna que no los lleve a huir. Son hombres pasivos, kafkianos, que contemplan la destrucción propia y no oponen resistencia. Ante el encuentro fatal, narran los dramáticos sucesos, pero pareciera que esperan con ansia el final, tal vez una redención de este mundo de desencuentros. Sin embargo, en esa suspensión horrorosa del tiempo, también existe cierto grado de convivencia: fatal, pero siempre consciente de la existencia del otro.

Un segundo acto de coincidencia, quizá el más doloroso de todos, es el que se da con la mujer: la búsqueda del amor. Ortega y Gasset proponía que al convivir con el otro, el temor de lo desconocido va quedando atrás y ese “monstruo” se convierte en un prójimo. Así es como puede darse el amor. Arreola no cree lo mismo.

Para el escritor mexicano, hombre y mujer están divididos por un muro infranqueable, un abismo los aleja; son seres totalmente disímiles que se separaron en un tiempo remoto, primigenio. La primera forma de distanciamiento se dio según la tradición platónica: un solo ser dividido por los dioses. La segunda vía fue a través del parto: cuando la mujer expulsó del paraíso que su vientre representaba al hombre, quien quedó varado en un mundo hostil, lleno de rencor hacia la madre.

Hasta cierto punto, el autor de *Confabulario* se vio influenciado por la ideología de Otto Weininger, filósofo alemán que propuso la falta de espíritu de la mujer: ella es un ser vacío, frívolo, sexual, que solamente busca saciar sus instintos animales; las materias de la gracia, el arte, el conocimiento, el alma le son por completo ajenas.

Posteriormente, Arreola emprendió la defensa de lo femenino argumentando que si la mujer se ha dejado someter es únicamente por su bondad, por sus ganas de preservar la raza humana; pero el hombre la ha pisoteado y con su fuerza de macho ha llevado el mundo a la ruina.

Estos dos extremos se plasman en varios de sus cuentos que relatan la fatalidad de las relaciones amorosas: el hombre y la mujer están destinados a destruirse. En “Homenaje a Otto Weininger” se aprecia hasta qué grado el amor y la devoción por la mujer (en este caso, una perra) destruyen al hombre romántico. La contraparte son relatos como “Navideña” y “Para entrar al jardín”, donde mediante el poder físico el hombre somete a su enemigo. En estos últimos dos relatos, la violencia está velada a la perfección con un lenguaje y una forma cómicos, irrisorios: el primero de ellos está narrado supuestamente como un “cuento de Navidad”, pero se descubre más como una serie de teorías psicoanalíticas burlescas; el segundo es una receta llena de tecnicismos, guiños y vuelcos irónicos, que da precisas instrucciones para matar, meter en concreto y hacer de la amada una loseta para entrar al jardín.

Todo el pensamiento arreoliano sobre la dinámica de la pareja hombre-mujer confluye en el relato “Una mujer amaestrada”, donde un tercer personaje presencia el ridículo y falso espectáculo que representa el matrimonio: la mujer ha permitido que se le someta, el hombre ha padecido con enorme sufrimiento ese acto de doblegar al ser amado, y para el espectador lo único que parece lógico, ante el ritmo cadencioso de los tambores que armonizan la patética relación, es postrarse de rodillas ante ella. Nuevamente las relaciones son discordes porque la mujer adquiere dones divinos y el hombre no tiene más remedio que inclinarse ante ella.

La obra de Juan José Arreola se ha catalogado como misógina. Me parece importante resaltar, para oponerme a esta línea, que para el autor la mujer es un ser opuesto, distinto, abismal, que produce terror, extrañamiento, deseos de fundirse con ella. Él no cree estar por encima de la figura femenina, sino simplemente alejado de ella por una separación insalvable... La mujer es divina, diosa temeraria; es ella la que es superior y no habrá forma posible de encontrarse en paz y armonía.

El dolor que esta certeza causa lleva al enojo, a la desilusión: recrudece la primera condición de soledad. La frustración conduce al hombre a la indiferencia, a la violencia, a la ira e impaciencia. Más que de misoginia, se trata de una obra llena de desesperanza, de frustración: es un grito desesperado por salir de ese laberinto de soledad.

El tercer encuentro que se abordó rebasa los límites del texto pues se trata del escritor con su lector. Para un hombre con una vasta biblioteca personal, un inmenso historial de lecturas, que enseñó a leer a generaciones posteriores de escritores, la relación del lector y el escritor era fundamental. Pareciera que Juan José Arreola no estaba dispuesto a ser un autor vulgar, él consideraba que la cultura, la literatura, sólo debían llegar a aquellos que fueran dignos de ella. Como una suerte de aventura caballescaca, habría que pasar pruebas para acceder a lo verdaderamente milagroso.

