



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**“BOTELLA DE KLEIN”: LA DEFORMIDAD
DEL NIÑO EN JUAN JOSÉ ARREOLA**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPÁNICAS**

P R E S E N T A:

IMELDA ESTEFANÍA SEVILLA ESPEJEL



Facultad de Filosofía
y Letras

**DIRECTORA DE TESIS: DRA. EUGENIA
REVUELTAS ACEVEDO**

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

*Cor noster hic est
ignis ex igne creatum et in ignem vertitur,
et anima eius in igne moratur.*

*Where your destiny lies:
dancing on the blades you set my heart on fire!*

Resumen

Esta tesis propone la elaboración de una etiología sobre la deformidad de las figuras infantiles en la producción artística de Juan José Arreola, bajo la premisa de que en el cuento “Botella de Klein” subyacen los elementos necesarios para su construcción.

Partiendo del enfoque lacaniano de Slavoj Žižek, desarrollamos una lectura ideológica de la sátira enlazando el pensamiento del autor —vertido en cartas, coloquios, artículos, recitales, entrevistas y diarios personales— y la creación, porque planteamos que algunas concreciones de la ideología del escritor inciden dentro de su inventiva. Formulamos, al mismo tiempo, una lectura que enlaza el horror de la fantasía satírica con el abismo absurdo del grotesco kayseriano, que se esconde detrás de la carcajada burlesca.

Así mismo, la botella de Klein, ya dentro del imaginario del autor, ya como una superficie topológica inmersa en \mathbb{R}^4 , por tanto deforme en nuestro espacio vectorial \mathbb{R}^3 , supone el objeto sobre el que, de cierta manera, construimos esta disertación.

Abstract

In this research we propose an etiology about the deformity of the infantile figure in Juan José Arreola’s work; our principal hypothesis lay in the fact that the short tale “Botella de Klein” holds the essential elements to make it.

Using Slavoj Žižek’s lacanian approach, we develop an ideological reading of satire, in which we link the author’s thought —by that we mean the one put in letters, interviews, performances, diaries and others— to the creation, because we state that some ideological concretions of the writer are reflected in his art. At the same time, we establish a reading which connects the horror of satirical fantasy with the absurd abyss of the kayserian grotesque, hidden behind the mockery laughter.

As well, the Klein’s bottle, either as in the author’s imaginary or as a topological surface embedded in \mathbb{R}^4 , thus deformed in our vectorial space \mathbb{R}^3 , is the object about, in someway, we build this dissertation.

Agradecimientos y dedicatoria.

Quiero dedicar esta tesis a mi familia, porque nunca ha sabido rendirse: a mi papá, a mi ma Claudia, a Jude y a Alex. Especialmente para Alex: en agradecimiento a su esmero, cariño y disciplina; vaya este gesto un poco simple a cambio del empeño constante y el esfuerzo descomunal que ha significado seguir una carrera como la suya; por regalarme algo de ese entusiasmo a cada paso y develarme la belleza deslumbrante de las matemáticas. Gracias por todas las pláticas sobre Borges, Arreola, Papini, los pugs y Escher.

Para mi papá: por el punk y por el esfuerzo constante y la generosidad y por sus maldades también y porque lo admiro mucho y lo quiero. Para mi ma Claudia por su alegría y amor. Y para Jude porque es Jude.

Asimismo, me gustaría expresar mi más profundo agradecimiento a la Dra. Eugenia Revueltas, no sólo por el buen ánimo con el que saludó este proyecto, sino por su generosidad, su paciencia, sus explicaciones y su alegría: por instarme a no abandonar esta empresa y por haberla tomado y retomado las veces necesarias. Por estar allí, siempre sonriente. En resumen, por haber luchado para que esta tesis llegara a buen término.

Agradezco a mis sinodales: la Dra. Blanca Estela Treviño, la Dra. Mariana Ozuna, el Mtro. Jorge Muñoz y el Lic. Diego Alcázar. Su atenta lectura y sus comentarios enriquecieron esta investigación; gracias por el tiempo, el esfuerzo y el cuidado invertidos en este trabajo.

Por último, aunque no menos importante, me gustaría agradecer y dedicar esta tesis a las personas que contribuyeron, en muchas maneras, a no desanimarme a través del largo viaje que significó este proyecto, por enseñarme que hay belleza en cada paso, a cada latido:

A Isabel y a Yael: por estar siempre allí, dándome ánimos, y por ser mis amigos.

A Magali: infinitas gracias por todo.

A Paulina Itzel López Rivera, con mucho cariño, admiración y respeto.

A Layla Andrade.

Y a Fernando, que llega siempre justo a tiempo.

A Liam Bam, al *Picos*, a Ewikeit, Yurio, Felisberto, a Ursus, a las galletitas y a bestia.

Índice

Prólogo.....	1
Presentación.....	2
I. Introducción.....	2
II. El <i>corpus</i> : obra y pensamiento.....	5
III. Planteamiento.....	7
IV. Orden y resumen de los capítulos de la tesis.....	11
Marco previo	13
I. Sátira y deformidad.....	13
a) Técnicas y definiciones.....	15
b) El problema de Arreola y la sátira.....	16
c) Sátira e ideología: la crítica de Zizek.....	19
d) Sátira, ideología y fantasía: hacia el grotesco.....	22
II. El grotesco.....	25
III. La botella de Klein, el grotesco y la no orientabilidad.....	28
IV. El objeto topológico.....	29
V. Autobiografía, escritos y obra: los dos Arreolas.....	29
Capítulo primero. El cuento y la obra: hacia una etiología de la deformidad del niño en Arreola.	31
I. “Botella de Klein”, preliminares: el universo enrarecido y trickster.....	32
1.1. La organización del texto.....	33
a) La presentación del objeto	33
b) La falsificación alquímica de la botella.....	33
c) Confusión satírica de espacios y mezcla de datos autobiográficos.....	34
d) Salto temporal humorístico.....	35
e) La abolición de todos los órdenes: la transformación del grotesco.....	36
1.2. Preliminares: la propuesta del trickster, el universo engañoso.....	37
1.2.1. Sobre el trickster: de tramposos, mercachifles, escritores y científicos.....	38
a) ¿Entiende o no?.....	38

b) Entre tricksters: el espejo.....	41
II. La transformación del personaje: la pieza clave.....	42
1. El comienzo del espacio y tiempo enrarecidos: la deformación de la realidad.....	43
1.1. El tiempo.....	43
1.2. El espacio.....	44
2. Continuidad del espacio hacia la disolución: la no orientabilidad del individuo, destrucción de las fronteras con el mundo.....	45
III. Dos enfoques: la construcción de la estructura “psicológica” y la simbólica tras la figura infantil.....	46
1. Primer apartado. La construcción simbólica: alquimia, unión de los contrarios; la abolición de las fronteras en el espacio deforme.....	47
1.1. La otra botella: alquimia, la piedra filosofal, la pareja; del homúnculo al niño.....	48
1.2. El proceso alquímico: la simbolización, la botella de Klein, la pareja, el homúnculo y el niño.....	49
a) <i>Coniunctio</i> : la unión.....	50
b) Algo más sobre el recipiente: la superficie N ₂ y las otras imágenes de la <i>coniunctio</i>	51
c) La <i>nigredo</i>	53
d) La serpiente que se muerde la cola.....	55
e) El padre y la madre.....	58
1.3. Más allá de la risa; la máquina en el fantasma y la botella	
a) La botella y el Dios de Arreola: la imposibilidad.....	59
b) La botella, ouroboros, el círculo y el huevo= el niño.....	60
c) El antagonismo primordial y el grotesco.....	60
1.4. Conclusiones del apartado.....	61
2. Segundo apartado. La construcción “psicológica”, la estructura del dolor.....	64
2.1. Hacia el niño: La configuración de la identidad; del adulto al infante.....	64
2.2. La pérdida de identidad en el sujeto: una mirada.....	64

2.3. La mirada como espejo.....	66
2.4. El rechazo.....	67
2.5. Todo tiende al principio y al principio era la muerte.....	71
2.6. El falso infinito: el sueño eterno del mar.....	72
2.7. La bruja: trampa de la carne, puerta al infierno.....	77
a) El sacrificio; bautismo inverso: el papel de la madre en la deformidad física.....	81
b) Del “ser original” a la misoginia.....	82
c) La mujer sin alma: la trampa de la carne.....	84
2.8. El ritual mágico: la inmersión o el “pobre hombre víctima”.....	86
2.9. Más allá de la bruja: el hombre torturado por su propia sexualidad	89
a) O eres puto o eres hombre.....	89
b) Entre dios y el deseo: los diarios y la obra.....	93
3. Conclusiones del capítulo I.....	97

Capítulo dos. La deformidad del niño en Arreola..... 100

I. La deformidad moral: Del niño que soñaba en navidad al que fantasea con la madre..... 100

1. El primer niño.....	100
2. El otro niño. El sueño —la noche y la cama— del perverso polimorfo.....	101
3. Dos visiones.....	103
a) Bajo una óptica “marcadamente oscura”, trágica.....	103
b) La otra mirada: la broma enferma y festiva; el deseo y la violencia en la iniciación sexual infantil.....	105
4. De dónde vino ese otro niño.....	107

II. La deformidad física. Materia sin alma tirada a la basura: malformaciones, monstruos, crías, abortos y pedazos de hueso: el caso del hijo..... 115

1. Nacimiento monstruoso: La naturaleza teratológica del niño deforme, un anuncio.....	115
2. La deformación en Edipo: “El cuervero.....	116
3. El monstruo enano traicionero.....	120

4. Partos monstruosos y abortos: la bruja y la virgen en “Hizo el bien mientras vivió”.....	121
5. Los que se niegan a nacer.....	123
6. Materia pura; la cría	125
a) El aborto-cría, entre hombre y animal: El hijo-falo de la mujer, “el ajolote”.....	126

Insomne final. Conclusiones de la tesis.....	129
--	-----

I. El angelito: Caín y el miedo a la creación.....	129
II. El espejo y el objeto.....	132
III. La jaula especial: la botella.....	133

Bibliografía final.....	135
-------------------------	-----

Anexos

- I. Hacia el grotesco
- II. La botella de Klein

Prólogo

En el fondo de toda belleza yace algo inhumano.

A. C.

Ocultos en un tapiz de cada vez más complicadas ejecuciones, los seres nocturnos rondan alados —como esos ángeles equívocos en “Sinesio de Rodas”— y deformes¹ a lo largo de la obra de Juan José Arreola; el silencio de Dios, el libre albedrío, permite que instauren un reino luciferino, burlesco; lleno de absurdos e incomprensibles carcajadas amargas.

Llevados por una voluntad más que férrea, quizá una necedad inadmisibles, decidimos emprender esta tesis como la búsqueda de una respuesta al desfile de temores disfrazados de jocunda mascarada: a trazos discontinuos, la figura infantil deforme señoreaba la danza macabra. Opusimos al eclecticismo arreolino teológico, que gira en torno a Plotino, San Agustín, Tertuliano, Heidegger y Scheler, las manifestaciones ideológicas de la sátira, para instaurar el otro, el descomunal abismo de los hombres. Nos sumergimos en los vasos comunicantes de la creación no sólo consigo misma —la relación autotextual²— sino con algunas manifestaciones ideológicas dentro del pensamiento del autor.

La botella de Klein, el Bosco, la alquimia y las matemáticas fueron la clave para llegar a la extraña proposición que configura este trabajo: la no orientabilidad de la superficie, la jaula para contener —paradójicamente— y poder bosquejar al niño en Arreola³.

Antes que nada esta tesis es un homenaje —uno bastante crítico, que no por ello se torna apologético y olvida que la misoginia y la homofobia señorean algunas de las páginas más sangrientas de la labor arreolina— ante el esplendor de una mente brillante, singular, con una decidida vocación para la muerte; consciente del encuentro tanático en lo amoroso, impregnada del sadismo y el autosacrificio de un amor por la creación que oficiaba, incluso, a partir del dolor propio. Hay mucho de inefable, de indecible, en la proyección de sombras esquivas que supone una parte de la producción arreolesca, esta tesis es sólo el principio del abismo; más allá oculta singular esplendor la lectura del mal en la literatura de Juan José Arreola.

Esplendor de sombras magistrales.

¹ La curiosa e inexpugnable relación entre el bien y la belleza, *kalós* y *agathós*, reincide en el zapotlense; y, sin embargo, el juglar siempre muestra una cierta contradicción que enlaza lo angelical y lo demoniaco, el bien y el mal, lo erótico y lo tanático, lo terrible y lo hermoso: la impronta de una idea bella siempre tendrá algo de terrible dentro de sí: la huella del ángel rilkeano. El centro de estas contradicciones ocupara nuestro quehacer investigativo en algunos momentos de este trabajo.

² Como la denomina Sara POOT Herrera, *vid. infra*.

³ Lo dejó así, en general, como en el título de la tesis porque, si bien nos enfocamos en la producción artística del autor, la relacionaremos con su labor intelectual y reflexiva; de modo que en este trabajo hablamos de las figuras infantiles tanto en su producción estética como en su pensamiento, *vid. infra*, p. 6.

Presentación

I. Introducción

Diversos enfoques han sido postulados por la crítica literaria con el fin de interpretar la obra de Juan José Arreola. En combinación o cada uno por su cuenta, arrojan interesantes conclusiones sobre ciertos aspectos definitivos que plantea esta producción artística.

Estructuralmente, algunos teóricos implementaron lugares propicios desde los cuales discutir y abordar la creación arreolina: ya a partir de las construcciones que ejercita la *varia invención*⁴; la parodia, el pastiche, las *chrias*⁵, vidas imaginarias⁶, cláusulas y baladas, que configuran la forma de algunos de sus textos; ya de la naturaleza de la minificción, o la polifonía de voces⁷. Supone una contribución fundamental la caracterización que realiza Sara Poot Herrera describiendo la obra completa (dramática, ensayística, narrativa; *el proyecto literario*) como un *continuum* de fragmentos en movimiento que se comunican entre sí, cambia, se reestructura, se sumerge en sí mismo y vuelve a emerger en combinaciones nuevas⁸.

Dentro de la dimensión artística referida a la naturaleza de su *poiesis*, ha trascendido el análisis basado en las características metanarrativas que establecen una relación entre autor y obra mediante la teatralidad, la capacidad histriónica, la oralidad⁹, y sus manifestaciones reflejadas en cuentos, ensayos, dramaturgia, entrevistas, recitales y coloquios¹⁰.

Temáticamente, la teoría focaliza en varias materias de modo diverso. Una vertiente, relacionada con el cruce entre verosimilitud, falsificación, historia, invención y realidad,

⁴ Como afirma Felipe VÁZQUEZ, Borges fue el primero en cifrar la obra completa de Arreola dentro de la *varia invención*, el nombre de su primer libro editado por el Fondo de Cultura Económica; el teórico señala al jalisciense como vindicador de este género donde convergen lo literario y las formas textuales encontradas en su margen. Vid. Felipe VÁZQUEZ, "Juan José Arreola y el género 'varia invención'", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 32, febrero 2010, consultada el 3/07/2017 en la dirección electrónica: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/arreola.html>.

⁵ Vid. Carmen de MORA, "Las chriaciones de Arreola", en *Tinta China. Revista de Literatura*, núm. 5, noviembre de 2004, consultada el 3/07/2017 en la dirección electrónica <http://www.tinta-china.net/cdmora3.htm>

⁶ Vid. Nelly PALAFOX López, *La vida imaginaria en algunos cuentos de Juan José Arreola*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2008.

⁷ Vid. Edgar Omar CAMPOS Herrera, *El aplazamiento de la voz: dialogismo y simultaneidad en La feria de Juan José Arreola*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009, y Daniel DOMÍNGUEZ Cuenca, *Juan José Arreola: de la palabra al acto*, tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2009, p. 304-305.

⁸ *Passim* Sara POOT Herrera, *Un giro en espiral: el proyecto literario de Juan José Arreola*, Universidad de Guadalajara, Jalisco, 1992.

⁹ Para DOMÍNGUEZ: "gran parte de su obra es plenamente oral; muchos fragmentos de genial narrativa han quedado por aquí y por allá dispersos en conferencias, entrevistas, programas radiales y programas televisivos", *op. cit.*, p. 274.

¹⁰ Vid. *ibidem*.

analiza las confabulaciones arreolescas¹¹, cuya veta, sin duda emparentada con la borgiana¹², traza, cifrándolo, ese tejido enigmático característico de la ficción del zapotlense¹³. La imagen del artista¹⁴ y el problema de la *poiesis* determinan otro tópico estudiado intensivamente; otro más, la mujer y la imposibilidad del amor: ambas cuestiones vinculadas y hasta análogas en tanto que penden del mismo dilema¹⁵. También ha sido objeto de estudio la crítica ácida que Arreola esgrime en forma de sátira contra la imagen de la civilización occidental, inmersa en su tirante decadencia de “filósofo positivista”; una sociedad en la posguerra, sin esperanza ni fe capaz de redimirla. El capitalismo y su imposición de una cultura *pop* estúpida, que denigra más de dos mil años de civilización, representa otro de los blancos de ataque preferidos por el escritor¹⁶.

Frente a esta amplia variedad crítica hemos optado por emplear una aproximación algo distinta, es cierto, pero que se ajusta a sus precedentes y no aspira sino a establecer otra lectura posible sobre la obra del maestro jalisciense. En última instancia es parte del ludismo especular con el que, en elaboradas reflejos de reconstrucciones, vidas imaginarias, falsificaciones y destellos huidizos, Arreola se divertía en laberintos, trampas, de palabras; nuestro análisis lúdico es la mejor respuesta que pudimos darle al enigma del juego que el autor de *Bestiario* nos ha puesto de frente. Empleando los fragmentos movibles del *continuum* orgánico que es su *proyecto literario*, armamos y desarmamos, ayudándonos por casi todos los enfoques antes mencionados, una y otra vez, las piezas que lo conforman para llegar a esta apuesta.

El estudio de lo deforme, la deformidad y la deformación, carece de un enfoque etiológico y no ha significado para la crítica sino un instrumento satírico¹⁷; se le enmarca, cuando mucho, dentro de la caricatura y la parodia, considerándolo un mecanismo jocosos, cuyos orígenes no se indagan.

¹¹ Término común a la crítica: el escritor a menudo refiere que el título de su segundo libro proviene de la naturaleza de estratagema que posee su obra y la disyuntiva que tenía entre elegir llamarlo *Confabulaciones y fabulario*, problema que fue resuelto por Joaquín Diez-Canedo al sugerirle *Confabulario*, *vid.* Orso ARREOLA, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, México, Jus, 2010, p. 271.

¹² En tanto que en ambos escritores señorea la influencia de Schwob y la agudeza de Papini; esto sin olvidar, por supuesto, el influjo directo del argentino sobre el autor.

¹³ Y cuyas fuentes señalan los cauces de un proceso de apropiación de los bienes culturales, en el que el título de un texto de Papini, “Nada es mío”, será la divisa principal dentro del ejercicio creativo del jalisciense.

¹⁴ Que exploran con destreza Ángel Alfonso MACEDO Rodríguez en “Belleza” y “pesimismo” *dos elementos del “arte poética” de Juan José Arreola*, tesis de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2002, y Judith BUENFIL Morales, Cantos del mal dolor: *El juego de ausencia y disolución en los relatos breves de Juan José Arreola*, tesis de maestría, Universidad Veracruzana/Instituto de Investigaciones Lingüístico-literarias, 2011.