Aunque pudiera increpársele su posterior publicidad de la cultura (a través de la televisión), hay que señalar dos puntos: el primero, su lenguaje nunca dejó de ser erudito, sus intervenciones eran representaciones artísticas, sus temas no eran coloquiales; y el segundo, Arreola mismo hace una clara separación entre la literatura y el resto de la difusión cultural, la obra escrita es superior a cualquier otro medio.

Sus textos están llenos de referencias, citas, epígrafes, guiños, menciones a personajes, palabras cultas e inventadas, lo que produce en ciertos lectores extrañamiento, desesperación por no comprenderlos. El autor pretendía hacer huir a esos lectores “indignos”, y que permanecieran aquellos que si no comprendían, tuvieran vocación para intentarlo, para enfrentar a la bestia de su escritura. En este caso, el desencuentro es algo buscado por el escritor, y es el lector quien debe luchar por llegar a lograr lo opuesto: para lograr una verdadera relación constructiva.

La belleza es un suceso extraordinario que nos rodea y que se debe intentar capturar a toda costa. Esa batalla le ha costado lágrimas y sufrimientos al artista concreto, al propio Juan José Arreola. Esto es palpable en el relato “Parturient montes”, donde se analizó que la experiencia creadora es en sí un acto de dolor, pues para conseguir una obra (un ratón) mínimamente digno, se requieren enormes esfuerzos. Y descubrir que la contraparte, el receptor de esa obra, no valore este enérgico ánimo

produce una gran decepción. La crítica es mordaz y veloz, el desinterés llega antes que el interés, y el autor se queda solo, acabado, sin fuerza para continuar.

En un intento por ahorrarse este desencuentro, nuestro escritor se defiende, ante la estocada (a diferencia de los casos anteriores) él lanza el primer zarpazo: si quieres enfrentarte a esta breve obra, debes ser tú quien realice ese esfuerzo, pareciera decirnos. Entonces es cuando se puede gozar de relatos tan maravillosos como los que componen *Confabulario*, o las prosas líricas que llenan las páginas de *Bestiario*, o una novela polifónica como *La feria*.

El trabajo de esta tesis ha sido descubrir la tragedia detrás de la comedia en los cuentos de Juan José Arreola. En este esfuerzo hacia el conocimiento esclarecedor, me resultaron de gran ayuda los estudios de Sara Poot, Felipe Vázquez, Ana Laura Muñoz Calvo, Adolfo Castañón, Emmanuel Carballo, entre otros, que han rastreado las referencias y modelos que le sirvieron al autor de *Confabulario* para escribir sus textos. Algunos artículos (especialmente sobre “La migala”) abordan el tema de la soledad y el dolor y desesperación que ésta produce. Se ha pretendido demostrar que esta línea es predominante en la obra del escritor jalisciense; al contrastar sus declaraciones en entrevistas y algunos ensayos, estoy convencida de que la expulsión del paraíso, la frustración, el desencuentro, la imposibilidad de las relaciones humanas, la separación, la incomprensión con el otro son los temas fundamentales de su obra que subyacen bajo esquemas lúdicos, temáticas tradicionales, triángulos amorosos, y el intento de Arreola por recrear la literatura universal.

Arreola se sabe solo y en constante enfrentamiento con los otros. Es capaz de reconocer que esa otredad existe también en su interior, pero él se colma a sí mismo: está lleno de sí. Esta batalla es la que nos narra el juglar. La imposibilidad de comunicación ciñe su vida escritural al silencio.

Dice el escritor en un breve texto de “Prosodia”: “Dondequiera que haya un duelo, estaré de parte del que cae. Ya se trate de héroes o rufianes. [...] El hombre contra el hombre. ¿Alguien quiere apostar? Señoras y señores: No hay salvación. En

nosotros se está perdiendo la partida. El Diablo juega ahora las piezas blancas”.⁵ A lo largo de su obra presenciamos recurrentemente este duelo con una condicionante todavía más fatal: el diablo y Dios no intervienen, el primero juega con nosotros de vez en cuando; el segundo nos ha abandonado a nuestra suerte.⁶ Son los propios hombres quienes se condenan a sí mismos a no encontrar en el otro al prójimo, sino a ser siempre enemigos.

Juan José Arreola se sabía un transmisor de algo más grande que él, un sacerdote de la deidad literaria: “Tenemos que asumir el compromiso de soportar el brote del saber. Un alma universal nos envuelve cuando tomamos la palabra. Seamos humildes porque somos representantes del espíritu”.⁷ Él nos comunica: “Lo que oí, un solo instante, a través de la zarza ardiente”.⁸ Y aquello que escuchó es un mensaje de tristeza, desesperanzador: no hay posibilidad de encuentro con los prójimos, estamos condenados a vivir en perpetua soledad, el amor es un sueño imposible; su moraleja es: la existencia del ser humano en el mundo es una completa tragedia.