¹⁵ “Yo temo y amo, el amor y la literatura, los temo a los dos” le cuenta a Mauricio de la SELVA, *vid.* “Autovivisección de Juan José Arreola”, en Efrén RODRÍGUEZ (comp.), *Arreola en voz alta*, CONACULTA/Sello Bermejo, México, 2002, p. 71. BUENFIL hace una revisión completa del tema en el apartado de su tesis “La imposibilidad del amor y el arte”, *op. cit.*, pp. 14-26.

¹⁶ *Vid.* Theda Mary HERZ, *Satire in Juan José Arreola's Confabulario*, tesis de doctorado, University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana-Illinois, 1973.

¹⁷ La sátira no es una materia que se pueda ignorar en tanto que la mayor parte de la producción cuentística arreolesca se halla inscrita en este modo, así que su mención superficial o una inspección más o menos profunda puede encontrarse en los diversos artículos de crítica sobre la obra del jalisciense. *Vid.* Marco previo.

La presencia de figuras infantiles con caracteres deformes o sujetos a la deformidad no ha sido, hasta el momento, el pretexto de una diligencia como la de este trabajo: tampoco se le ha abordado a partir de una perspectiva ligada a la teoría estética del grotesco kayseriano. La instauración de una crítica que subestima al escritor y cifra su creación como una “broma” sin mucho sentido impide cuestionar a la sátira y sus motivos: se reduce la obra a su capacidad irónica, a su ingenio, pero en menoscabo de ella misma; todo es un juego, un chiste, no hay que tomárselo al pie de la letra. Se deja de lado el papel de la ideología dentro de las construcciones satíricas e irónicas. Además de ello, cualquier intento de enunciar una indagatoria que buscara los orígenes de la sátira (y con ella de la deformidad) en el pensamiento ideológico del autor fue casi completamente erradicado por la censura de estos mismos teóricos¹⁸.

Respecto a “Botella de Klein”, el cuento se ha sometido a diversos análisis, más bien superficiales; ninguno de los críticos profundiza lo suficiente en el campo de la topología o la alquimia para comprender el objeto —ya la superficie topológica como tal, ya como existe en el imaginario del autor— que a menudo es empleado de manera metafórica para cimentar aseveraciones respecto a la obra del zapotlense¹⁹. La única propuesta de un análisis más comprehensivo ha sido la de la topóloga Martha Macho Stadler²⁰, quien observa que la no orientabilidad —una de las propiedades fundamentales en la descripción de la botella de Klein y, precisamente, de nuestros ejes— cifra muchas de las cualidades de la superficie en el cuento:

“Botella de Klein” encierra numerosas metáforas: el narrador acaba entrando dentro de la botella de Klein, o transformándose en ese objeto, que califica de *irracional*. Ese retorcido, como el *cuello de un cisne*, dota a la botella de Klein de cualidades excepcionales —proviene en realidad de su falta de orientabilidad—: representa al mismo tiempo la perfección absoluta, el mal, la muerte²¹...

Estas observaciones enriquecen una parte importante en nuestra investigación, si bien la lectura que hacemos en esta tesis discute con aquella al hallarse sustentada por una

¹⁸ Al instaurar como imperturbable la línea entre autor y escritura se evade la consistencia ideológica del arte como producto cultural: clara herencia ruinosa del formalismo. Hay, proponemos en esta tesis, una comunicación entre el pensamiento ideológico —y nos referimos a la lectura de ideología que propone Slavoj Žižek, *vid. infra*— y las concreciones estéticas que de él emanan. Aproximaciones entre la vida, obra y pensamiento del autor se han hecho, por supuesto, pero resultan —a excepción de la de Daniel Domínguez, *op. cit.*— algo tímidas y se encuentran siempre bajo esa censura de pretensiones pseudocientíficas; Poot expone, por ejemplo, que frente a Arreola debemos “asomarnos algunas veces a la vida personal del autor, dado que para él literatura y vida se mimetizan y se entretejen borrando sus propias fronteras”, el subrayado es mío; Sara POOT, “Prólogo”, en Juan José ARREOLA, *Mi confabulario*, Promexa, México, 1979, p. X.

¹⁹ Encontramos dos excepciones a esta incompreensión del objeto, pero no se dan en un marco de análisis profundo del cuento: tanto Poot como Domínguez Cuenca lo estudiaron lo suficiente para emplearlo de manera maravillosa en sus diversas aseveraciones sobre las estructuras en la obra del zapotlense; *vid.* POOT., *op. cit.*, pp. 41-42, y DOMÍNGUEZ Cuenca, *op. cit.*, *passim*.

²⁰ Es curioso y desafortunado, pero sólo conocí el artículo casi al término de la redacción de esta tesis. Sin embargo es mi deber otorgarle todo el crédito que se merece al excelente trabajo de la Dr. Marta Macho Stadler que me ayudó a discutir el análisis aquí presentado. *Vid.* Marta MACHO Stadler, “Botella de Klein: geometría palindrómica”, en *Cultura científica*, blog de Euskal Herriko Unibersitatea, publicado el 9 de diciembre de 2015. Consultado por última vez el domingo 5 de marzo de 2017 en la dirección <http://culturacientifica.com/2015/12/09/la-botella-de-klein-geometria-palindromica/>

²¹ *Ibidem*.

exégesis del grotesco que opera a partir de dos núcleos: el simbólico²²-ideológico y el psicológico.

II. El *corpus*: obra y pensamiento.

En un principio decidimos establecer el *Confabulario personal*²³ como único *corpus* para este análisis, dado que se trata de una edición que el autor seleccionó a conciencia para destinarla al público en Europa²⁴; un conjunto especializado de textos. El hecho es significativo en tanto que representa una contrapartida ante la formación artística del jalisciense; asistimos con ella a la respuesta empleada por el escritor para contestar a la influencia europea²⁵ y dejar percibir el modo en que los valores literarios occidentales —de los que Arreola se consideraba heredero a través de autores como Papini, Schwob, Kafka y Proust²⁶— cambian, se atemperan en el crisol de las formas que el artista arroja y funde con la materia primordial, una y otra vez, hasta conseguir una nueva propuesta, tan universal como mexicana²⁷.

²² En esta tesis empleamos símbolo —de allí que subrayemos simbólico-ideológico— a partir de la triada lacaniana (imaginario-simbólico-Real) en la lectura de Zizek, es decir con una connotación limitante: el lenguaje que se disocia del mundo primordial de las imágenes (más característico de los animales, fundamentales en la *gestalt* del individuo en los primeros años de vida) para transformarlo y elaborarse en códigos desfasados que, además de metalingüísticos y tautológicos, subordinan al individuo y lo encierran en ciertas concreciones consensuadas cuyos órdenes son controlados por un tercero, un Gran Otro. Lacan afirma: “Porque esos dones son ya símbolos, en cuanto que el símbolo quiere decir pacto, y en cuanto que son en primer lugar significantes del pacto que constituyen como significado: como se ve en el hecho de que los objetos del intercambio simbólico, vasijas hechas para quedar vacías, escudos demasiados pesados para ser usados, haces que se secarán, picas que se hundan en el suelo, están destinados a no tener uso, si no es que son superfluos por su abundancia”, Jacques LACAN, “Función y campo de la palabra y del lenguaje en el psicoanálisis”, en *Escritos I*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1988, p. 261. Si bien seguimos a Jung y a Cirlot a la hora de interpretar algunos de estos símbolos no abandonamos la tesis lacaniana en la lectura de Zizek, puesto que no nos parece que haya intelegibilidad, en el caso de este trabajo, en el empleo de ambas escuelas, además siempre perseguimos a través de ellos la trama ideológica extensiva del referente: ya sean figuras, personajes, frases o imágenes; es decir, apoyamos el hallazgo del “símbolo” con algunas nociones de la trama ideológica que expresaba el autor jalisciense.

²³ Juan José ARREOLA, *Confabulario personal*, Bruguera, Barcelona, 1980. En lo sucesivo me referiré a este *Confabulario* como la *op. cit.*, de Arreola.

²⁴ Vid. Wolfgang VOGT, *La recepción de la cultura europea en el pensamiento de Juan José Arreola*, Universidad de Guadalajara, Jalisco, 2006.

²⁵ Y si José de la Colina no se equivoca al afirmar que “Arreola es un escritor casi para escritores, como sus maestros Schwob y Borges”, entonces esta reestructuración, una invención nueva en tanto a su carácter recombinatorio, es una respuesta directa al canon y se encuentra dirigida especialmente a otros autores: el grano de arena que Arreola quiere aportar al desierto amargo de la creación literaria; es, como observa Judith Buenfil, su “llama delgada, pobre y temerosa”, presente ya desde el epígrafe de su primer libro publicado: “Con esta cita Arreola se nombra heredero de una tradición y nombra a su obra como un breve fulgor que proviene de la relumbrante poesía de la lengua española”. Vid. José de la COLINA “Notas sobre Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*, antología, selección y estudio introductorio de Leonardo Martínez Carrizales, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 130. y Judith BUENFIL, *op. cit.*, p. 8.

²⁶ No ignoramos, por supuesto, a los otros autores occidentales que señorean el quehacer artístico del juglar y entre los que podemos destacar a: Georges Duhamel, Paul Claudel, Jules Renart, Rainer Maria Rilke, Paul Bourget, François Mauriac, Anatole France, Arthur Schnitzler, André Gide y Ernst Wiechert. Vid. Wolfgang VOGT, *op. cit.*

²⁷ En ella, como a lo largo de la obra completa, nos es posible observar la capacidad dialógica establecida entre un escritor latinoamericano (cuyo cosmopolitismo causó ruido y censura dentro de la crítica mexicana que por ese entonces encumbraba la propaganda de valores nacionalistas; la novela institucionalizada de la

Esa selección no puede ser, sin embargo, el único trabajo que tomaremos en cuenta para el desarrollo de la tesis: como Sara Poot expone, al buscar una visión global de su obra, llegó a la conclusión de que el *proyecto literario* de Juan José Arreola posee un entramado que continuamente mueve y relaciona las piezas en estrategia lúdica: la obra completa se comunica consigo misma, intercambia espacios, codifica nuevas obligaciones. A nivel editorial los libros se contaminan, se funden y resurgen uno en el otro; a nivel autotextual los fragmentos, los personajes, las anécdotas se relacionan, cambian, las historias continúan, como en un movimiento caleidoscópico incesante que sumerge a la obra en sí misma y la hace emerger en combinaciones que proponen nuevas posibilidades. Gracias a esas correspondencias es posible entablar una discusión entre los cuentos, los ensayos y las obras de teatro.

Por ello, debemos advertir que, si bien tomaremos el *Confabulario personal* como *corpus* base, se incluirán algunos textos a través de los cuales se ordena un entramado de relaciones: otros *Confabularios*, el *Bestiario*, *Varia invención*, las composiciones dramáticas²⁸, *La feria*. Pretendemos, incluso, ir un poco más lejos y cimentar un diálogo entre el pensamiento ideológico del autor y la obra, por lo que emplearemos también los diarios, las cartas y las disertaciones estéticas que el artista elaboraba en vuelcos de palabras repentinos dentro de entrevistas, coloquios y recitales. Evidentemente no podemos hablar de una doctrina arreolana, una escuela teórica o un conocimiento sistemático que englobe, a la manera de la filosofía, el ejercicio intelectual del autor, pero sí de una labor reflexiva, racional, que podríamos más o menos sistematizar; a esta nos referimos cuando hablamos de pensamiento.

No intentamos con ello estribar todo el valor de la exégesis literaria en las palabras del escritor o en sus propias interpretaciones sobre los textos, sin embargo, al confrontar el modo satírico²⁹, con su implementación de técnicas irónicas —que supone gran parte del *corpus* arreolesco—, determinamos que la obra literaria como fenómeno situado en un marco social e histórico nos impele a establecer una discusión entre la escritura creativa y el pensamiento del autor a fin de rastrear algunas concreciones ideológicas reflejadas en este. Por ideología nos referimos a la construcción narrativa que permite esquematizar la realidad y hacerla habitable, de acuerdo al enfoque lacaniano, de orígenes althusserianos, en Zizek³⁰.

Revolución) y los valores literarios occidentales. Es de sobra conocido el aciago estigma de “europeizante” que se le adjudicó a Arreola.

²⁸ Concretamente nos referimos a Juan José ARREOLA, *Tercera llamada, ¡tercera!, o empezamos sin usted*, Joaquín Mortiz, México, 1980, y “La hora de todos”, en *Varia invención*, SEP/Joaquín Mortiz, México, 1985.

²⁹ De acuerdo con Zizek nunca se es más un sujeto de la ideología que cuando se adopta un distanciamiento irónico frente a los hechos: ya sea en shows de tv o en otras manifestaciones culturales. *Vid.* Marco previo.

³⁰ “La ideología no es una ilusión óptica tipo sueño que construimos para huir de la insoportable realidad; en su dimensión básica es una construcción de la fantasía que funge de soporte a nuestra ‘realidad’: una “ilusión” que estructura nuestras relaciones sociales efectivas, reales y por ello encubre un núcleo insoportable, real, imposible [...]. La función de la ideología no es ofrecernos una fuga de nuestra realidad, sino ofrecernos la realidad social misma como una huida de algún núcleo traumático real”, el subrayado es mío: Slavoj ZIZEK, *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003, p. 76, en adelante esta obra será citada como *El sublime...* ROCA observa que en el enfoque Zizekiano “la ideología nos permite una *narración* desde la cual construir la realidad, que no deja de ser una proyección en un espacio vacío. La ideología es lo que sostiene la realidad, ya que ésta es su construcción simbólica-imaginaria, y nos da una identidad a partir de todo este conjunto de identificaciones. La función precisa de la ideología [...] no es escapar de una realidad insoportable, sino construir una realidad (simbólica, imaginaria) desde la que escapar de lo Real de

La creación artística como manifestación, como producto cultural, no puede escapar de encontrarse condicionada por la ideología: ya sea por (o contra) el sistema ideológico imperante o sus aparatos; ya porque se encuentra subordinada a su propio sistema: todo saber, en tanto autorreferencial, en tanto simbólico, supuesto de sí mismo, es ideología³¹: tampoco el escritor se libra; “la ideología se encuentra especialmente ligada con la formación de la identidad social e individual, a través del lenguaje y del discurso, es decir, del orden simbólico”³².

De modo que no podemos desresponsabilizar a Arreola de sus propias palabras vertidas en ensayos, en entrevistas, en sus diarios personales —cuyos fragmentos se ven incluidos al estar colocados³³ dentro del espacio diegético³⁴— o en cartas, porque a través de ellas asoman ciertas construcciones ideológicas que inciden también en el trabajo del artista: su amor a la oralidad, su misantropía, o la belleza de su charla que se enfrasca, arborescente, en múltiples temas, resplandecerán de igual manera en estas páginas ya que configuran el pensamiento del escritor, que se encontrará en diálogo constante con su labor estética. Al mismo tiempo, comprendemos que esta clase de discurso se halla enunciado desde la representación, la teatralidad³⁵ mediante la que el jalisciense desarrolló su propio personaje; esta última limitante supone que al hablar del pensamiento arreolesco o del autor mismo nos refiramos al escritor público, no al sujeto en su calidad moral o en su ser individual. Hacemos tal distinción, como la hace Antonio Alatorre sobre Juan Rulfo al hablar del escritor y la máscara³⁶.

Tampoco propugnamos la idea de una identificación entre narrador/autor —aunque esta aparezca en algunos cuentos como parte de las confabulaciones arreolescas—, nuestro objetivo, únicamente, es estudiar la discusión entre el pensamiento de Arreola, imbuido en ciertas construcciones ideológicas, y la creación literaria, y para hacerlo debemos tomar en cuenta textos casi al margen de lo literario o la literatura escrita³⁷, esto sobre todo debido a la naturaleza artística de su obra que supera los límites de la creación ficcional plasmada en papel; como hace ver Daniel Domínguez Cuenca, el jalisciense trasciende la jaula de palabras escritas: la oralidad, la teatralidad del maestro, configuran su carácter —más que como escritor, actor o poeta— de artista:

nuestro deseo, que siempre es traumático. Lo Real produce horror”, ROCA Jusmet, Luis, “¿Quién es el maldito Zizek?”, *El viejo topo*, núm. 195-196, p. 109.

³¹ Se puede discernir entre lo que no es ideológico únicamente al contrastarlo con lo Real, *vid.* Marco previo.

³² Christopher KUL-WANT, *Slavoj Zizek para principiantes*, Era Naciente, Buenos Aires, 2011, p. 57. Al introyectar el código ético dentro del sujeto a partir del aprendizaje del lenguaje —lo simbólico—, la construcción de la identidad individual depende del Otro, que se manifiesta en el sometimiento a una serie de reglas comunicativas y sociales: la ley y el lenguaje; el orden simbólico. Zizek observa: “El orden simbólico, la constitución no escrita de la sociedad, es la segunda naturaleza de todo ser hablante: está ahí, dirigiendo y controlando mis actos; es el agua donde nado, en última instancia inaccesible —nunca puedo ponerlo en frente de mí y aprehenderlo—. Es como si nosotros, sujetos del lenguaje, habláramos e interactuáramos como marionetas, con nuestras palabras y gestos dictados por un poder omnipresente y anónimo”, *Cómo leer a Lacan*, Paidós, Buenos Aires, 2008, p. 18.

³³ Casi sin ninguna transformación.

³⁴ *Vid.* capítulo I y II.

³⁵ Daniel DOMÍNGUEZ Cuenca sitúa su indagatoria sobre Juan José Arreola a partir de esta materia. *Passim op. cit.*

³⁶ *Vid.* Marco teórico y Antonio ALATORRE, “La persona de Juan Rulfo”, en *Literatura Mexicana*, vol. X (1-2), 1999, p. 232.

³⁷ O francamente al margen.

Considero que la obra de Juan José Arreola rebasa los ámbitos del “proyecto literario”³⁸ (particularmente cuando el énfasis está puesto en la narrativa escrita por él), trasciende a los registros vernales sobre diversas experiencias de vida escritos por otros e involucra la dimensión teatral (teatro y teatralidad) hasta un grado en que la persona del creador se confunde con el personaje. [...] Juan José Arreola no es un cuentista, ni un escritor, ni siquiera exclusivamente un narrador, sino que es un artista.

Me complace retomar su propia propuesta y reconocer —junto con él— que Juan José Arreola es un artista sin adjetivos. Ni bueno, ni malo; ni grande ni pequeño. Un artista³⁹.

III. Planteamiento.

Las técnicas oblicuas de la sátira, en la que hemos dicho, se inscribe gran parte de la creación arreolina, cifran su efectividad en la deformación con la que distorsionan a su “blanco” de ataque ante el receptor.

Distorsionar, deformar, a la víctima justifica la agresión satírica; hace parecer que es digna de escarnio⁴⁰. Este método apela al lector, construye una trasposición, “una pantalla” para que “el autor satírico fuerce a la audiencia a yuxtaponer una nueva imagen”⁴¹ de su objeto de burla, evidentemente negativa, contra “una impresión original que está normalmente ausente del texto, alojada en la mente del receptor”⁴². Al mismo tiempo, la deformación de la realidad diegética permite al escritor manipular el lente con el que se mira: menoscabar o trivializar situaciones graves, presentar como ridículamente impresionante alguna nimiedad⁴³.

La distorsión implementará siempre una marcación negativa sobre la víctima⁴⁴, la “veracidad” de su discurso es irrelevante; al autor le interesa más bien “el efecto” que causarán sus imposturas⁴⁵. Así, “la sátira constituye una sorprendente combinación de elementos incongruentes: el satirista no representa la verdad objetiva, pero busca la “verdad” a través de la falsificación”⁴⁶. Su “verdad” se verá acompañada de un simulado tono objetivo que apuntala la deformación⁴⁷: “la objetividad sirve como una herramienta funcional para conseguir una ilusión de distancia del autor”⁴⁸ respecto al ataque. Como observa Pérez Lasheras: “la intensión crítica de la sátira no puede ejercerse, sin embargo, desde la objetividad, ya que la sátira suele presentarnos un mundo deformado, a veces hasta grotesco⁴⁹”. Con la deformación y el falso tono objetivo el autor:

³⁸ Término acuñado por Sara POOT.

³⁹ Daniel DOMÍNGUEZ Cuenca, *op. cit.*, p. 340.

⁴⁰ David WORCESTER, *The Art of Satire*, Cambridge; Harvard University Press, 1965, pp. 29-31, *apud* HERZ, *op. cit.*, p. 13.

⁴¹ *Loc. cit.*

⁴² *Loc. cit.*

⁴³ HERZ, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 14.

⁴⁵ *Loc. cit.*

⁴⁶ *Loc. cit.*

⁴⁷ *Loc. cit.*

⁴⁸ *Loc. cit.*

⁴⁹ Antonio PÉREZ Lasheras, Fustigat Mores. *Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 1994, p. 130.

elimina la emoción de empatía que el lector puede sentir naturalmente respecto al objeto, haciéndolo así más susceptible de ser criticado. La combinación contradictoria de objetividad y distorsión es una actitud calculada de parte del satirista. Puede asegurarle la reacción negativa del lector hacia los objetos deformados⁵⁰.

Es bajo esta herramienta mediante la que Arreola nos presenta a un niño deformado, manipulado a su antojo, actante sujeto al orden y a las significaciones dentro de la obra; él representa virtudes, defectos y críticas tras la caracterización de una forma física o moralmente repulsiva.

Nuestro primer problema, por ello, es que resulta casi imposible hablar de un personaje infantil o de un niño que cubra el paradigma como tal: la sátira juega con los significados metafóricos transformándolos en literales⁵¹, sin clausurarlos del todo, resguardando su capacidad de implicar a otros en varios niveles; esta es, precisamente, una de las bases de la ficción en la inventiva de Arreola⁵² (por ejemplo; un hombre amanece, un día, cornudo, físicamente hablando, o se convierte en una botella). El narrador parece poseer, además, especial interés por presentarnos un mundo grotesco, invadido de ambigüedades absurdas.

El infante puede hallarse convertido en un “pequeño monstruo de edad indefinida”, ser luego un “enano” de circo y terminar regresando a su forma ordinaria; las niñas duermen “alineadas como botellas de champaña”, esperando para ser consumidas por los hombres; mujeres dan a luz ajolotes, abortos de la naturaleza, chicos caricaturales o a pequeños Edipos con malformaciones congénitas; el niño puede estar siendo “soñado”, representar un ser en potencia, modificado constantemente, gestado indefinidamente, deforme y “angelical”; un pequeño, inventado por otro —parto monstruoso de ideas—, escapa al jardín para jugar en una mascarada burlesca y sexual; algunos se “niegan” a nacer y corre el rumor de que otros son el resultado de la invención de muñecas asesinas y sexuales “ardientemente amadas por hombres solitarios”.

No hay, tampoco, una figura infantil cuya representación no se halle condicionada por el *continuum* de otros personajes, símbolos e historias que supone el proyecto arreolesco: no existe alguno cuyas características no se encuentren mezcladas con las del personaje adulto o contaminado por rasgos animales, mecánicos y teratológicos.

Debido a su poca frecuencia y dados los antecedentes, podemos inferir que esta figura resulta casi siempre incidental, dependiente, oscilando entre dos instancias: o representa al hijo, o bien se encuentra codificada a través de su relación con los otros personajes/símbolos/anécdotas. Por ello, aunque su análisis individual es viable, carecería del sustento ideológico que buscamos a través del encuentro entre creación y pensamiento, al dejar de lado el carácter comunicante de la obra consigo misma.

Así, el estudio del niño, monstruo variable de trazos discontinuos, suponía la fijación; el anclaje que mantuviera segura su forma para lograr perfilarlo. Imposible asirlo no ya en una sola de sus representaciones, sino en un único cuento; la arbitrariedad mediante la que diversas relaciones textuales se establecían y restringían cada una de las interpretaciones

⁵⁰ Theda HERZ, *op. cit.*, p. 14.

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Loc. cit.*

que podíamos hacer de la figura infantil nos limitaban sitiándonos, paradójicamente, entre un sinfín de relatos, enlazados, a su vez, con otros trabajos. La dificultad de que pocos de ellos protagonizaran —menos aún que narrasen en primera persona— un cuento o algún otro tipo de texto nos orilló, las más de las veces, a mirarlo a través de la óptica del personaje adulto que actúa como narrador.

Los obstáculos para la elaboración de una poética que explicara su deformidad se seguían uno a otro: entre los más peculiares, la sátira y la ironía en las que se encontraba inscrito el niño suponían un abismo insalvable para llevar la discusión al respecto más allá de la *broma*, en el mejor de los casos ofrecían una explicación insuficiente, que dejaba de lado aspectos relacionados con el origen psicológico, simbólico e ideológico de esta figura.

Sitiados por las multiplicidades combinatorias en la inventiva de Arreola, el grotesco⁵³, el Bosco, la alquimia, la botella de Klein y las matemáticas fueron la clave para llegar a la extraña proposición que configura esta tesis: el instrumento principal, la confrontación entre el cuento “Botella de Klein” y la obra. Esta apuesta, claro está, no se debe a que sea necesariamente la única manera o la mejor de aproximarse a la figura infantil, pero suponía la combinatoria ideal, la fórmula más exacta, para abordar su carácter deforme. El texto representa, debido a la singularidad en la conjunción de una serie de símbolos y sucesos que aparecen dentro del marco diegético, el punto de partida que cimentará nuestra indagatoria.

El objetivo de esta investigación es elaborar una etiología que explique la deformidad de las figuras infantiles⁵⁴ en la obra de Juan José Arreola. Nuestra hipótesis principal, el punto medular en torno al que oscila el proyecto, tiene que ver con la metodología empleada: a lo largo de esta tesis nos proponemos demostrar que a través de la confrontación entre el cuento “Botella de Klein” y el *corpus* analizado, es posible localizar la “poética” de la deformidad de las figuras infantiles en Arreola: construir una etiología. El cuento arroja, por sí mismo, la estructura simbólico-ideológica del niño; al enfrentarlo con la obra verificaremos esta y encontraremos un *circuito* común de dolor entre el adulto y el infante: ambos aspectos configuran y explican gran parte de la deformación a la que se ve sometida esta figura.

Para complementar la demostración de esta hipótesis, y sus aseveraciones secundarias, realizamos una suerte de “topología”⁵⁵ de la deformidad del niño: nos ocupamos de los puntos invariantes que presenta, dentro de su amplio registro de morfologías cambiantes, y agrupamos a esta figura en dos categorías, que a veces se intersecan.

Concluimos que dados los paralelismos observados, al construir esta etiología, entre la imagen del niño y el objeto topológico⁵⁶, nuestra lectura de la obra supone una analogía final basada en la deformidad de ambos, cuyo origen reside en su imposibilidad de ser. Su

⁵³ En su modalidad como estructura estética según la propuesta de Wolfgang KAYSER, *vid. Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Machado, Madrid, 2010.

⁵⁴ No hablo de personajes, emplear tales actantes resultaría en la desmarcación de una serie de figuras simbólico-ideológicas que terminarían por restarle importancia a nuestra hipótesis de la incidencia del pensamiento arreolino en la obra.

⁵⁵ La topología, como hace ver Martha Macho: “se ocupa de aquellas propiedades de las figuras que permanecen invariantes, cuando dichas figuras son plegadas, dilatadas, contraídas o deformadas, de modo que no aparezcan nuevos puntos, o se hagan coincidir puntos diferentes”, en “¿Qué es la topología?”, *Sigma: revista de matemáticas= matematika aldizkaria*, núm. 20, 2002, p. 63.

⁵⁶ Me refiero a la botella de Klein. Se trata de una superficie embebida en R^4 , y como tal su estudio se encuentra supeditado a la teoría de superficies emprendida por la topología.

naturaleza deforme obedece a la imposibilidad de existir⁵⁷ que poseen como elementos contradictorios en la poética de Arreola.

Nuestra pretensión de obtener una conclusión válida a partir del enfrentamiento entre el cuento y la obra es posible precisamente debido a —y no a pesar de— sus relaciones combinatorias; obedece a las tramas que configura la producción literaria al comunicarse consigo misma. Entre la unidad y los fragmentos existen nexos tales que bien podrían habernos permitido confrontar cualquier otro relato ante la inventiva del jalisciense, sin embargo, decidimos tomar este como eje porque, ya lo hemos dicho, conjuraba la combinatoria exacta para acercarse a la materia.

Esa capacidad comunicativa en la obra de Arreola se debe a la intertextualidad; el diálogo mantenido entre los textos que la componen, y que Poot denomina autotextualidad: formalmente diremos que se trata de lo que Gennete observa dentro de la categoría de intertextualidad *alusiva*:

Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* (en Lautréamont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo⁵⁸. [El subrayado es mío]

Para encontrar una explicación profunda debimos indagar en los mecanismos que subyacen tras la sátira, y al dar con ellos decidimos que era mejor mostrarlos a partir de nuestra analogía, entre el objeto topológico y el niño, basada en la confrontación.

A fin llevar a cabo nuestra empresa, tuvimos que desarrollar al menos tres hipótesis auxiliares. Primero, como ya hemos explicado, existe un claro nexo ideológico que hermana obra y pensamiento arreolesco, si bien, este último se halla esbozado dentro de la representación, la clave para identificar esta relación subyace en la sátira; a lo largo de esta tesis comprobaremos esos nexos.

En segundo lugar, ligado totalmente con el punto anterior, proponemos que detrás de la carcajada amarga de la sátira subyace el horror zizekiano; la fantasía satírica arreolesca, con su discurso de odio y sus blancos de ataque, encubre y muestra el horror en grado sumo, recurrente en el discurso ideológico del autor. Incorporaremos la idea de este horror al confrontarlo con una suerte de absurdo que Kayser incorpora a su teoría estética del grotesco: el mundo enrarecido que subyace detrás de las construcciones ideológicas.

En tercer lugar plateamos que en el cuento “Botella de Klein”, creación grotesca por excelencia, convergen —salvando todas las distancias— en una suerte de símil la desorientación grotesca y el concepto de la no orientabilidad matemática: esto resulta importante cuando tengamos en cuenta la transformación que el objeto topológico opera en el cuento.

⁵⁷ El espacio R^3 en el caso de la botella.

⁵⁸ Gérard GENNETE, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, p. 10.

Lo deforme, la deformidad y la deformación nos pone frente a la cuestión de la alteridad como una forma de percibir y ser-percibido. En este caso, debido a nuestra línea de trabajo, la alteridad no es sobre un personaje o un símbolo, se trata de una extensión de la imposibilidad de orientarse hacia el todo: se trata de un “universo enrarecido”, en el que el individuo, incapaz de establecer ciertos parámetros guía, se ve sitiado. De allí que más que encauzar el tema hacia la enfermedad, la marginación y el historicismo de la dialéctica foucaultiana, que supondría centrarnos en el objeto de estudio como un ser-percibido, el tema deviene, incluso por su inscripción en la sátira y su relación secundaria, en la percepción de una totalidad estética, de la sensación del absurdo y el miedo al abismo donde todo se descompone, desorientando los órdenes de vida: el infierno existencial que oculta la carcajada satírica: el grotesco.

Me centré en el miedo, pero no sólo a la alteridad, sino al absurdo que encarna esa alteridad, el abismo del grotesco, y una explicación en la que convergieran estas aristas.

IV. Orden y resumen de los capítulos de la tesis.

En el marco previo nos ocupamos de cuatro núcleos centrales en esta investigación: sátira e ideología por un lado; el grotesco kayseriano y la botella de Klein, por el otro; exploramos, además, las relaciones de estos últimos con el cuento y el grotesco. El eje común de los cuatro temas es la deformidad o distorsión.

Exponemos, en primera instancia, algunas de las características de la sátira; tras ello el problema de este modo en la obra de Arreola. Después, exploramos las construcciones que cifran sátira e ironía como manifestaciones ideológicas hegemónicas que no socavan sino que acreditan el sistema. Llegamos luego a la raíz de la fantasía y encontramos que tras estos modos subyace el Horror de lo Real; lo imposible de codificar. En seguida dejamos la teoría ideológica zizekiana de lado para llevar la discusión a materia literaria; optamos por equiparar el mundo distorsionado, absurdo, que subyace al atravesar la fantasía y acceder al Horror, con el mundo deformado, desorientado, del grotesco de Kayser. Hacemos, luego, una equiparación entre la desorientación grotesca y la no orientabilidad matemática. Al final accedemos a una analogía entre la botella de Klein y el cuento “Botella de Klein”.

En el primer capítulo nos ocupamos de dos ejes principalmente. Primero, analizamos, bajo la óptica grotesca, el relato, después confrontamos nuestros hallazgos con la obra. El centro de nuestra exégesis, gira en torno al cambio que opera el grotesco dentro del cuento: destruyendo los órdenes que codificaban la orientación del personaje principal —narrador—; transformándolo.

Creamos dos líneas de investigación para explicar este cambio. La primera nos devela la estructura “psicológica”⁵⁹ detrás del niño; la segunda, su marco simbólico-ideológico. Ambas lecturas nos llevan a una identificación circular⁶⁰, psicológica y simbólica, entre el

⁵⁹ Si bien no podemos hablar de una psicología autónoma y propia del personaje, porque esta implicaría una dimensión física, una entidad psicosomática de la que carece, nos referimos más bien de su lectura a través de ciertas manifestaciones enmarcadas dentro de fenómenos psicoanalíticos relacionados con las manifestaciones ideológicas, siguiendo el enfoque que da Slavoj Žižek a la teoría lacaniana.

⁶⁰ o cíclica.

adulto y el niño. Decimos circular porque al final uno siempre prefigura al otro; el niño indica el futuro y es un adulto en potencia; el adulto tiende a retornar a estadios edípicos y su unión sexual simboliza al niño.

En otras palabras, siendo más puntuales, y quizá innecesariamente complejos, puesto que el lector de esta tesis ignora hasta este punto la mayoría de los siguiente referentes: partiendo del cuento "Botella de Klein" tratamos de demostrar que a través de la "no orientabilidad" del espacio-tiempo y, posteriormente, del individuo, hay una indefinición que deviene en la anulación del sujeto hacia un estadio infantil (este se identifica —en una suerte de "fase especular" inversa— con el objeto topológico; termina por transformarse en la botella misma). La anulación del individuo nos mostrará una estructura psicológica que opera tanto dentro de los personajes infantiles como de los adultos en la obra de Juan José Arreola.

A partir del cambio de lugar entre el sujeto y objeto, el valor último dentro del individuo⁶¹, la abolición de parámetros hará confluir ciertos elementos simbólico-ideológicos en un encuentro de contrarios que explicarán bastante de las figuras infantiles.

En el segundo capítulo analizamos y exponemos la deformidad del niño en Arreola.

El último apartado se ocupa de las conclusiones.

Añadimos, así mismo, dos apéndices que indagan y complementan a profundidad algunas de las bases teóricas que, por razones de espacio, no podemos abordar en el cuerpo del trabajo.

⁶¹ Según la lectura lacaniana de Zizek, *vid.* capítulo II.

Marco previo. La deformidad: sátira, horror, grotesco, topología y los dos Arreolas

A continuación plantearemos algunos de los temas que fundan el anclaje teórico de esta tesis. El eje común del conjunto de los cuatro primeros temas que analizaremos es la deformidad o la distorsión y su reflejo dentro de ciertas construcciones. En el modo satírico la encontramos como un mecanismo estético disuasivo. Dentro de la teoría ideológica de Zizek como la percepción que al atravesar la fantasía⁶² nos hace mirar un mundo de pesadilla, deforme e irreal⁶³. En el grotesco como la manifestación de una estructura estética cuya base es la entrada hacia aquel universo trastornado. En la botella de Klein como la deformidad de un objeto topológico, no orientable, en el espacio vectorial R^3 , cuya relación con el cuento “Botella de Klein” es la base para nuestra exploración sobre la figura infantil.

Por último nos detendremos un poco para marcar claramente la diferencia que señala el cambio entre los dos Arreolas: el escritor frente al público, histrión que, como afirma Daniel Domínguez, no pudo ejercer nunca la doble frontalidad del actor⁶⁴, “no supo entrar y salir de escena”⁶⁵, y Juan José Arreola Zuñiga, el hombre en su calidad humana.

I. Sátira y deformidad

Primer acercamiento: La sátira y la deformación del niño

⁶² Que oculta y muestra, como parte fundamental de la ideología, los antagonismos primordiales de lo Real y se manifiesta a través de la ironía y la sátira.

⁶³ La idea recuerda el encuentro con el absurdo de Camus: “En el fondo de toda belleza yace algo inhumano, y esas colinas, la dulzura del cielo, esos dibujos de árboles pierden, al cabo de un minuto, el sentido ilusorio con que los revestíamos y en adelante quedan más lejanos que un paraíso perdido. La hostilidad primitiva del mundo remonta su curso hasta nosotros a través de milenios. Durante un segundo no lo comprendemos, porque durante siglos de él hemos comprendido las figuras y los dibujos que poníamos previamente, porque en adelante nos faltarán las fuerzas para emplear ese artificio. El mundo se nos escapa porque vuelve a ser él mismo. [...] este espesor y esta extrañeza del mundo es lo absurdo” [El subrayado es mío]. Albert CAMUS, *El mito de Sísifo*, Alianza, Madrid, 1995, pp. 28-29. Aunque por supuesto el absurdo de Camus posee sus contrastes al enfrentarlo con el mundo en estado de enajenación del grotesco; en el anexo II confrontamos ambos y las relacionamos con algunas de las proposiciones que comparten con la dialéctica zizekiana.

⁶⁴ DOMÍNGUEZ señala: “Concepto con el que Luis de Tavira se refiere a esa cualidad que le permite al actor vivir plenamente la ficción del personaje en escena sin perder la noción de su lugar como persona en la realidad”, *op. cit.*, p. 219.