⁵ Juan José Arreola. “Telemaquia” en *Obras, Op. cit.*, p. 416.

⁶ En relatos como “El silencio de Dios”, “El converso” o “Pablo” se aprecia que el encuentro con la divinidad también está condenado al fracaso. Pareciera que Dios se desentiende de su criatura, que al darle el libre albedrío lo ha hecho autosuficiente; se dispone a volverse un espectador de lo que suceda, sin intervenir en la cotidiana batalla que enfrentan los hombres entre ellos mismos.

⁷ Vicente Preciado Zacarías. *Op. cit.*

⁸ Juan José Arreola. “De memoria y olvido” en *Obras, Op. cit.*, p. 49.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. *Poética*. Introducción, versión y notas de Juan David García Bacca. México: UNAM. 2000. Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana.
- Arreola, Juan José. *Confabulario definitivo*. Edición de Carmen de Mora. Madrid. Cátedra. 1986.
- . *Gunthen Stapenhorst*. Prólogo de José Emilio Pacheco, entrevistas de Antonio Alatorre y Eduardo Lizalde. México: Aldus. 2002.
- . “La implantación del espíritu” en Elena Urrutia (compiladora). *Imagen y realidad de la mujer*. México. SEP/Diana. 1979.
- . *Obras*. Antología y prólogo de Saúl Yurkievich. México: FCE. 1995. Colección Tierra Firme.
- . *Y ahora la mujer... y La palabra educación*. México: Editorial Diana. 2002.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Alfaguara, 2005. pp. 551-598.
- Castañón, Adolfo y Nelly Palafox. *Para leer a Juan José Arreola*. México: Conaculta. 2008. Tercer Milenio.
- Caruso, Igor. *La separación de los amantes. Una fenomenología de la muerte*. Decimosexta edición. México: Siglo XXI Editores. 1989.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Cuarta edición. Barcelona: Lumen. 1999.
- Hiriart, Hugo. “Juan José Arreola se va volando” en *Somos lo que leemos. Diez años de ensayos literarios en Letras Libres*. Madrid: FCE/ Letras Libres. 2011.
- Laín Entralgo, Pedro. *Teoría y realidad del otro*. Volúmenes I y II. Madrid: Revista de Occidente. 1968. Segunda edición. Selecta.
- Menton, Seymour. *Juan José Arreola*. La Habana: Cuadernos de la Casa de las Américas. 1963.
- Platón. *Banquete en Diálogos*. Traducciones, introducciones y notas por C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lleda Iñigo. Tomo III. Madrid: Gredos, 1986. Biblioteca Clásica Gredos, 93.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad, Postdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*. México: FCE. 1999. Tercera edición. Colección Popular 471.
- Poe, Edgar Allan. *Cuentos, 1*. Traducción de Julio Cortázar. Decimotercera edición. Madrid: Alianza Editorial. 1996. Colección El libro de bolsillo.
- Poot Herrera, Sara. *Un giro en espiral. El proyecto cuentístico de Juan José Arreola y otros ensayos sobre su obra*. Segunda edición. México: UNAM, 2009. Colección El Estudio.
- Rodríguez, Efrén (compilador). *Arreola en voz alta*. México: Conaculta. 2002. Sello Bermejo.
- Rosado Zacarías, Juan Antonio. *En busca de lo absoluto (Argentina, Ernesto Sábato y El túnel)*. México: UNAM. 2000. Biblioteca de Letras.
- Sartre, Jean Paul. *El ser y la nada: ensayo de ontología y fenomenología*. Buenos Aires: Losada. 2004.

- Vázquez, Felipe. *Rulfo y Arreola. Desde los márgenes del texto*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México. 2010.
- Waldman, Gilda. "El rostro en la frontera" en *Los rostros del otro. Reconocimiento, invención y borramiento de la alteridad*. Edición de Emma León. Barcelona: Anthropos y UNAM. 2009. pp. 9-21.
- Weininger, Otto. *Sexo y carácter*. Cuarta edición. Buenos Aires: Editorial Losada. 1959. Biblioteca filosófica.
- Zamudio, Luz Elena (coordinadora). *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo*. México: UAM Iztapalapa. 2005.