⁶⁵ *Loc. cit.*

Estoy suciamente rodeado de mentira por todas partes⁶⁶

Perverso polimorfo, monstruo enano de circo, pequeño Edipo ansioso, ajolote *lingam* de transparente alusión fálica; rémora parasitaria, gusarapo, ratón, insecto: la elaboración estética que Juan José Arreola presenta de la figura infantil íntegra, al igual que la misoginia con la que retrata a la mujer⁶⁷ y que sus capeas populares de cornudos y “machos” rumbo al burladero, el hastío de un cuadro sobre el que acumula su odio corrosivo el desencanto. Obsesionado ante el cisma de la Segunda Guerra Mundial⁶⁸, deformado de angustia⁶⁹, el jalisciense resguardó, como su propio “costalito de inmundicias”, la misantropía que iluminó su alma hasta el final de la vida, y que se expresa en amarga carcajada alrededor del ejercicio literario. El espíritu crítico de Arreola, su desilusión y posterior odio contra “la mentira” de la gente, contra el otro, la humanidad como un banco de hipocresía, encontró en la sátira la piedra de toque para la construcción de una obra rabiosa, corrosiva, y, sin embargo, que resplandece en formas de estructuras perfectas; la belleza de lo terrible en la palabra. La ira, los aullidos —las diatribas— de desamor⁷⁰ y la sangre, eran todas escupidas —en armonía de matices desconcertantes— a la cara del otro, con la que, en soledad, crítico asqueado del mundo, el escritor departía mirando hacia el espejo⁷¹ mientras animaba diligentemente sus creaciones:

Y por eso los detesto a todos: a los que guardan su saquito de porquerías como una valiosa pertenencia [...]. Por eso estoy tan solo, en este domingo por la tarde. Porque no he mentado. Porque soy un hombre verdadero y prevalezco aislado ya para siempre, entre todos los mentirosos. Por eso casi nadie puede conmigo; porque soy insoportable como la verdad, porque “mi única virtud es sentirme desollado en el templo y la calle, en la alcoba y el prado”.⁷²

⁶⁶La cita completa: “Estoy suciamente rodeado de mentira por todas partes. ¿Sabes? Ni la primera novia me fue verdadera; a todas las mujeres las he tomado en mentira. Sin querer, sin espiarlas. Cuando me rebaje a un acto de espionaje elemental, salí con las manos vacías. Pero siempre, siempre, descubrí la verdad. Siempre, siempre, he presenciado la mentira, y la he comprobado, la he verificado con la más aterradora amargura”. De una carta fechada el 27 de septiembre de 1970, en Juan José ARREOLA, *Y ahora, la mujer... La palabra educación*, compilación y edición a cargo de Jorge Arturo Ojeda, Diana, México, 2002. P. 40. En adelante citaremos esta obra como *Y ahora...*

⁶⁷ *Vid. Infra*

⁶⁸ *Vid.* “El París de mis presentimientos”, en Orso ARREOLA, *op. cit.*, pp. 245-257.

⁶⁹ Arreola comenta en referencia a “El sapo” de *Bestiario*: “A mí el sapo me importa como un corazón tirado al suelo. En momentos, cuando sufrimos o estamos deformes a causa del resentimiento, nuestro corazón se vuelve un sapo”. Emmanuel CARBALLO, “Protagonistas de la literatura mexicana. Juan José Arreola”, en Efrén RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 50.

⁷⁰ “Diciendo mi amor, gritando, aullando mi amor”. Según Arreola parte de su sátira misógina contra la mujer puede ser interpretada dentro de la tradición de canciones de desamor: «El amor pues está definido por el sufrimiento. La grandeza del sufrimiento da la medida del amor. ¿Qué es el amor como plenitud gozosa o mera plenitud? Hay que traducir toda esa masa de dolor al amor que la origina. [...] Cómo se me ha censurado, y cómo quería yo abandonar ya las canciones de amor al revés. El escarnio de la mujer. Pues en *Palindroma* se hallará usted por todas las páginas huellas de este veneno. Lo que decía de Proust varias veces se ha perdido que me lo apliquen, incluso a las mujeres lastimadas por mí mismo. Decirles “¡Imaginate cuánto amor se necesitó para que yo llegara a términos tan odiosos y a frases verdaderamente purulentas!” Estas llagas florecidas como joyas [...] Finalmente allí están elaborados artísticamente y ya inofensivos, diciendo mi amor, gritando, aullando mi amor». Federico CAMPBELL, “La mujer abandonada”, en Efrén RODRÍGUEZ, *op. cit.*, pp. 129-130.

⁷¹ Véase cap. II.

⁷² *Y ahora ...*, p. 41.

La poesía es la verdad⁷³; una de las convicciones de Arreola que con más poder afectaban la vehemencia de sus gestos: poesía en su forma más elemental como creación, elaboración nostálgica del hombre “por haber sido creado el mismo”⁷⁴. Pero “la verdad” en la sátira, que el jalisciense emplea para castigar, no es, nunca, apodíctica. Condicionada por las circunstancias en las que se encuentra, la sátira deforma y se confunde, entre laberintos y representaciones exageradas, en monstruos de caricaturas risibles; ataca siempre; persigue sus propios intereses, no necesariamente morales o verdaderos⁷⁵, y justifica su mordacidad enmascarándola a través de la oblicuidad del ataque.

a) Técnicas y definiciones

En este análisis seguiremos a Francisco Nogueroles y consideraremos que la sátira no puede ser un género literario (porque se sirve de varios de ellos⁷⁶), sino un modo⁷⁷. El autor satírico expone una crítica, no necesariamente inspirada por la moral⁷⁸, que se encuentra condicionada bajo una serie de extratextualidades⁷⁹, presentada en forma de ataque⁸⁰. La sátira se caracteriza por esta actitud agresiva⁸¹ que, al igual que muchas de las materializaciones ideológicas⁸², se muestra y oculta a través de sus técnicas al sesgo. La venia encontrada al adaptarse a diversos sistemas de valores históricos, ha arraigado a este modo como instrumento de crítica social, pero, en la gran loa que a menudo canta sus glorias, se olvida convenientemente su carácter violento, su arbitrariedad, cuya razón se basa en una opinión⁸³ o en la consensualidad; se pasa por alto que su crítica puede estar injustificada no sólo racional, sino también moralmente, pues obedece a los intereses particulares —económicos, viscerales, etc.— del creador.

La primera de sus técnicas es el humor, empleado para esconder la agresión y persuadir al que lee; hacerlo cómplice del ataque a través de la risa⁸⁴.

Implementa, en segundo lugar, mecanismos de indirección que, con tal de hacer ver al objeto de ataque digno de desprecio, cumplen diferentes funciones: el escritor satírico puede utilizar la falsa objetividad, la sustitución de imágenes preconcebidas en el imaginario del receptor, o el uso de metáforas interpretadas “literalmente”⁸⁵.

⁷³ *Ibidem*, p. 43.

⁷⁴ CARBALLO, art. cit., p. 16.

⁷⁵ Quiero decir a la zaga de la verdad; válidos o demostrables racionalmente.

⁷⁶ Kenneth R. SCHOLBERG, *Sátira e inventiva en la España Medieval*, Gredos, Madrid, 1971, p. 11.

⁷⁷ Francisco NOGUEROLES Jiménez, “En torno al concepto de Sátira”, en *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Universidad de Sevilla, Salamanca, 1995. p. 23.

⁷⁸ Antonio PÉREZ Lasheras, *op. cit.*, p. 194.

⁷⁹ Linda HUTCHEON, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” en *De la ironía al grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, dir. Gustavo Chapela Castañares, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, p. 178

⁸⁰ SCHOLBERG, Art. cit., p. 11

⁸¹ Matthew HODGARD, *La sátira*, Guadarrama, Madrid, 1969, pp. 8-9. *Apud* PÉREZ Lasheras, *op. cit.*, p.119.

⁸² Slavoj ZIZEK, “Los siete velos de la fantasía”, en *El acoso de las fantasías*, Akal, Madrid, 2011, pp. 7-52.

En lo sucesivo, para distinguir entre las obra de Zizek, me referiré a esta obra como *El acoso...*

⁸³ *Vid.* Theda Mary HERZ, *op. cit.*, p.12.

⁸⁴ PÉREZ Lasheras, *op. cit.*, p. 126.

⁸⁵ Theda Mary HERZ *op. cit.*, p. 11.

En tercer lugar, emplea la ironía, ya sea la situacional, que implica una cierta inserción en los mecanismos pragmáticos y sociales del lenguaje y el individuo⁸⁶, o la antifrasística, que consiste en la figura retórica con la que se da a entender lo contrario a lo que se dice⁸⁷. Aunque actúa principalmente en una posición “a nivel microscópico (textual)”⁸⁸, puede ir más allá de su naturaleza antifrasística de tropo dentro de una cláusula o palabra⁸⁹, de modo que tienda a desarrollarse tanto a nivel semántico en la frase como a lo largo de la significación total de un texto. Sin embargo, como observa Linda Hutcheon, comprobar que la ironía se presenta a un nivel mayor a la frase comprende serias dificultades; en consecuencia, es difícil acreditarla incluso en el discurso del jalisciense⁹⁰.

Por último, la sátira hace uso de la distorsión: en este mecanismo se inscribe la deformación del blanco de ataque por medio de la hipérbole o la minimización; se caricaturiza el objeto de desprecio del autor satírico, o las situaciones en las que se ve envuelto, a fin de mostrarlo envilecido ante el público; lo mismo sucede con los hechos: algo realmente grave se presenta como una nimiedad y viceversa⁹¹; el efecto humorístico que esta técnica ejerce en el lector consolidará su complicidad en el ataque.

La deformidad del niño, a lo largo de nuestro *corpus*, se encuentra enmarcada dentro del último mecanismo, inserta, muchas veces, en un discurso irónico⁹², agresivo, lleno con su falsa objetividad satírica, producto de la parodia o del pastiche. El personaje infantil es exhibido y ridiculizado mediante esta técnica. Podríamos quedarnos en la descripción del fenómeno, justificar la jocosidad del ataque aduciendo que se trata de un recurso satírico con fines moralizantes; sin embargo ya ha quedado claro que este modo no necesariamente persigue esos objetivos, sino los propios, entonces: ¿qué significado profundo puede ocultar la deformidad? Únicamente lo sabremos al indagar el núcleo de este discurso: ¿qué hay detrás del modo satírico?

b) El problema de Arreola y la sátira.

Como modo literario, hemos expuesto que la sátira posee mecanismos oblicuos. El problema estriba en lo que subyace a estos mecanismos y en una crítica literaria que, esencialmente, desemantiza la mirada cargada de misantropía y hace pasar algunos textos plenos en ataques misóginos⁹³ u homófobos⁹⁴ como una *simple broma* inscrita en los mecanismos de la sátira; algo risible y hasta justificado⁹⁵.

⁸⁶ HUTCHEON, art. cit., p. 187.

⁸⁷ Diccionario de la Real Academia Española, consultado en línea el día 29/07/2017 en la dirección electrónica: <http://dle.rae.es/?id=M6heFtP>

⁸⁸ HUTCHEON, art. cit., p. 179.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 173.

⁹⁰ Art. cit., p. 173, 179 y 184.

⁹¹ Alvin B. KERNAN, ed. *Modern satire*, Harcourt Brace and World, New York, 1962, p. 106, *apud* THEDA, p. 14.

⁹² Como dijimos, ciertamente difícil de acreditar.

⁹³ Si bien no toda su obra se encuentra inscrita dentro de la misoginia, sí una parte significativa que, en conjunto con los ensayos, entrevistas, diarios, aforismos, nos permite observar el alcance de la codificación negativa que poseía el escritor sobre la mujer. Estamos de acuerdo con Sara POOT cuando habla del contraste entre dos actitudes, una positiva y otra negativa, en Arreola (“Es fácil localizar en toda la obra el papel que cumple la mujer como personaje al que se le agrade y defiende, reverencia y maltrata, detesta y sublimiza. Esta actitud paradójica se manifiesta a través de las páginas de Arreola y no siempre la resuelve de igual manera”, *op. cit.*, 1992), no obstante, señalamos que, a partir de lo observado en esta tesis, hay más actitudes

misógina que de reverencia en su obra. Para nadie es un secreto el retrato misógino que hace Arreola de las figuras femeninas, si bien no se le ha querido observar de esta manera, debido a su contexto, casi siempre humorístico, lo cierto es que la sátira no se puede usar como pretexto a fin de esgrimir que “sólo se trata de bromas absurdas”. Que la figura femenina sea satirizada directamente a partir de sus caracteres sexuales secundarios (los senos, la menstruación, la esteatopigia), como sucede, por ejemplo en “Homenaje a J.J. Bachofen” o “El ajolote”, hace la gran diferencia respecto a la sátira que esgrime Arreola contra la figura masculina; definitivamente se trata de un enfoque misógino. La mayor ofensa en materia sexual contra el hombre consiste en describirlo con cornudo para menoscabar su “masculinidad”, mientras a la mujer en cuentos como “La trampa” se le describe como un “oráculo” (y allí está el doble sentido que encontraremos constantemente en Arreola, *vid. infra.*) que se abre y cierra; “Rosas inermes o flores carniceras”. El escritor termina el cuento con “Oh Maldita, acoge para siempre el grito del espíritu fugaz, en el pozo de tu carne silenciosa” (*op. cit.*, p. 248); no olvidemos que, como parodia a las *ratio seminales*, Arreola nombra “espíritu” al semen (*vid.* capítulo III).

Esta, por supuesto, no es siempre la perspectiva con la que se observa a la mujer, sin embargo, su marcación negativa permanece siempre, aún cuando se trate de una figura materna o un “lugar de reingreso al paraíso perdido” como observaremos en el capítulo I de esta tesis. Daniel DOMÍNGUEZ Cuenca acota: “No se puede negar que en diversos momentos de su obra, tanto teatral como narrativa, Arreola trata con ironía y desprecio a la mujer, pero siempre encubierto en una dosis de humor”, *op. cit.*, pp. 187-188. Emmanuel CARBALLO ha reconocido, igualmente, que muchos de los textos de Arreola son misóginos: “Hay un escritor importante de principios del siglo XX, Julio Torri, que figura entre los maestros de Juan José Arreola; hay textos [en los] que son ambos escritores misóginos: cuando hablan de la mujer y la cargan de improperios se parecen bastante”; Rafael PÉREZ Gay y Luis Miguel AGUILAR, directores editoriales, *Los imprescindibles del siglo XX. Juan José Arreola*, producción de Canal 22, México, 2000, serie documental que puede ser consultada en: <https://www.youtube.com/watch?v=XiEFUEW35QA>, *vid.* también Nancy MORA Canchola, *La Sátira en la Figura Femenina en Confabulario de Juan José Arreola*, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006. *Cfr.* Judith BUENFIL, p. 23 y *cfr.* Ángel MACEDO, *op. cit.*, que justifica, en cierta forma, y atenúa la misoginia a través del tópico de la imposibilidad amorosa/creativa en Arreola; debemos aclarar que la homofobia sigue siéndolo a pesar de las razones que se encuentren detrás de ella. De igual forma la misoginia.

⁹⁴ Históricamente existe una estigmatización contra la homosexualidad y los sujetos masculinos cuando desempeñan roles que se encuentran asociados con lo femenino. La narrativa de Arreola no es la excepción y podemos encontrar algo de este marcaje negativo sobre la homosexualidad en *La feria*, en *Tercera llamada* o en ciertos pasajes de su producción oral. Expongo dos casos concretos hallados en *La feria*: 1) “Pues mire, yo prefiero que sean así como Celso, maricas con ganas y de a de veras, como unos que vi en la frontera con la boca pintada y con la ceja sacada, y no como esos que parecen hombres y que andan por allí con la mirada perdida, mordiéndose los labios. No se les nota nada, si usted no se fija, pero la apariencia de sus rostros testifica contra ellos, como Sodoma publican su pecado. Se hacen señas unos a otros y se reconocen sin hablarse y quedan en verse quién sabe dónde” (p. 88). Y en el siguiente fragmento, que al final nos regala un poco del doble sentido que encontramos a veces en Arreola (como observa POOT, *op. cit.*, pp. 168-169):

- ¿Y qué me dice usted de los otros?
- Los de tú me entiendes...
- Los de yo *no* sabía.
- Así era desde chiquito.
- A mí me daban miedo las mujeres.
- ¡Ay Dios tú, a mí me dan asco! Fuchi. [...]
- Pues mire usted, a mí me dan risa.
- A mí me dan lástima.
- A veces son buenas personas. [...]
- Deberían de caparlos.
- Ponerlos a todos a vender tamales en la plaza, con mandiles blancos manchados de mole.
- ¡Ay, sí, de mole! ¡Ay sí, manchados de mole...! [...]
- Imagínate tú que compromiso! Tener que salvar mi alma en este cuerpo tan grandote...
- En este cuerpo de hombre tan feo y tan grandote.
- ¡Aquí en la cocina del infierno!
- ¡Probando atole con el dedito...

Además de machista, en el fondo, esta clase de discurso reluce de desprecio contra el escritor, considerándolo una suerte de bufón⁹⁶ —europeizante⁹⁷— al que no se puede tomar en serio; el jalisciense sabía de estas manifestaciones despectivas, las afrontó a lo largo de su carrera:

mucha gente conmigo se equivoca y dice: “Arreola, tal vez no sea más que un juego de palabras”. Usted sabe que no soy un juego de palabras, sino que mis juegos de palabras atrapan ciertas entidades, ciertas ecuaciones del espíritu, si no yo no pasaría de ser un escritor muy mono, de taracea, afiligranado y afiligranante, o un escritor gracioso, un humorista simpático, pero yo no me lo puedo creer porque entonces nada estaría justificado⁹⁸. [El subrayado es mío].

La incompreensión artística⁹⁹ señorea estos ataques; “[me han llamado] un tipo estrafalario que borda en el abismo [...]. Bordar en el vacío, imagínate, cuando estoy metido hasta el cuello en ese otro vacío que es la oquedad del ser”¹⁰⁰; “había un cabrón periodista de México que me decía ‘el kafkita de Zapotlán’ ”¹⁰¹: “hay personas que yo las veo con ganas de decirme: en realidad, ¿qué es lo que usted hace? Y aun otras que por haber oído van y leen algo, y le dicen a uno: ‘bueno, ¿y esto qué?’ No quedan satisfechas ni convencidas”¹⁰².

—¡Probando atole con el dedote...

—¡Atizando el hornillo! ¡Meneando las ollas del diablo Calabrote! (Joaquín Mortiz, México, 1992, pp. 87-88.)

⁹⁵ Entre los teóricos que defienden este enfoque o que menoscaban la misoginia en la obra de Arreola se encuentran: Angélica AGUILERA, “Arreola: yo, el misántropo”, en *Tema y variaciones de literatura*, núm. 15, 2000, pp. 213-216. Fabio JURADO Valencia, comenta: “Los lectores desprevenidos, los lectores sumisos frente a la denotación del texto ven en Arreola al misógino, o al homosexual reprimido, el que odia a las mujeres culpándolas de la tragedia de este mundo” (p.30), y agrega: “no son narradores misóginos y hombres reprimidos sexualmente los que hablan aquí, sino narcisos; hombres que primero quieren amarse a sí mismos para poder amar a los otros —hombres o mujeres— [...]” (p. 33), “Representación de la mujer en la narrativa de Juan José Arreola”, *Literatura: teoría, historia y crítica*, núm. 1, 1997, pp. 96-115. Al respecto habría que contestarle a Jurado que aun al dejar de ser un “lector desprevenido” y enlazar las relaciones autotextuales en la obra de Arreola, aun al observar que en el conflicto entre la pareja hombre-mujer se encuentra la raíz de la actitud de Arreola hacia las figuras femeninas, nada de esto puede negar el hecho de que Arreola sea un escritor misógino; justificada o no, ya sea a través de las relaciones en la obra, o del contexto ideológico emergente, en la época que Arreola vivió, la misoginia sigue siéndolo a pesar de todo. *Vid. supra*.

⁹⁶ Agustín Yáñez algunas veces intentó humillar al jalisciense y se burlaba de él las más; un ejemplo; “lo que quería Agustín era que yo apareciera ante el público como un loco. Le gustaba provocarme para ver hasta dónde era yo capaz de llegar, sabía que era actor y que no me intimidaba la presencia de la gente”, *vid. El último juglar*, pp. 306-307. Esto queda referido en la humorística “Historia de los dos que soñaron”.

⁹⁷ Y vaya que fueron varias las acusaciones esgrimidas contra Arreola, empleando a Juan Rulfo, su amigo de la infancia y la juventud, como instrumento de comparación.

⁹⁸ Federico CAMPBELL, art. cit., p. 122.

⁹⁹ De allí que una de las figuras que se encuentra dentro del marco de la satirización sea la del artista mismo.

¹⁰⁰ CARBALLO, art. cit., p. 37

¹⁰¹ Wolfgang VOGT, *op. cit.*, p. 94. Se refiere, según le contó en otra entrevista realizada por CAMPBELL, a Fasto Vega; *vid. art. cit.*, p. 122

¹⁰² Mauricio de la SELVA, art. cit., p. 89. Tales observaciones a menudo sustentan sus argumentos en un nacionalismo exacerbado y reaccionario, como le cuenta a Federico CAMPBELL: “Usted sabe de las mayores críticas que se me han hecho: “afrancesado”, “una tendencia cosmopolita de nuevo rico de la cultura”, “otra vez el payo”, como se le pudo decir a Darío y a López Velarde, “que viene y se viste de chaqué; pero hay una cosa muy importante [...]:yo soy una persona que nunca perdió ni ha perdido ni perderá jamás su condición

Si bien ironía, hipérbole y minimización juegan un papel importante dentro de la codificación satírica, integrando “la broma” a la que se refieren esos teóricos, es precisamente su simulado distanciamiento sardónico, en el que fundamentan una crítica contra la ideología¹⁰³, el que se haya inserto y no puede escapar de la propia ideología, de acuerdo a lo enunciado por Slavoj Zizek¹⁰⁴: aún dentro de la ironía subsisten y actúan discursos que validan y esquematizan cierta instrumentalización de las relaciones de poder; de hecho, en ella se manifiesta la ideología en estado puro¹⁰⁵. De allí que algunas veces la sátira, no decodificada según los designios del autor, se convierta precisamente en un instrumento de propaganda de aquello que se quería exponer de forma negativa en principio. La naturaleza de este modo sobrepasa su carácter humorístico; “la ideología —nos recuerda Zizek— impregna los estratos de la vida cotidiana supuestamente ajenos a la propia ideología”¹⁰⁶.

c) Sátira e ideología: la crítica de Zizek

En el enfoque clásico, ya sea de la escuela de Frankfurt o la althusseriana, la instrumentalización ideológica operaba como una falsa conciencia, un velo insalvable de ficciones que impedía al sujeto —siempre pasivo— acceder a la realidad, la verdad oculta tras estas construcciones; se mantenía que únicamente la ciencia crítica de la ideología podía discernir y salvar este abismo a partir de sus métodos¹⁰⁷. Esto último instauraba formalmente la oposición entre el binomio ciencia/ideología; verdad y ficción.

Slavoj Zizek nos presenta dos objeciones para volver, junto con Eagleton¹⁰⁸, a la cuestión ideológica. Primero: los individuos se encuentran más allá de la “falsa conciencia”; los sujetos sumidos en la trama ideológica se saben inscritos en ciertos órdenes, *saben lo que hacen* y aún así lo continúan haciendo¹⁰⁹. En segundo lugar, el esloveno propone que, en tanto que toda abstracción de la realidad es simbólica¹¹⁰, vivimos inmersos en la ideología; la crítica althusseriana es al mismo tiempo una ideología¹¹¹. En otras palabras: todo saber es autorreferencial, supuesto de sí mismo¹¹², en tanto que se

de ser un perceptor *a la muy mexicana* de los fluidos universales que circulan por todas partes. Me siento feliz de seguir siendo un hombre de pueblo, un pueblerino y hasta un cursi”, art. cit., p. 123.

¹⁰³ Ya sea la hegemónica, ya sean las particulares: recordemos que todo saber en tanto supuesto de sí representa una trama ideológica.

¹⁰⁴ Slavoj ZIZEK, *Viviendo en el final de los tiempos*, Akal, Madrid, 2012, p. 17, citado en adelante como *Viviendo...*, y Slavoj ZIZEK, “la transgresión intrínseca”, en *El acoso...*, pp. 30, 74.

¹⁰⁵ Slavoj, Zizek, *Viviendo...*, p. 10.

¹⁰⁶ *El acoso...*, p. 8.

¹⁰⁷ César RENDUELES, “Slavoj Zizek. Verdad y emancipación en la era posmoderna”, en *LOGOS. Anales del seminario de metafísica*, vol. 47, 2014, p. 262. *Vid.* también Di PASCUALE, Mariano, “Notas sobre el concepto de ideología. Entre el poder, la verdad y la violencia simbólica”, *Tábula rasa*, núm. 17, julio-diciembre 2012, p. 99.

¹⁰⁸ *Vid.* Terry EAGLETON, *Ideología. Una introducción*, Paidós, Barcelona, 1997, en lo sucesivo nos referiremos a esta obra como *Ideología...*

¹⁰⁹ Ricardo CAMARGO Brito, “Zizek *avec* Habermas: El problema de la verdad y la ideología”, *Alfa*, núm. 31, diciembre 2010, p. 74.

¹¹⁰ *Cfr.* Roy ALFARO Vargas, “El pensamiento de Slavoj Zizek”, *Revista de filosofía y teoría política*, núm. 40, 2009, p. 14.

¹¹¹ ROCA Jusmet art. cit., p. 109.

¹¹² ROCA, art. cit., p. 109.

encuentra inscrito en el campo de lo simbólico —el lenguaje—; no existe un lugar de la Verdad (un Otro)¹¹³ que se sustente por sí mismo desde el que se pueda diferenciar la Verdad de las ficciones ideológicas; no existe, por tanto, la oposición dicotómica entre ficción ideológica y “Realidad/verdad”¹¹⁴. A pesar de ello, no se trata del relativismo posmoderno que sitúa al mismo nivel la validez de diversos discursos.

Como sabemos las críticas de la historicidad foucaultianas y las teorías del discurso de la escuela posmoderna terminaron por renunciar a toda aspiración sobre un anclaje de lo real o lo verdadero, dando por aceptada la validez de diversas realidades como simples ficciones simbólicas, nunca la realidad objetiva, renunciando así a la noción de ideología “como subproducto de la verdad metafísica”¹¹⁵.

Zizek escapa de esta fácil solución posmoderna; no se trata de validar todo discurso y renunciar a la crítica ideológica; hay una parte de la realidad que no se encuentra inmersa en esta ficción, que se resiste a ser codificada, a ser simbolizada; su punto de partida se halla en el conjunto vacío que representa lo Real. Como vacío obstruido, lo Real se salva de estar inserto dentro de lo ideológico¹¹⁶, por lo que es posible discernir a partir de este lugar quién devela u oculta qué dentro de los discursos sociales políticos y hegemónicos¹¹⁷.

Vivimos inmersos en la ideología: se trata de un mecanismo que “nos permite una narración desde la cual construir la realidad”¹¹⁸, surge precisamente ante la inconsistencia de lo Real¹¹⁹; su núcleo central es la fantasía¹²⁰. Supone una narración que oculta los

¹¹³ El gran Otro también puede ser definido como “el orden simbólico que es el lugar externo de la verdad del sujeto”, ZIZEK, *El acoso...*, p. 58.

¹¹⁴ ROCA Jusmet, art. cit., p. 109.

¹¹⁵ RENDUELES, art. cit., p. 262-263.

¹¹⁶ Ricardo CAMARGO, art. cit., p. 78- 81. Zizek observa: «Todo depende de nuestra persistencia en esta posición imposible: aunque no haya una línea clara de demarcación que separe la ideología de la realidad, aunque la ideología ya esté operando en todo lo que experimentamos como “la realidad”, sin embargo debemos sostener la tensión que mantiene viva la crítica de la ideología. Quizá, de acuerdo con Kant, podríamos designar esta dificultad como la “antinomía de la razón crítico-ideológica”: La ideología no es todo; es posible suponer una posición que nos permita mantener una distancia con respecto a ella, pero este lugar desde el que se puede denunciar la ideología debe permanecer vacío, no puede ser ocupado por ninguna realidad definida positivamente. En el momento en que caemos en esa tentación, volvemos a la ideología», “El espectro de la ideología”, en Slavoj ŽIŽEK (comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 26.

¹¹⁷ «Zizek logra así ofrecer una concepción de ideología en la que la distorsión no está ya localizada en la estructura epistémica clásica de ilusión versus realidad. Existe ahora una estructura tripartita operando, compuesta por lo simbólico, lo imaginario y “lo real”. En efecto, la realidad (la dimensión simbólica), estructurada por una fantasía (el campo de lo imaginario), es ofrecida como un escape de “lo real”. “Lo real”, entonces, no puede ser simbolizado en la realidad, pero, en vez de ello, aparece como un espectro en la fantasía hecha por el sujeto. De este modo, el *estatus* ideológico (o no-ideológico) de una posición política dada, estaría determinado por el ocultamiento (o el develamiento, en el caso del *estatus* no-ideológico) que dicha posición política tienda a producir, en “lo real” (los “antagonismos”, de la sociedad)», CAMARGO, *art. cit.*, p. 79-80.

¹¹⁸ ROCA Jusmet art. cit., p. 111.

¹¹⁹ Gustavo CALA, “La ideología en el pensamiento de Slavoj Zizek”, en *V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología: XX Jornadas de Investigación Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur*, Facultad de psicología/Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2013 p. 26.

¹²⁰ “el gran otro es en sí mismo carente de sustancia, puramente virtual, excluido, privado de la Cosa —y la fantasía intenta llenar estas carencias del Otro y no las del sujeto. Es decir, intenta (re)construir la sustancia del gran Otro. Por ello la fantasía y la paranoia están indisolublemente unidos[...]”, Slavoj ZIZEK, “The

antagonismos traumáticos —de lo Real— incapaces de ser simbolizados, explicados o aceptados, es una forma de “curar la herida mediante la imposición de una estructura simbólica equilibrada”¹²¹. Ejerce sus funciones cimentándose en aspectos “usuales” que fortalecen sus proposiciones absurdas haciéndolas optables; “en la vida cotidiana, la ideología anida sobre todo en la referencia, aparentemente inocente, a la pura utilidad”¹²², a la instrumentalización de ciertos rituales que la concretan físicamente¹²³:

La ideología no es una ilusión óptica tipo sueño que construimos para huir de la insoportable realidad; en su dimensión básica es una construcción de la fantasía que funge de soporte a nuestra “realidad”: una “ilusión” que estructura nuestras relaciones sociales efectivas, reales y por ello encubre un núcleo insoportable, real, imposible. La función de la ideología no es ofrecernos una fuga de nuestra realidad, sino ofrecernos la realidad social misma como una huida de algún núcleo traumático real¹²⁴. [El subrayado es mío]

Es en la ironía y la sátira donde precisamente la ideología hegemónica sale a relucir en estado puro, como lo observa el liublano:

Si hay una experiencia ideológica en su expresión más pura, en su nivel cero, se produce en el momento en que adoptamos una actitud de irónico distanciamiento, riéndonos de los disparates en los que estamos dispuestos a creer. En ese momento de deliberada carcajada, cuando miramos el absurdo de nuestra fe, es cuando nos volvemos sujetos puros de ideología, cuando la ideología ejerce su mayor control sobre nosotros¹²⁵. [El subrayado es mío]

Como bien apunta el teórico esloveno, uno de los recursos de la ideología hegemónica (sobre todo la actual) es la desubstanciación de lo Real¹²⁶: “ideología sin ideología”; es decir, entramos en el marco de la pura representación simbólica; allí está el papel clave de la sátira: el espacio satírico o irónico con el que se hace burla de la ideología hegemónica no socava sino que acredita la repetición de rituales ideológicos dentro de la ironía y la sátira; acredita la ideología¹²⁷, “riéndonos de nuestras creencias mientras seguimos practicándolas, es decir, apoyándonos en ellas como la estructura que sostiene nuestras prácticas diarias”¹²⁸:

Llevamos a cabo nuestros mandatos ideológicos sin asumirlos y “tomárnoslos en serio”; aunque un padre se conduzca como un padre, éste hará que su comportamiento vaya

Matrix o las dos caras de la perversión”, en *Desde el jardín de Freud*, núm. 3, 2003, p. 295, en lo sucesivo citado como “The Matrix...”.

¹²¹ *Ibidem*, p. 300.

¹²² Slavoj ŽIŽEK, *El acoso...* p. 8

¹²³ *Ibidem*, p. 11.

¹²⁴ Slavoj ŽIŽEK, *El sublime...*, p. 76.

¹²⁵ Slavoj ŽIŽEK, *Viviendo...*, p. 17

¹²⁶ En la época presente encontramos café sin cafeína, cerveza sin alcohol, sexo virtual; Slavoj ŽIŽEK, *Bienvenidos al desierto de lo real*, Akal, Madrid, 2005, p. 15.

¹²⁷ *Vid. ibidem*, p. 56: el caso de la parodia, la ironía y la sátira en *Schreck* con sus extrañamientos brechtianos y giros, con sus cambios de trama que no modifican nada, ni critican, sino que actualizan y acreditan la vieja historia de los cuentos de hadas, según expone Žizek.

¹²⁸ *Loc. cit.*

acompañado de un flujo constante de comentarios irónicos/reflexivos acerca de la estupidez de ser padre, etcétera¹²⁹.

Parece como si la ideología se burlase de sí misma, como si no quisiera ser tomada en serio, para ser tomada en serio; se trata de una forma de colonizar espacios supuestamente subversivos desde los cuales criticar a la propia ideología; cito en extenso a Zizek:

“El verdadero poder no necesita arrogancia, una larga barba y una voz potente y penetrante. El verdadero poder te estrangula con lazos de seda, encanto e inteligencia”. [...] Sorprendido de ver una herradura colgada arriba de la puerta de la casa de campo de Bohr, un compañero científico que lo visitaba le dijo que no creía en la superstición aquella de que las herraduras mantuvieran alejados de la casa a los malos espíritus, o que trajeran suerte, a lo que Bohr le contestó mordaz: “¡Yo tampoco creo en esas supersticiones; tengo la herradura porque me dijeron que, aunque uno no crea, igual funciona!”. Así es cómo funciona hoy la ideología: nadie toma en serio ni la democracia ni la justicia, todos estamos conscientes de su corrupción, pero las practicamos —i. e. demostramos nuestra creencia en ellas— porque asumimos que funcionan aun cuando no creamos en ellas¹³⁰

Así, sátira e ironía no mellan sino que acreditan, ya domesticadas, la ideología hegemónica, la hacen ver inofensiva, absurda, con esto anulan la crítica que ellas mismas emiten; ejercitan el cinismo posmoderno; dicen algo como “ah, sí esto está mal, pero, ¿y qué?”; humanizan la ideología ante nosotros señalando sus errores, y sin embargo validándola¹³¹:

La identificación ideológica acaba dominándonos precisamente cuando nos empeñamos en pensar que no nos identificamos completamente con ella, que tras ella se oculta un ser humano con valores. “No todo es ideología: tras la máscara ideológica, soy un ser humano”: aquí tenemos la forma consumada de la ideología, de su “eficiencia práctica”¹³².

La ideología se apoya de recursos para distanciarse de sí misma, para pretender alejamiento o autocrítica, de ahí que se diga que en la sátira o la ironía “puede” encontrarse un espacio de “libre” pensamiento, sin embargo esto resulta imposible:

Si una ideología pretende ser eficaz y «adueñarse» efectivamente de los individuos, ha de emplear y manipular algún tipo de visión «transideológica» imposible de reducir a la condición de simple instrumento destinado a legitimar las pretensiones del poder (ideas y sentimientos de solidaridad, justicia, pertenencia a una comunidad, etc.)¹³³.

Cuando en la sátira se emplea la hipérbole para buscar la caricatura los elementos que se exageran —que se suponía son precisamente los que se iban a atacar— terminan aboliendo, paradójicamente al tratar de encarecerla, la crítica; anulan el ritual ideológico, la

¹²⁹ *Loc. cit.*

¹³⁰ Slavoj ZIZEK, *Bienvenidos a tiempos interesantes*, ed. de la vicepresidencia del estado plurinacional de Bolivia, La Paz, 2011, p. 43.

¹³¹ *Vid.* Slavoj ZIZEK, *En defensa de las causas perdidas*, Akal, Madrid, 2011, p. 18.

¹³² Slavoj ZIZEK, *El Acoso...*, p. 30.

¹³³ *Loc. cit.*

convicción puramente formal¹³⁴ —como Bergson afirma sobre Tartufo y Zizek lo observa— en la que se sustentaría su propia interpretación o denuncia. Así, la sátira se convierte, muchas veces, en un medio propagandístico muy ambiguo y hasta de doble filo; ya sea porque el receptor no decodifica adecuadamente la mirada satírica o irónica¹³⁵; sea porque se permite también una lectura contraria a la que supuestamente se pretendía en un inicio¹³⁶. Así funciona la ideología; aquello que pretende ocultar, su contradicción, se exterioriza claramente en sus manifestaciones concretas. De modo que la ironía, la sátira y los recursos de distanciamiento:

se pretende que todo ello tenga un propósito irónico; no hay que «tomarlo al pie de la letra»; sin embargo, la ideología cínica «posmoderna» se consume precisamente por medio de ese autodistanciamiento. Umberto Eco enumeró recientemente los rasgos definitorios de la actitud fascista: tenacidad dogmática, ausencia de humor, insensibilidad a la argumentación racional... No podía estar más equivocado. Hoy día el neofascismo se vuelve cada vez más «posmoderno», civilizado, juguetón, partícipe de un irónico autodistanciamiento... sin que por ello sea menos fascista¹³⁷. [El subrayado es mío]

d) Sátira, ideología y fantasía: hacia el grotesco

“La ideología siempre se apoya en una base fantasmática”¹³⁸; es decir la fantasía o el fantasma, que supone su parte nuclear: «“fantasma” designa un elemento que “se desprende”, que no puede ser integrado en la estructura simbólica dada, pero que, justamente como tal, constituye su identidad”»¹³⁹; un elemento que encubre un vacío y da significado a una correspondencia: «un relleno, lo que en la relación llena lo que no existe y le confiere su consistencia fantasmática»¹⁴⁰. Fantasía no es simplemente la consumación de un deseo “en forma alucinatoria”; en la lectura lacaniana marxista de Slavoj Zizek, posee mecanismos similares a los del esquematismo trascendental kantiano¹⁴¹; configura el deseo mismo, “literalmente nos enseña «como hay que desear»”¹⁴²:

¹³⁴ *Ibidem*, p. 10

¹³⁵ Como dijimos antes sobre la ironía como recurso satírico: para decodificarla es necesario estar inscrito en los mecanismos pragmáticos y sociales del lenguaje; de modo que no es siempre accesible si se desconocen aquellos o sus relaciones contextuales.

¹³⁶ El ejemplo clásico en México: el personaje de “la india María”. Todos “saben” —aquí va el consenso excluyente de la sátira, de nuevo— que se trata de una representación, una parodia, cuyo fin, suponemos, es denunciar las circunstancias en las que los indígenas se encuentran inmersos. Esta denuncia termina, sin embargo, por fomentar el odio, la discriminación y el clasismo que supuestamente critica: la exageración al caracterizar a los indígenas, su forma de hablar, vestir y pensar, los ridiculiza y sitúa como el blanco de ataque perfecto para su comedia. Acredita, una vez más, la ideología hegemónica.

¹³⁷ ZIZEK, *Acoso...*, p. 74. EAGLETON agrega: “En las sociedades actuales, democráticas o totalitarias, [...] el distanciamiento cínico, la risa, la ironía son, por así decirlo, parte del juego. La ideología dominante no pretende ser tomada en serio o literalmente”. “Es —añade— como si la ideología dominante ya se hubiese acomodado al hecho de que vamos a ser escépticos hacia ella, y hubiese reorganizado sus discursos en consecuencia”. EAGLETON, *Ideología...*, p. 65.

¹³⁸ ZIZEK, *Acoso...*, p. 5.