Hemerografía

- Brescia, Pablo. "Juan José Arreola y sus discordias". *Archipiélago Revista Cultural de nuestra América*. Volumen 8, Núm. 38. 2002.
- Carballo, Emmanuel. "Juan José Arreola cuentista perfecto" en *Biblioteca de México*. Núms. 45-46, México: Conaculta. 2002.
- Castañón, Adolfo. "Arreola o el acróbata de la luz" en *Biblioteca de México*. Núms. 45-46, México: Conaculta. 2002.
- ". "Memoria y olvido de Juan José Arreola (1920-1947) en *Vuelta*. Núm. 243. Febrero de 1997.
- Corominas, Juan. "Juan José Arreola y Juan Rulfo: visión trágica" en *Thesaurus*, Boletín del Instituto Caro y Cuervo. Tomo XXXV, enero-abril de 1980. Núm. 1. Colombia, pp. 110-121.
- De la Selva, Mauricio. "Autovivisección de Juan José Arreola" en *Cuadernos americanos*. Núm. 171: 4, julio-agosto de 1970.
- Fernández Ferrer, Antonio. "La fascinación coloidal de Juan José Arreola", en *El Paseante*. Núms. 15-16. Madrid: Ediciones Siruela. 1990.
- González Araúzo, Ángel. "Ida y vuelta al Confabulario" en *Revista Iberoamericana*. Vol. XXXIV, Núm. 65, enero-abril 1968. pp. 103-107.
- Hernández Novás, Raúl. "Juan José Arreola: de la ilusión a la desesperanza" en *Casa de las Américas*, Volumen 30, Núm. 177, 1989.
- Langmanovich, David. "Estructura y efecto en «La migala» de Juan José Arreola" en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núms. 320-321, febrero-marzo de 1977.
- Larson, Ross. "La visión realista de Juan José Arreola". *Cuadernos americanos*. 171: 4, julio-agosto de 1970.
- Pellicer, Rosa. "La confabulación de Juan José Arreola". *Revista Iberoamericana*. 58: 159, abril-junio 1992.
- Vázquez, Felipe. "Juan José Arreola: el ansia de lo absoluto" en *Revista Fractal*. Vol. 6, Núm. 22. México: 2001.

Tesis

- Cerdán Vázquez, Felipe. *La concepción de la mujer en la obra de Juan José Arreola*. Tesis presentada para aspirar al grado de Licenciado en Letras Hispánicas. México: UNAM. 2002.

Pérez, Ángela María. *Arreola, Monterroso, Denevi: Estudio temático de sus cuentos y minicuentos*. Tesis para obtener el Doctor on Philosophy Degree. Austin: The University of Texas at Austin. 1992.

Referencias de Internet

- Curiel Ferman, Marlen. “Los cuentos misóginos de Arreola”.
<http://ensayosalvacio.blogspot.mx/2009/06/los-cuentos-misoginos-de-arreola.html> Fecha de consulta: 4 de julio de 2011.
- Gamero, Alejandro. “Los demonios de Otto Weininger” en La piedra de Sísifo.
<http://santino.blogia.com/2005/092501-los-demonios-de-otto-weininger.php>
Fecha de consulta: 17 de julio de 2011.
- García-Dussán, Eder. “La manifestación irónica del feminismo en un relato de Juan José Arreola en *Espéculo*.”
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/irofemi.html>. Fecha de consulta: 4 de julio de 2011.
- Garrido, Felipe. “Recordación de Arreola” en: *Justa, Lectura y Conversación*.
<http://www.justa.com.mx/?p=22190> Fecha de consulta: 4 de junio de 2012.
- Muñoz Calvo, Ana Laura. “Análisis intertextual de «La migala» de Juan José Arreola” en *El Cuento en Red*. Núm. 8, Otoño 2003. Págs. 17-32. Obtenido de
<http://bidi.xoc.uam.mx/> Fecha de consulta: 14 de diciembre de 2010.
- Noguerol, Francisca. “Literatura en estado de gracia: Juan José Arreola”. Centro Virtual Cervantes. <http://cvc.cervantes.es/actcult/arreola/acerca/noguerol.htm> Fecha de consulta: 22 de febrero de 2011.
- Serna, Mercedes. “Arreola y el mundo medieval”. En Centro Virtual Cervantes.
<http://cvc.cervantes.es/actcult/arreola/acerca/serna.htm> Fecha de consulta: 4 de julio de 2011.
- Vázquez Felipe. “Juan José Arreola, la imposibilidad de la escritura”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Núm. 18. Universidad Complutense de Madrid. En:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/arreola.html> Fecha de consulta: 16 de septiembre de 2012.

Diccionarios

- Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. Octava edición. México: Editorial Porrúa. 2003.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Séptima edición. Madrid: Ediciones Siruela. 2003.
- Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* (DRAE). Consultado en www.rae.es
- Diccionario de símbolos*. Dirección de Jean Chevalier. Barcelona: Editorial Herder. 1991.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Nueva edición revisada, aumentada y actualizada por el profesor Josep-Maria Terricabras. Barcelona: Ariel. 1994. Tomo III.