¹³⁹ Slavoj ZIZEK, *Goza tu síntoma*, Nueva visión, Buenos Aires, 1994, p. 114

¹⁴⁰ *Loc. cit.*

¹⁴¹ Vid. ZIZEK, “The matrix...”, p. 298.

¹⁴² ZIZEK, *Acoso...*, p. 13.

La fantasía sirve de intermediaria entre la estructura simbólica formal y el carácter positivo de los objetos que encontramos en la realidad, es decir, proporciona un «esquema» conforme al cual algunos objetos positivos de la realidad pueden funcionar como objetos de deseo capaces de llenar los huecos abiertos por la estructura simbólica formal. Por decirlo de forma un poco simple: por fantasía no debemos entender cosas como que, si me apetece una tarta de fresa y no puedo obtenerla en la realidad, fantasearé con comérmela; el problema, más bien, es el siguiente: *¿cómo sé que lo que más me apetece es tarta de fresa? De eso es de lo que la fantasía me informa*¹⁴³. [Las cursivas son del autor]

Su relación directa con la ideología estriba en que en la fantasía nunca se escenifica el deseo del sujeto que fantasea¹⁴⁴, sino de los Otros, y del Gran Otro, el que maneja o se encuentra inmiscuido dentro de la legitimación de las relaciones de poder:

Siempre se debe tener presente que el deseo «realizado» (escenificado) en la fantasía no es el deseo del sujeto, sino el deseo del *otro*: la fantasía, la formación fantasmática, es una respuesta al enigma del «Che vuoi?» —«Dices esto, pero, *¿qué es lo que de verdad quieres decir al decirlo?* »— que establece la posición primordial y constitutiva del sujeto. La pregunta que está en el origen del deseo no es «¿Qué es lo que quiero», sino «¿Qué es lo que los otros quieren de mí? ¿Qué es lo que ven en mí? ¿Qué soy yo para ellos? » [...] En su aspecto más fundamental, la fantasía me dice lo que soy para los míos¹⁴⁵.

Por eso si bien la clave del papel de la fantasía en la obra de Arreola y su pensamiento (la representación de la mujer, pocas veces madre compasiva, y casi siempre devoradora que amenazan la masculinidad con su abandono del rol pasivo, los hijos como destructores, monstruos, el hombre como víctima y victimario) podemos encontrarla en la ideología hegemónica que emergió a partir de un contexto cultural en el que el machismo imperante, el catolicismo y el existencialismo se entrelazan, lo cierto es que si la inquina satírica del escritor va dirigida, además del ser humano en general, hacia grupos marginales o vulnerables (los malformados, las mujeres, los niños, los homosexuales), habría que preguntarse: ¿qué hay detrás de este uso satírico, de esta fantasía de capar homosexuales, asesinar mujeres como en una receta casera, o exhibir niños deformes? La respuesta de que es un recurso satírico para fines morales en un texto irónico resulta correcta, e interesante, pero insuficiente si es la única forma de abordarlo, recordemos que la sátira no necesariamente obedece a órdenes morales, sino a motivos personales; precisamente porque se trata de recursos satíricos o irónicos, y son espacios donde supuestamente se abolen o invertir las nociones aceptadas o normas sociales de convivencia¹⁴⁶ para establecer una crítica, y, sobre todo, porque en la ironía es donde precisamente la ideología en estado puro sale a relucir, como el filósofo esloveno lo observa.

¹⁴³ *Loc. cit.*

¹⁴⁴ A la pregunta de para quién se escenifica en la obra de Arreola hay que contraponer el juego constante del teatro dentro del teatro de las ficciones. “Una mujer amaestrada” y otros cuentos-farsas juegan ya con esta idea y con la teatralidad immanente dentro de la obra del jalisciense. Al respecto consúltese el trabajo de Daniel DOMÍNGUEZ Cuenca, *op. cit.*

¹⁴⁵ ZIZEK, *Acoso...*, p. 13.

¹⁴⁶ Estas nunca consiguen evadirse del todo; el Gran Otro que vive dentro de mí, el superyó, siempre se encontrará presente como conciencia que me ordena; por eso al pretender alejarse irónicamente de la realidad social la conciencia seguirá siendo guiada, y más puramente, por el Gran Otro. *Vid.* Slavoj ZIZEK, *Cómo leer a Lacan*, Paidós, Buenos Aires, 2008 p. 18.

Cabría entonces preguntar: ¿por qué se fantasea, justamente, con estos actos (ahogar mujeres o ser su víctima, humillar homosexuales, violentar o ser violentado por los niños), aún cuando se trate de un recurso satírico o irónico?, ¿por qué no con algo más?, ¿qué hay tras el uso de estos actos llevados a la ficción? Nada, como recuerda el esloveno, está carente de ideología; desde lo más nimio —un escusado— todo está invadido por ella¹⁴⁷, y la fantasía juega un papel clave en esto. Más allá de adentrarnos a explicar estas violentas fantasías a través de las fobias conocidas que se han observado en el jalisciense o algunas de sus fijaciones (el terror a la mujer, el odio a lo femenino, la homosexualidad reprimida, la imposibilidad del amor, la formación católica), lleguemos a la raíz de la fantasía. De acuerdo con Zizek:

Se suele considerar que la fantasía se manifiesta en la ideología al modo de una trama fantasmática que oculta el horror de una situación dada [...] resulta más fructífero buscar la manifestación de esa fantasía allí donde no se esperaría encontrarla: en las situaciones insignificantes y, a primera vista, puramente utilitarias [...] **Sin embargo, el concepto psicoanalítico de fantasía no se puede reducir** al de una trama fantasmática que oculta el horror de una situación dada; lo primero que cabe añadir es que, obviamente, la relación entre la fantasía y lo que **encubre —el horror de lo Real—** resulta mucho más ambigua de lo que parece a primera vista: **la fantasía encubre ese horror, pero, al mismo tiempo, alumbra aquello mismo que supuestamente encubre**, su punto de referencia «reprimido» (¿acaso las imágenes de la más horrenda de las Cosas, desde el calamar gigante que habita en las profundidades de los mares hasta el mortífero tomado que todo lo devasta, no son creaciones fantasmáticas *par excellence*?)¹⁴⁸. [El énfasis es mío]

La fantasía en la narrativa de Arreola disfraza el horror con la ironía, bajo la máscara deformante de la sátira, y al mismo tiempo lo expone brutalmente, lo exagera; horror a la mujer, al ser humano en general, a la homosexualidad y su invitación, a los hijos, a los niños perversos polimorfos, a la madre, a Dios; múltiples respuestas posibles, sí, pero finalmente ¿qué subyace detrás de ese horror?, para el liubliano:

El Horror no es simple y llanamente lo Real intolerable que la pantalla de la fantasía enmascara; su importancia no se reduce al modo en que centra nuestra atención, en que se impone como lo repudiado y, por consiguiente, aparece como el gran punto central de referencia. **El Horror puede convertirse también en una pantalla**, en una cosa cuyo efecto fascinante **oculte algo «más horrendo que el propio horror», el vacío o antagonismo primordial**. Por ejemplo, ¿acaso la imagen demoníaca de los judíos y de la confabulación judía, propia del antisemitismo, no es una evocación del Horror en grado sumo que, precisamente, sirve como pantalla fantasmática útil para evitar la confrontación con el antagonismo social?¹⁴⁹

La lógica del horror que **funciona como una pantalla que enmascara el vacío** también se puede ejemplificar mediante el siniestro poder del motivo del barco a la deriva, sin capitán o tripulación que lo gobierne. **Eso es el Horror en grado sumo: no el famoso fantasma en la máquina, sino la máquina en el fantasma. No hay ningún agente tras ella, la máquina funciona por su cuenta, como un mecanismo ciego y contingente**. Eso es lo que en el plano social oculta la idea de una conspiración judía o masona: el horror de concebir la

¹⁴⁷ Slavoj Zizek, *El acoso...*, p. 9. Sobre la discusión posideológica *vid.* también Eagleton, *Ideología...*, p. 14-17.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 11.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 12.

sociedad como un mecanismo contingente que sigue ciegamente su camino, atrapado en el círculo vicioso de sus antagonismos¹⁵⁰. [El énfasis es mío]

Tras el Horror encontramos un vacío inexpugnable y acéfalo como *causa primera*, otra pantalla que oculta y es lo Real¹⁵¹; la máquina en el fantasma, el destino que corre acéfalo en el universo con su ineludible promesa de destrucción; se trata de una fuerza inexpugnable, desconocida; lo no codificable que representa lo Real y los antagonismos primordiales que encubre la ideología. Al atravesar la fantasía, al desintegrarla:

La fantasía se encuentra al lado de la realidad, que sostiene el «sentido de realidad» del sujeto: cuando el marco fantasmático se desintegra, el sujeto sufre una «pérdida de realidad» y empieza a ver la realidad como un universo de pesadilla «Irreal» sin base ontológica firme; ese universo de pesadilla no es una «pura fantasía» sino, al contrario, lo que queda de la realidad *cuando la realidad se queda sin el sostén de la fantasía*¹⁵². [El subrayado es del autor]

Esta descripción del universo de pesadilla, nos recuerda el absurdo de Camus¹⁵³, y nos ha de llevar, en el caso de esta tesis y ya que se trata de un análisis literario, a una clase de horror enmascarado por la fantasía, oculto tras el vacío, mejor dicho en él vacío; allí subyace lo que Kayser describió como el mecanismo del grotesco; una estructura que opera dentro de la narrativa de Juan José Arreola y con la que podremos explicar, con ayuda de la botella de Klein, un poco más de lo que hay tras de las carcajadas satíricas del jalisciense.

II. El grotesco

Por tanto, tenemos que dentro de la sátira e ironía las manifestaciones de la ideología hegemónica se ven cimentadas por la fantasía. Esta encubre el horror final, disparado ante el choque de lo Real y sus antagonismos. Frente a la naturaleza oscura de la sátira, y sobre todo de la sátira arreolesca, con su juego perverso que oculta y administra sus propias pantallas, hemos elegido explicar este modo a partir de la estética del grotesco de Wolfgang Kayser¹⁵⁴, que posee en su modalidad una sátira “enferma” o esencialmente “maligna”¹⁵⁵ dictada por mecanismos contingentes cuyo secreto se nos escapa¹⁵⁶.

Sitiado por las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, contemporáneo de Sartre y Camus, ante el problema de la libertad y una existencia contingente, Wolfgang Kayser propuso una categoría estética que se caracteriza por la irrupción de una fuerza enajenante y abismal, un “algo” malvado que se apodera del universo y del individuo, pero

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 12.

¹⁵¹ Slavoj ZIZEK, “The matrix...”, p. 298.

¹⁵² Zizek, *El acoso...*, p. 76.

¹⁵³ *Vid.* anexo I.

¹⁵⁴ Que existiese una intersección entre el terreno de la sátira y lo grotesco no fue la razón principal que nos llevó a decidir emplear esta categoría estética para ordenar nuestra lectura. La oscuridad y el vacío abismal entre el absurdo existencialista y el absurdo kayseriano cifraba, de alguna manera, ciertas similitudes con el vacío zizekiano que se ocultaba tras el horror primordial, escondido y a la vista, del mecanismo contingente que enmascara, a su vez, la obscenidad de bastarse a sí mismo, al cual podemos emparentar con el “ello maligno” en el grotesco de Kayser.

¹⁵⁵ *Vid.* anexo I.

¹⁵⁶ Y así debe seguir para que funcione en su papel exorcizante.

que principalmente actúa sobre el espacio aboliendo los límites físicos o perceptibles que le daban orientación a la vida: lo biológico/mecánico, la vida/muerte, sueño/vigilia, se mezclan e irrumpen en este nuevo espacio trastornándolo, presentándonos un mundo enrarecido; el lugar en el que el individuo alguna vez ancló toda su confianza desaparece¹⁵⁷ y acarrea terror ante la irrupción de fuerzas desconocidas de naturaleza maligna: “No se corresponde con lo grotesco el miedo a la muerte, sino el pánico ante la vida”¹⁵⁸. Kayser apunta:

Lo grotesco es una estructura. Podríamos definir su naturaleza a partir de una expresión que nos ha salido al paso en casi todas las ocasiones: *lo grotesco es el mundo en estado de enajenación* [...] Por mundo enajenado se entiende aquel que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña e inquietante. Lo repentino y la sorpresa son términos que pertenecen a lo grotesco. [...] El terror nos asalta con rigor precisamente porque se trata de nuestro propio mundo, de manera que la confianza que depositábamos en él no resulta ser más que una apariencia. Simultáneamente tenemos la sensación de que **no podríamos vivir en ese mundo de repente transformado**¹⁵⁹. [El énfasis es mío]

En el espacio hay un “turbulento amontonamiento”¹⁶⁰ que escapa de todo orden, una mezcla que deviene en la deformidad¹⁶¹; “extrañeza hacia lo otro”¹⁶² “absorbente inquietud”¹⁶³; las leyes físicas, las leyes biológicas, la ciencia, el sentido común que ha normado la experiencia de vida, los caminos conocidos y sus puntos, parecen todos haberse perdido: los límites se disuelven, las identidades se mezclan, la noche y sus criaturas¹⁶⁴ con el día, el infierno y sus demonios, que en lo cuadros del Bosco deambulaban arrastrándose en el abismo, aparecen junto a nosotros¹⁶⁵, la hibridación de plantas y animales invoca al monstruo. **Los personajes pierden el rumbo y no logran orientarse de nuevo**¹⁶⁶; se ha revelado su carácter de marionetas, de muñecos, presa fácil de la fuerza del grotesco, ecos humanos de la impotencia ante el destino que marcha inescrutable y sin sentido en el mundo. La razón y los asideros que cimentaban el sentido de la vida resultan ridículos ante el terremoto que amenaza con desaparecerlo todo.

Una obra puede considerarse grotesca a partir de tres niveles: recepción, creación y contenido¹⁶⁷. Aún cuando la obra no se presente como grotesca, es posible que contenga elementos adscritos a esa estética¹⁶⁸. Este mundo enrarecido hace que, en su proceso de

¹⁵⁷ En esto coincide con el absurdo planteado por Camus, el absurdo de un mundo donde los decorados se derrumban y su consistencia se vuelve espesa, extraña. Albert CAMUS, *op. cit.*, p. 27-28.

¹⁵⁸ Esta es una de las diferencias que presenta el absurdo grotesco de Kayser con el absurdo de Camus; el mundo en estado enrarecido del primero causa una sensación de terror y pánico constante, acosando, acorralando al hombre hasta forzarlo a entregarse a las fuerzas malignas que han destruido las construcciones ideológicas en las que cimentaba su mundo. Wolfgang KAYSER, *op. cit.*, p. 310.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 309-310.

¹⁶⁰ *Ibidem*, pp. 20, 29-31, 110.

¹⁶¹ *Ibidem*, pp. 24-25, 39, 304.

¹⁶² *Ibidem*, p. 305.

¹⁶³ *Loc. cit.*

¹⁶⁴ “Lo grotesco tiene sus animales favoritos [...], gusta de toda clase de sabandijas y objetos”, *ibidem*, p. 305.

¹⁶⁵ Este el salto que da Brueghel el viejo, *ibidem*, pp. 52-68, y 310-311.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 21.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 302.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 303.

recepción (que es el principal¹⁶⁹), el grotesco funcione como una especie de exorcismo¹⁷⁰; al conjurar el vacío oscuro y ponerle nombre toda su capacidad de aterrarnos desaparece¹⁷¹. Así el mecanismo estético posee una función que cimienta un diálogo directo con el receptor y el creador. Dentro de ese diálogo, la risa que puede desatar el grotesco satírico se relaciona directamente con la desorientación que sobre él rige¹⁷²; se trata de la carcajada esquizofrénica como reacción ante la extrañeza y el miedo, la risa como respuesta exorcizante ante el enigma absurdo y amenazante del espacio subvertido¹⁷³.

“Este mundo en marcha es inescrutable y completamente extraño”¹⁷⁴, dice Kayser, aquí debemos apuntar algo sobre el carácter de la carcajada maligna, de la sátira devastadora¹⁷⁵; en algunas ocasiones en el grotesco, como en los cuadros del Bosco, se nos muestran torturas, infamias: ¿debemos reír acaso? Puede uno reír, es cierto, pero ¿de qué se ríe realmente? Zizek afirma que a pesar de la pretendida distancia, a base de capas y capas de artificios, allí subyace el ruido de fondo que es la ideología, Kayser apunta sobre los tormentos en los cuadros del flamenco:

Es muy llamativa la calma que reina ante la realización de todas las torturas —incluso las víctimas de ellas parecen asumirlas a menudo con total indiferencia—, pero precisamente esa ausencia de afecto es un rasgo que nos perturba y nos resulta aterrador. Al cuadro parece faltarle toda perspectiva de carácter emocional: no terror al infierno ni compasión solidaria... ni siquiera se puede hablar de una admonición o la urgencia de una enseñanza. Quien lo contempla no recibe ninguna indicación que le haga comprender cómo interpretar el cuadro o reaccionar ante él¹⁷⁶.

La extrañeza como reacción del lector oscila, quizá, entre las ganas de reír y de gritar; el proceso entero describe cierta “desorientación” tanto en la recepción como en la creación al grotesco:

no se trata de un reino propio y desconectado de la realidad en el que domine la pura y libre fuerza de la fantasía (porque eso en cualquier caso no existe). El mundo grotesco es nuestro propio mundo... y no lo es. La sonrisa que se mezcla con el horror tiene su razón de ser en la experiencia de que el mundo en que confiamos y que aparentemente descansa sobre los pilares de un orden necesario se extravía ante la irrupción de fuerzas abismales, se desarticula, pierde sus formas, ve disolverse sus ordenaciones¹⁷⁷. [El énfasis es mío]

El grotesco en Arreola se caracteriza por este extrañamiento del lector, una cierta confusión; ni si quiera en la sátira, con su empleo del humor, se puede tener certeza alguna: ¿debemos reír de la satirización de una violación? Esto acontece en al menos tres cuentos de Juan José Arreola¹⁷⁸. Los motivos homófobos que nos invitan a sumarnos a la burla, los

¹⁶⁹ *Loc. cit.*

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 315.

¹⁷¹ *Loc. cit.*

¹⁷² *Ibidem*, pp. 53-57 y 244.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 314-315.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 242.

¹⁷⁵ “La sátira —dice Kayser— fue enviada al mundo por el demonio y por eso su risa es demoniaca”, *ibidem*, p. 106: *vid. infra*

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 53.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 67

¹⁷⁸ “Navideña”, “Epitalamio”, “Homenaje a Remedios Varo” y en la novela *La feria*.

fragmentos misóginos; ¿debemos reír? La desorientación del receptor es una reacción común frente al cuadro grotesco, el absurdo aparece entre las ruinas de un universo ahora extraño y hostil.

Ahora bien, uno de los aspectos grotescos que emplearemos principalmente a lo largo de la tesis será la desorientación, sin embargo, debido a lo acotado del tema nos centraremos, casi siempre, en su interpretación en la diégesis y a partir de un objeto no orientable que nos develará algunas de las cualidades del niño, pues se encuentra relacionada directamente con la obra de Arreola.

III. La botella de Klein, el grotesco y la no orientabilidad

La desorientación en el grotesco kayseriano era la abolición de los parámetros físicos en los que el individuo cimentaba las dicotomías que le daban sentido a su vida. Esta concepción del grotesco encuentra una analogía que, salvando todas las diferencias de ambos campos, podemos hallar en el concepto de no orientabilidad matemática.

Si en el grotesco la orientación se daba a través de la oposición entre conceptos para situar el universo equilibrando ambos, como en un sistema de coordenadas, la orientación matemática se basa en la instrumentalización de vectores a través del campo de los números reales (\mathbb{R}). Asignándole un valor de este conjunto a cada punto del espacio que habitamos podemos darle orientación a una recta y emplearla con el fin de representar el lugar físico¹⁷⁹. Al cruzar este eje \mathbb{R} (X) con otro eje \mathbb{R} (Y) establecemos el sistema de coordenadas que hallamos en el plano cartesiano, la representación del espacio vectorial \mathbb{R}^2 que supone el cruce de dos magnitudes, como la longitud y la amplitud. Si cruzamos otro eje Z , el volumen, tendríamos: $\mathbb{R} \times \mathbb{R} \times \mathbb{R} = \mathbb{R}^3$, la representación del espacio que habitamos, la tercera dimensión. Si cruzamos otro eje T , tiempo, como lo hacen los físicos, tendríamos el espacio vectorial \mathbb{R}^4 , en el que se encuentra embebida la botella de Klein.

Este objeto, que llamó la atención de Arreola, posee algunas singularidades entre las cuales destaca que, como una especie de metáfora del universo grotesco kayseriano, en ella los parámetros que condicionan la orientación en otros objetos se abolen y no se pueden aplicar¹⁸⁰. Se trata de una superficie no orientable, un espacio en el que las nociones como dentro o fuera no existen. En lo primero estriba su analogía con el mundo enrarecido, desorientado, del grotesco de Kayser.

Ahora bien, a través de una serie de sucesos acaecidos en el cuento “Botella de Klein”, observamos que la estructura del grotesco irrumpe con fuerza en el universo diegético y una de las manifestaciones de su desorientación se da a través de la no orientabilidad que desarrolla el objeto que, en un eco extraño, se apodera del individuo, causando una suerte de identificación entre ambos. Es como si en el universo diegético grotesco, en forma de una botella de Klein, se encontrara, *metafóricamente* —sólo metafóricamente en la lectura de nuestra tesis— otra botella de Klein representada por el

¹⁷⁹ Darío SÁNCHEZ Hernández, *Elementos de geometría diferencial en \mathbb{R}^3* , notas de un curso para el Departamento de Matemáticas y Estadística de la Universidad Nacional de Colombia, 2004, p. 58, consultado el 6/08/2017 en la dirección:

http://www.branchingnature.org/Dario_Sanchez_Geometria_diferencial_R3_aprendizaje_2004.pdf

¹⁸⁰ MARSDEN, J. E., Tromba, A. J., & Mateos, M. L., “Integrales sobre trayectorias y superficies”, en *Cálculo vectorial*, Addison-Wesley Longman, Nueva York, 1998, p. 450-451. Con el fin de obtener la explicación completa *vid.* anexo II.

personaje¹⁸¹, y que heredará, por tanto, algunas de sus propiedades. Ese hecho asentó el núcleo de nuestra investigación.

IV. El objeto topológico

Ya que hemos señalado en esencia la relación entre la botella, la desorientación, el grotesco, la no orientabilidad y el individuo, queda exponer algunas de las propiedades más básicas del objeto que saldrán al paso en el cuento y en nuestras explicaciones. Esencialmente no admite vectores normales debido a que se trata de una superficie de una sola cara, lo que la hace no orientable¹⁸². Se obtiene como resultado del cociente de un cuadrado¹⁸³, puede hallarse también al unir por el borde dos cintas de Moebius, una dextrógira y otra levógira¹⁸⁴, aunque eso es físicamente imposible en el espacio vectorial \mathbb{R}^3 , el que habitamos. Posee, por tanto, algunas de las cualidades de la banda. Debido a su no orientabilidad no se puede establecer qué es “dentro” ni qué es “fuera” en ella¹⁸⁵. Es acotada¹⁸⁶ (no es infinita; recorrer un espacio finito un sinnúmero de veces no lo hace infinito¹⁸⁷). No se puede representar adecuadamente en el espacio vectorial \mathbb{R}^3 ; nosotros la percibimos mal, deforme, autointersecada. Sería necesario agregar otro eje (T), otra dimensión, a fin de poder observarla, ya que, como hemos dicho, habita en \mathbb{R}^4 . Representa un espacio monstruoso de encuentro para Arreola.

V. Autobiografía escritos y obra: los dos Arreolas.

Como apunta Daniel Domínguez Cuenca, Juan José Arreola escapa de ser un autor que se encuentre constreñido únicamente por la escritura¹⁸⁸, y mucha de su obra se halla dentro de parámetros marginales que, como en el género varia invención que propone Felipe Vázquez¹⁸⁹, configuran objetos artísticos inscritos entre la oralidad, la teatralidad, el performance, hallados casi a la frontera de lo literario: entrevistas, ensayos, coloquios, cartas, diarios personales.

En estos objetos artísticos —a falta de otra denominación— el zapotlense se presenta como un personaje, su propio personaje delante del público. Žizek afirma que la representación, la escenificación obedece a ciertas condiciones, entre ellas a los espectadores: ¿para qué se representa?, ¿para quién¹⁹⁰?

¹⁸¹ Martha Macho STADLER juega también con esta posibilidad cuando afirma en su artículo que quizá el narrador logró entrar a la botella. Para nosotros el cambio opera de otra manera que, aunque similar, conlleva a un resultado un poco más confuso. *Vid.* art. cit., 2015.

¹⁸² Javier PÁEZ Cárdenas, “Integrando sobre superficies”, en *Cálculo integral de varias variables*, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Ciencias, México, 2012, p. 272.

¹⁸³ Martha MACHO Stadler, “¿Qué es la topología?”, en *Sigma: Revista de Matemáticas*, n° 20, 2002, p. 71.

¹⁸⁴ Czes KOSNIOWSKI, “Topología cociente (y acciones de grupos sobre espacios)”, en *Topología algebraica*, Reverté, Barcelona, 1986, p. 32.

¹⁸⁵ John Allen PAULOS, *Más allá de los números*, Tusquets, Barcelona, 1993, p. 45.

¹⁸⁶ Carlos PRIETO de Castro, “Un problema de frontera en matemáticas”, en *Revista Ciencias*, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 32, octubre 1993, p. 12.

¹⁸⁷ Al menos no con la noción del infinito actual de Cantor. *Vid.* Joseph W. DAUBEN, *Georg Cantor: his mathematics and philosophy of the infinite*, Princeton University Press, 1979.

¹⁸⁸ *Op. cit.*, p. 340.

¹⁸⁹ *Vid.* Felipe VÁZQUEZ, art. cit.

¹⁹⁰ ŽIZEK, *El acoso...*, pp. 24-25.

Con el uso de la obra marginal del escritor, de su producción oral, de su producción personal; sus cartas, diarios y opiniones, no pretendemos hablar de Juan José Arreola en su calidad moral o como ser humano¹⁹¹. Nos aproximamos únicamente a la escenificación que el autor, quien antes que nada es actor¹⁹², desarrolló de sí mismo ante el público, una representación teatral¹⁹³. No lo desresponsabilizamos de sus propias palabras, pero tenemos que hacer la diferencia entre el Arreola público, histrión que escenifica complicados actos frente a la multitud que exige nuevas versiones del parto de las montañas, nuevas versiones de su propio drama, y Juan José Arreola Zúñiga, la persona, que merece todo nuestro respeto, y del que no hablamos en esta tesis.

¹⁹¹ Por otro lado, una descripción de ello sería inaccesible; retomemos las palabras de Alatorre, que distingue entre Juan Rulfo, el ser humano en su individualidad, y “la persona de Juan Rulfo”, esa máscara creada ante los demás; “Bien visto, se trata de un fenómeno humano general: todos ocultamos, todos fingimos, todos representamos un papel en el gran teatro del mundo. (En latín, como se sabe *persona* es “máscara”, “papel teatral, “personaje”).”, art. cit., p. 232.

¹⁹² Esta es su primera profesión.

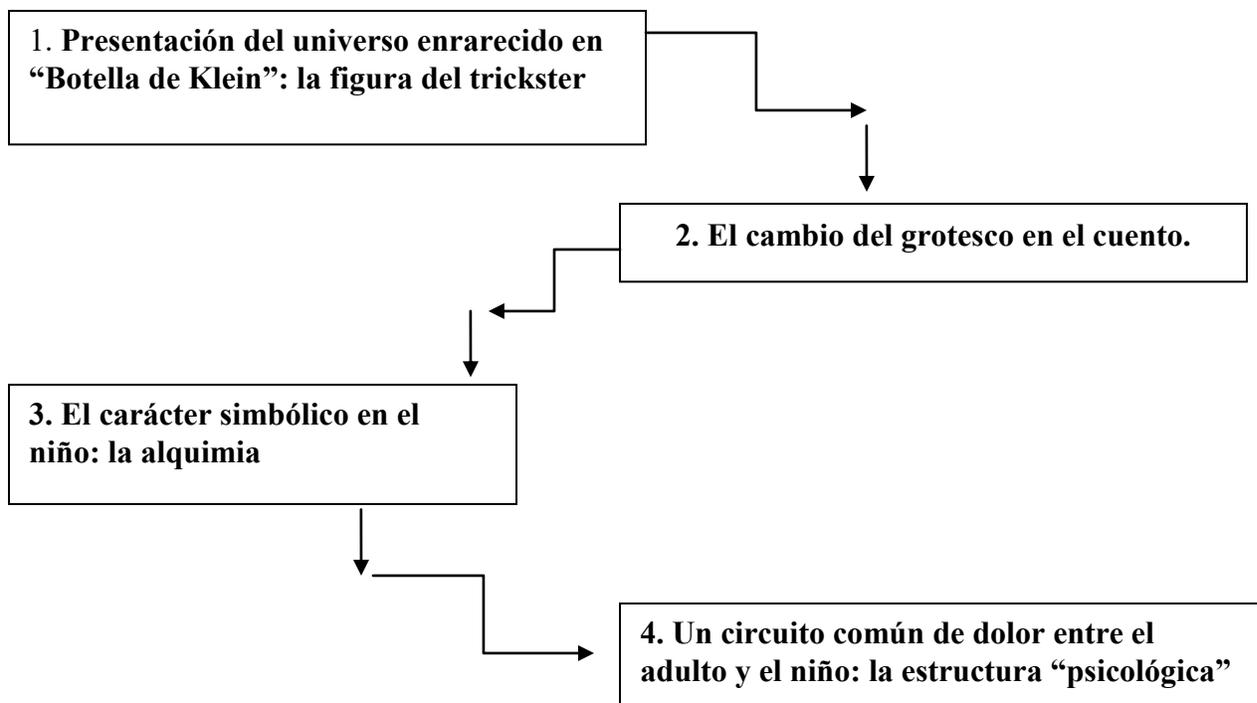
¹⁹³ *Vid.* DOMÍNGUEZ Cuenca.

Capítulo primero. El cuento y la obra: hacia una etiología de la deformidad del niño en Arreola.

A fin de cimentarla como instrumento que nos permita descifrar la deformidad de la figura infantil en la inventiva del jalisciense, es necesario plantear una explicación que pueda ayudarnos a decodificar al niño; de dónde, cómo surge, qué significa; cuáles son las razones que cifran su aparición y su apariencia, cuáles las estructuras comunes que comparte con el adulto. En este y en el siguiente capítulo, a través de un diálogo entre la obra, el pensamiento arreolino y el texto llevaremos a cabo esta labor.

Metodología

A lo largo de este apartado proseguiremos mediante el siguiente circuito para preservar la linealidad del relato y de algunos de sus elementos con tal de contextualizar los caracteres del grotesco que rigen sobre él.



El centro de nuestra exégesis gira en torno al cambio que opera el grotesco dentro del cuento: destruyendo los órdenes que codificaban la orientación del personaje principal —narrador—; transformándolo.

Creamos dos líneas de investigación para explicar este cambio. La primera nos devela la estructura “psicológica” detrás del niño; la segunda, su marco simbólico-ideológico. Ambas lecturas convergen y nos llevan a una identificación circular¹⁹⁴, psicológica y simbólica, entre el adulto y el niño. Decimos circular porque al final uno siempre prefigura al otro; el niño indica el futuro y es un adulto en potencia; el adulto tiende a retornar a estados edípicos y su unión sexual simboliza al niño.

La primera de estas líneas busca explicar la transformación del personaje a través de la conjunción entre la no orientabilidad matemática de la botella y el grotesco; esta respuesta nos llevará a preguntarnos: ¿a qué viene la desaparición del individuo frente al todo? Ello nos obligará a confrontar el relato y la obra para descubrir un circuito de dolor común al niño y al adulto: la estructura “psicológica” que subyace en ambos personajes y explica, en gran medida, la deformidad del primero.

En segunda instancia, el cambio se explica a través del proceso alquímico que encontramos simbolizado dentro del cuento: la alquimia nos develará gran parte de la naturaleza de las figuras infantiles.

I. “Botella de Klein, preliminares: el universo enrarecido y trickster

El cuento “Botella de Klein” fue publicado originalmente en 1971 en la revista *El rehilete*¹⁹⁵. La focalización matemática del tema hace del texto una pieza extraña¹⁹⁶ dentro del repertorio de Arreola, ya que el autor de *La feria* no se ocupó profundamente de este campo —como sí lo hizo Borges¹⁹⁷, por ejemplo— ni lo consideró lugar óptimo para la construcción de ficciones. En cambio, si miramos la pluralidad de su varia invención, el texto se integra perfectamente al *corpus* de la obra.

Se trata de un grotesco que tiende a ser latente¹⁹⁸; esta categoría se caracteriza porque dentro de la diégesis: “ya desde un principio el mundo nos resulta extraño. En ningún momento se nos arrebató el asidero, porque en ningún momento lo tuvimos; sólo que ni siquiera lo habíamos notado”¹⁹⁹. Frío²⁰⁰ en gran parte, no lo consideramos totalmente

¹⁹⁴ Cíclica.

¹⁹⁵ Tercera época, núm. 35-36, abril de 1971, pp. 37-38. Vid. Arthur RAMÍREZ y Fern L. RAMÍREZ, “Hacia una bibliografía de y sobre Juan José Arreola”, en *Revista Iberoamericana*, vol. 45, núm. 108, 1979, p. 654.

¹⁹⁶ Extraña pero no ajena para el zapotlense; el ansia de conocimiento, que Arreola heredara de Papini —uno de los fundadores de su estilo, junto con Schwob y Kafka—, llevó al autodidacta no sólo a campos del razonamiento lógico, como el ajedrez, la física y la astronomía, o aquellos relacionados con las humanidades (es legendario su acervo sobre cultura medieval, literatura áurea, teología y filosofía), sino a la posesión de un vasto inventario de cultura popular: teatro vernáculo y litúrgico, narraciones tradicionales, dichos, refranes, albures; guardaba en su memoria, además, la confección de algunas artesanías y oficios; herrería y forja, mecánica, carpintería, encuadernación, elaboración de dulces y panes mexicanos tradicionales, siembra y labores del campo.

¹⁹⁷ Vid. Guillermo MARTÍNEZ, *Borges y la matemática*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 2003.

¹⁹⁸ En esta categoría se encuentran inscritos la mayoría de la obra del jalisciense, según hemos podido observar, *cf.* KAYSER, *op. cit.*, p. 244.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 244.

inmerso en latencia: posee asideros fragmentarios, que una serie de cambios trastornarán deformando más este universo, en principio enrarecido.

Alquimia, falsificación satírica, rigurosidad topológica, irregularidades espacio-temporales, la mezcla entre el sueño y la vigilia, el humor y el miedo a la indeterminación, al “ello maligno”, se enlazarán a lo largo del relato generando un espacio grotesco. Mediante este espacio, a través de su exposición de figuras esenciales, símbolos y sistemas de significación²⁰¹, en la inventiva del zapotense, decodificaremos a la figura infantil.

1.1. La organización del texto.

Como muchas de las minificiones arreolescas, su orden básico puede resumirse en una secuencia lineal de relato clásico con un planteamiento, nudo y desenlace²⁰². Lo dividimos en seis secciones, las expondremos únicamente para presentar el cuento²⁰³ de manera íntegra, con algunos pies de página que aclararán ciertos referentes y situaciones.

a) Primera parte: la presentación del objeto.

Con la mentira y la extrañeza mezcladas en la voz del trickster²⁰⁴, el relato inaugura su trama *in media res*; el lector se halla en un universo cuyos términos desconoce: ¿dónde se desarrollan los eventos?; ¿es de día, de noche?; ¿se trata de una pesadilla? El pacto de verosimilitud empieza a ser rebasado al estructurarse bajo las órdenes de la voz del embaucador, el científico, enfrentado ante otro embaucador: el artista. Mareado de datos y referencias especializadas, el que lee debe conceder, si quiere continuar con el texto, las suposiciones de ambos personajes como posibles dentro de la lógica del cuento para avanzar en la historia. Este es el primer movimiento de las piezas que el juglar exhibe:

“El cilindro es al toro lo que la Banda de Moebius²⁰⁵ a la Botella de Klein²⁰⁶.” Y Francisco Medina Nicolau²⁰⁷ sacó de una gaveta la célebre cinta de papel, ahora con las puntas pegadas de un modo particular, como en un cuello de camisa. Sus manos de prestidigitador la hicieron girar y en el aire quedó la forma pura:

—Cuando la Banda de Moebius se esconde en ella misma, surge la Botella de Klein... ¿La ves?

²⁰⁰ El grotesco frío se caracteriza por “una falta de perspectiva emocional uniforme”, principalmente definido por “la falta de unidad de esa emoción”; al contemplar la obra “no sabemos si nos está permitido sonreír”, *ibidem*, p. 244

²⁰¹ Esto es, los sistemas de relaciones autotextuales que alimentan la obra arreolesca.

²⁰² “El condenado”, “El lay de Aristóteles”, “Autri”, “La canción de Peronelle”, “El mapa de los objetos perdidos”, “el diamante”, “Flash”, “Flor de retórica antigua”, entre otras; el jalisciense empleaba esta estructura para permitir fluir con rapidez algunos textos cercanos a la fábula y los *exempla*.

²⁰³ Tomado de *op. cit.*, pp. 134-136.

²⁰⁴ La figura del embaucador.

²⁰⁵ Respecto a esta *vid.* anexo II.

²⁰⁶ *Infra* estudiamos esta analogía.

²⁰⁷ Francisco Mediana Nicolau (1929-2001): Físico y matemático por la Facultad de Ciencias de la UNAM, obtuvo su doctorado trabajando con Werner Heisenberg en la Universidad de Gotingen. En Copenhague trabajó con Niels Bohr; “Francisco Medina era un hombre muy culto; le interesaba mucho el arte, principalmente la música y la literatura, así como la historia y la filología” se lee en la semblanza que le dedicaron en el sitio de didáctica educativa:

<http://matematicaeducativa.com/foro/viewtopic.php?f=2&t=846>

Quedé perplejo y salí por tangente literaria:

—Es el procedimiento de Kafka, según la ley de Roberto Wilcock²⁰⁸: sacarse de la cabeza un objeto, escamotearlo y seguir hablando sobre él...

b) Segunda parte: la falsificación alquímica de la botella.

Se le adjudica al objeto topológico un origen oscuro, eliminando todo carácter científico en él; se menciona la alegoría alquímica que da lugar a la *Opus* o, en este caso, al homúnculo, el feto infernal que resguarda la botella. A pesar de estar enunciado con fines satíricos, y precisamente por eso —como menciona Zizek, las concreciones ideológicas muestran aquello que precisamente quieren ocultar—, el proceso alquímico será una de las claves en nuestra interpretación de la figura del niño y del cuento.

—A propósito de cabeza, no se la quiebre usted, que al fin y al cabo la botella es de vidrio. La inventaron los alquimistas. Creo que fue Jehan Brodel²⁰⁹, denunciado a la Inquisición por sus vecinos de la calle del Pot de Fer²¹⁰, ¿se acuerda usted? El cuerpo infame sin principio ni

²⁰⁸ No pude encontrar ninguna referencia a este nombre, ignoramos si se trata de una falsificación del tipo borgiana o si el referente pudo haber existido y es, en realidad, un crítico literario: nos hallamos frente a otra de las confabulaciones arreolescas.

²⁰⁹ Jehan Brodel: Al inquirir sobre este personaje lo ubicamos viviendo en la Francia del siglo XVI, en Arras; no pudimos sino encontrar algunas vaguedades en el *Registre des bourgeois d'Arras BB50 1ère partie –1568-1610: 1568–1610*, donde se le halla junto a su hermano Pierre y su padre Roland: “[244] [245] Saint Aubert: Pierre et Jehan Brodel frères enfants de Roland Brodel on récréanté leur bourgeoisie en la manière accoutumée le 14/8/1570 pardevant Thomas de Douay échevin”; se habla también de alguno de sus abuelos, del que posiblemente heredó el nombre, y de su tío Antoine: “[5663] [5664] Notre Dame 30 patars: Jehan Brodel laboureur natif de Ruitz reçu á la bourgeoisie par finance de payés audit longlet le 31/10/1553 et a un fils nommé Antoine”, Didier BOUQUET, Books on demand, Paris, 2017, p. 12, y Didier BOUQUET, *Registre des bourgeois d'Arras BB49 –1524–1568: 1524–1568*, Books on demand, Paris, 2017, p. 194 . No encontramos fuentes que lo acreditaran como alquimista, si acaso fonéticamente el nombre se encuentra relacionado con Jehan Bodel (1165–1210), poeta y trovador de Arras, a quien se adjudica la autoría de varias canciones de gesta, entre ellas la *Chanson de Saisnes*. En el terreno del ocultismo su obra *Jeu de Saint Nicolas* es nombrada por contener una oración para pactar con el “demonio”, escrita en lenguaje indescifrable; empleado, en la obra, para demostrar la impiedad de los musulmanes y sus creencias, *vid.* Emilé GRILLOT de Givry, *Witchcraft, Magic & Alchemy*, Courier Dover Publications, New York, 1971, p. 109.

²¹⁰ Originalmente llamada “Camino del sacerdote”, rebautizada “Calle del buen pozo” en el siglo XIV debido a una fuente. Toma el nombre, Rue du Pot de Fer, en el siglo XVI de un local en ella (*vid.* Félix et Louis LAZARE, *Dictionnaire administratif et historique des rues de Paris et de ses monuments*, Maisonneuve et Larose, Paris, édition 1844, p. 571). En los años de 1800 se convierte en un lugar peligroso y abandonado, frecuentado por criminales, prostitutas y alcahuetes que hacían negocios en el local *Tour de Nesle* (*Vid.* Alfred BONNARDOT, *Dissertations archéologiques sur les anciennes enceintes de Paris*, Dumoulin, Paris, 1853, p. 38-39). La actividad criminal cesó a principios del siglo XX, justo la época en la que Georges Duhamel retrata el lugar en su *Vida y aventuras de Salavin*. Arreola ha dicho que conoció Francia antes de estar allí: sabía de memoria las calles por el *ciclo* de este autor, *vid.* Fernando DEL PASO, *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920–1947)*, CONACULTA, México, 1994, p. 86. No es extraño entonces que J.J.A relacione la calle con la “maldad” que significaba el mundo que rodeaba a Salavin, el personaje de Duhamel, como muro infranqueable para alcanzar la santidad. Recordemos además que, en el invierno de la posguerra, el zapotense cumplió su sueño de llegar a París para estudiar actuación y se topó con una lugar destruido, en crisis: “Roger Callois me enseñó una calle, rue du Pot-de-fer, más bien una callejuela, que era donde vivía Salavin, el personaje de los cinco tomos, la pentalogía de la *Vida y aventuras de Salavin* de Georges Duhamel. Y entonces le dije: ‘Quiero ir al número tal.’ El diez, según recuerdo, donde estaba la casa de Salavin. Y sí, allí estaba el edificio, está todavía”, *ibidem*, p. 140.

fin era la imagen blasfematoria de Dios. Fue destruido el original y los dibujos previos también. Pero la cosa llegó si no a los ojos, a los oídos del Bosco, que pintaba de memoria: allí está el ámpula, la burbuja de jabón que encierra a los amantes en el Jardín de las Delicias. Ludlow llegó en ese momento con envoltorio sospechoso y sonrisa feliz. Había alcanzado a oír las palabras de Garfías y enlazó los puntos suspensivos:

—... la botella figura también dentro de la tradición castellana: es el fracaso del Marqués de Villena citado por Quevedo y por Vélez de Guevara. **Es la redoma que encerraba al Homúnculo, el feto infernal, el niño que no necesita madre para nacer...** [El énfasis es mío]

c) Confusión satírica de espacios y mezcla de datos autobiográficos.

El narrador se halla, humorísticamente, atrapado en una silla de montar, recuerda a su hermano, que se llama como el hermano de Arreola, bebe tinto de Borgoña, como el autor, y habla de los artesanos de Colima. En la diégesis se pasa de conversar sobre superficies a develar que los personajes se encuentran dentro de ellas. Al mismo tiempo Jorge Ludlow le lleva una botella de Klein al narrador:

Mis tres doctores en física, topología y lógica matemática me acorralaron en una superficie collado sin pies ni cabeza. Hicieron y deshicieron nudos imaginarios y reales con cuerdas y palabras. Yo dije, recordando a Rafael²¹¹, que el collado se parece al fuste de una silla de montar y que los artesanos de Colima trazan la superficie sobre pergaminos como Dios les da a entender, sirviéndose de patrones heredados. Se rieron. Jorge Ludlow²¹² desenvolvió su paquete.

—¿Quería una Botella de Klein?

Pot de Fer, también es un cañón francés del siglo XII: su forma, similar a la de una vasija de hierro con el cuello angosto, le ganó ese nombre; a primera vista parece frágil, sin embargo es un arma efectiva. La botella o matraz como “vasija” o vientre para crear la piedra filosofal genera cierto parecido, física e iconográficamente, con el *pot de fer*. Vid. Edwin TUNIS, *Weapons: A Pictorial History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1999, p. 67.

²¹¹ Rafael Arreola Zuñiga: Hermano del autor que mantiene, junto a él y su madre, una lucha constante en un extraño triángulo edípico. Mayor que el escritor, buen estudiante, mecánico, artesano de hábiles manos, Arreola vivió bajo su peso: “un muchacho hermoso desde niño, rubio y de facciones muy finas. Después nació yo. Mi hermano era delgado, como una espiga de trigo. Y yo fui naciendo moreno, con el pelo oscuro y lacio, y, además, fui gordo desde mis primeros meses hasta mis primeros años. Y ¿sabes cómo me pusieron cuando yo era un niño de tres años? Juan el Malhecho. Mal hecho en dos sentidos: mal hecho como criatura por mi madre (aunque no elimino de esto la responsabilidad de mi padre), y mal hecho porque todo lo hacía mal [...]: yo hermano menor e imitador, dominado por la belleza física del mayor y por su inteligencia aplicada a la materia que domeñaba”, Fernando DIEZ de Urdanivia, “Cómo hablan los que escriben”, en Efrén RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 305. Arreola confesó sentirse culpable de esta pelea contra él según declara el Dr. Preciado: “Se sentía pecador, sí, pero eso ya es meterse en sus enfermedades. Y hablar de eso es hablar de ese síndrome que padeció Proust con su hermano Robert; ese síndrome que padeció la chelista Jacqueline du Pré con su hermana Hilary. ¿Cuál es ese síndrome? La competición entre hermanos para ganar el cariño de la madre. El verdadero genio de la familia era su hermano Rafael; y Juan José se dedicó, ante la figura de la madre, a desplazarlo. Y lo logró, porque llegó a la genialidad, y Rafael se precipitó a la insania, y ese sentimiento de culpa permaneció en Juan José... Pero ahí ya entramos en cosas muy personales de Arreola, y no me gustaría profundizar en ello”, Alejandro TOLEDO, “El último alumno de Juan José Arreola”, *La razón*, México, 6 de febrero de 2016, consultado el 4/07/2017 en <http://razon.com.mx/spip.php?article295649&tipo=especial>

²¹² Al parecer se refiere a Jorge Ludlow Wiechers (1947), matemático egresado de la Facultad de Ciencias de la UNAM, especialista en econometría, autor de libros de álgebra lineal y de economía matemática.

No paso a creerlo. Siguiendo indicaciones precisas, los diseñadores y obreros de la casa Pyrex, especializada en materiales refractarios, me hicieron el capricho. No paso a creerlo. Después de muchas tentativas, aquí está el milagro físico sin interior ni exterior, perfectamente soplado y sin defecto.

d) Salto temporal humorístico.

“Veinte años de ¿trabajo?”²¹³ —se pregunta el narrador—; debemos tomar en cuenta, primero, que el objeto le acababa de ser presentado al personaje principal, no lleva esa cantidad de tiempo buscándolo, y que el jalisciense satiriza al artista como un charlatán —un flojo—: a pesar de ello este, como el anterior toque humorístico, nos sumergirá más en el grotesco y la extrañeza de su risa.

Ahora estoy solo frente al objeto irracional, llenándolo con mis ojos antes de ponerle tinto de Borgoña. Aquí está sobre mi mesa de ¿trabajo? la Botella de Klein que busqué por más de veinte años de ¿trabajo?

e) La abolición de todos los órdenes: la transformación del grotesco

La inocuidad del objeto se pierde y este termina destruyendo los parámetros bajo los que el narrador ordenaba el mundo. Podemos dividir este proceso en tres fases:

1) La mente del personaje parece haberse extraviado, nos lleva por un paisaje de imágenes paradójicas; la botella encarna esta contradicción; una suma de elementos contrarios e imposibles de acoplar.

Mi mente trabajada no puede más, siguiendo las curvas del palindroma de cristal. ¿Eres un cisne que se hunde el cuello en el pecho y se atraviesa para abrir el pico por la cola? Me emborracho mentalmente gota a gota con la clepsidra que llueve lentamente sus monosílabos de espacio y tiempo. Mojo la pluma en ese falso tintero y escribo sin mano una por una las definiciones inútiles: signo de interrogación estatuaría. Trompa gigante de Falopio. Corno de caza que me da el toque de atención al silencio, cuerno de la abundancia vacía, cornucopia rebosante de nada... [El subrayado es mío]

2) En un discurso indirecto, una voz, la de la botella, increpa al narrador:

Viscera dura que desdice la vida diciendo soy útero y falo, la boca que dice estas cosas: soy tu yo de narciso inclinado a su lirio, tu dentro y tu fuera abierto y cerrado, tu liberación y tu cárcel, no bajes los ojos ¡mírame! [El subrayado es mío]

3) Este se transforma físicamente en la superficie, rompe la barrera entre sueño/vigilia, alucinación/realidad. Es acosado por una especie de *alter ego*, un Arreola²¹⁴ inverso dentro

²¹³ Arreola experimentó de primera mano las dificultades y los prejuicios que debe encarar el artista, al que suele tachársele de bueno para nada, charlatán y flojo; esta es otra de las construcciones ideológicas que saltan de su pensamiento, de su experiencia de vida, a la *poiesis*: “Alegaron en mi contra [los hermanos de su esposa Sara] que era actor y escritor, y que los literatos se morían de hambre y no hacían nada, que estaba loco, y esto y aquello y lo de más allá”, Orso ARREOLA, *op. cit.*, p. 182.

²¹⁴ Nos referimos al *Arreola-personaje*, por supuesto; *vid. infra*.

del espejo: otra voz que parece unificar la anterior con la del personaje; quiere incitarlo a la muerte.

Pero ya no puedo mirar porque la cabeza se me fue a las entrañas²¹⁵, ¿por qué los topólogos no trabajan con vísceras y desarrollan hígados, riñones y asas intestinales en vez de nudos y toros? Se lo voy a proponer si despierto mañana.

Por ahora empuño la Botella de Klein. La empuñas pero no la empinas. ¿Cómo puedo beber al revés? Tienes miedo en pie como falso suicida, jugando metafísico el peligroso juguete en tus manos, revólver de vidrio y vaso de veneno... Porque tienes miedo de beberte hasta el fondo, miedo de saber a qué sabe tu muerte, mientras te crece en la boca el sabor, la sal del dormido que reside en la tierra... [El subrayado es mío]

En el siguiente apartado comprobaremos que el narrador no sólo es instigado a morir; de hecho se trata de una muerte simbólica.

Una vez presentado el cuento de manera lineal, nuestra aproximación posterior para llegar a la poética de la deformidad del niño problematizará primero en las transformaciones del grotesco y luego en el problema de la simbología.

1.2. Preliminares: la propuesta del trickster, el universo engañoso

«El cilindro es al toro lo que la banda de Moebius a la botella de Klein.» Y Francisco Medina Nicolau sacó de una gaveta la célebre cinta de papel»; la analogía con la que da inicio el relato es correcta, sin embargo, debemos causar ciertas divergencias con el fin de abrir el análisis: un cilindro basta para construir un toro al “pegarlo” adecuadamente, en cambio se necesitan siempre dos bandas de Moebius a fin de conseguir una botella. De hecho, el cilindro también puede ser tomado como la base para crear este objeto: Arreola pudo haber dicho, y con menos gracia, pero con verdad; “el cilindro es al toro lo que el cilindro a la botella de Klein”, ya que ambos parten del cociente del cuadrado que después se convierte en un cilindro²¹⁶, y son topológicamente equivalentes (muchas superficies lo son). No es extraño que la botella sea llamada a veces “toro de Klein” o “toro no orientable”²¹⁷.

²¹⁵ En una extraña metáfora también podríamos decir que cuando el personaje principal se convierte en la botella de Klein muestra, de alguna manera, su “interior” al llevarlo hacia el exterior siempre. Con esto el artista repite en el personaje, muy literalmente, su sentencia lopezvelardiana favorita: “Por eso nadie puede conmigo, porque soy insoportable como la verdad, porque ‘mi única virtud es sentirme desollado, en el templo y la calle, en la alcoba y el prado’”; alguien que siempre se halla expuesto, franco ante los demás. El personaje principal de este cuento resulta, en esa lectura, un eco del escritor; siempre confesándose con el mundo, pidiendo su favor: “Todo lo que he hecho en mi vida, mis acciones personales, mi conducta hacia los demás, todo está imbuido de complejo de culpa. Siempre busco congraciarme con todos. Siempre me confieso con todos. Mi pequeña obra no es más que una tentativa de confesión. Aunque ínfimo, pertenezco a esa raza de la cual el más alto exponente es San Agustín, y en el otro extraño François Villon, que no pudo morir el pobrecito sin hacer su testamento burlesco y trágico”, Díez de Urdavina, art. cit., p. 316. Germaine GÓMEZ Haro observa: “ ‘Yo soy un desollado vivo’, se autodefine Juan José Arreola, metáfora que dibuja la hipersensibilidad a flor de piel del escritor cuya obra consta de pocos, pero fundamentales títulos dentro de la narrativa latinoamericana [...]”, “Soy un desollado vivo”, en Efrén RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 247.

²¹⁶ *Vid.* anexo II.

²¹⁷ María José ALFONSO García, “Aplicación de un concepto matemático a la orientabilidad”, en *Innovación y experiencias educativas*, núm. 19, Junio 2009, p. 7, consultado el 07/06/2017 en la dirección:

Expusimos esas divergencias, casi insignificantes, en la manera de abordar equivalencias topológicas ya que suponen un hecho que observaremos a lo largo de este apartado: la diferencia entre las varias aristas que conforman una sola “realidad”; la ambigüedad, la falsificación, lo auténtico, la omisión, que se estrellarán para ayudar a derruir la construcción simbólica del universo en el cuento.

Equívoco o no el razonamiento, pareciera que, involuntariamente, o quizá no tanto, el autor nos advierte sobre el juego de farsas humorísticas y certezas imposibles, con el que, a través de la figura del trickster, nos dará a elegir si jugar a la verdad o a la locura.

Elemento primordial dentro de este ajedrez, las similitudes entre el narrador y el escritor mismo se combinan de forma tal que “fácilmente se identifica la voz de Juan José Arreola cumpliendo el papel de narrador y personaje”²¹⁸. Con la intención de salvaguardar distancias y no caer en la broma, debemos aclarar que esta caracterización, inmersa en la ambigüedad a fin de retratar al narrador en primera persona y dotarlo de elementos autobiográficos, no resulta extraña a lo largo de la obra del jalisciense²¹⁹. Nosotros, debido, principalmente, a la ausencia de un nombre con el que referimos a él, lo denominaremos Arreola-personaje en el marco de esta tesis. No se debe confundir nunca con el escritor mismo. A pesar de la distinción anterior, es necesario acotar que tampoco podemos prescindir del elemento autobiográfico porque, como afirma Daniel Domínguez, uno de los principales ingredientes del arte del jalisciense es la inclusión de una autobiografía de las emociones; este crítico propone que el método autoconfesional y autobiográfico del zapotlense es una clave creativa de su arte, por lo que no prescindiremos de ella²²⁰, pero tampoco buscamos acreditar una identificación entre escritor/personaje.

1.2.1. Sobre el trickster: de tramposos, mercachifles, escritores y científicos

a) ¿Entiende o no?

Tras la analogía, nos encontramos con que Medina Nicolau saca de un cajón la banda “con las puntas pegadas de un modo particular, como en un cuello de camisa”²²¹, para mostrar la forma de la botella: “Sus manos de prestidigitador la hicieron girar y en el aire quedó la forma pura”; el adjetivo empleado, “prestidigitador”, descalifica al físico y lo identifica con el típico elemento trickster en la inventiva arreolesca.

Los saltimbanquis²²², vendedores o merolicos²²³, algunos reporteros²²⁴, los médicos²²⁵, y varios científicos²²⁶, que buscan tomar ventaja de los demás, o resultan

<http://www.csi->

[csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_19/MARIA_JOSE_ALFONSO_1.pdf](http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_19/MARIA_JOSE_ALFONSO_1.pdf)

²¹⁸ MACEDO, *op. cit.*, p. 83.

²¹⁹ En cuentos como “Parturient montes”, “Pablo”, “Tres días y un cenicero”, “Historia de los dos que soñaron”, “El fraude”, “El rey negro”, “Una de dos” y en *La feria*, *vid. infra*.

²²⁰ Según Daniel DOMÍNGUEZ, *op. cit.*, p. 306.

²²¹ ARREOLA, *op. cit.*, p. 134.

²²² El Saltimbanqui de “Una mujer amaestrada” cuya farsa cómplice de actor circense encubre su matrimonio; “Yo comprendí que la mujer no le era del todo indiferente, y que se había encariñado con ella en los tediosos años de aprendizaje. Entre ambos existía una relación íntima y degradante, que iba más allá del domador y la fiera”, *op.cit.*, p. 102. El de “La migala”, del que sospecha el narrador: “He llegado a pensar también que acaso estoy siendo víctima de una superchería y que me halló a merced de una falsa Migala. Tal vez el saltimbanqui me ha engañado, haciéndome pagar un alto precio por un inofensivo y repugnante escarabajo”, *ibidem*, p. 28.

francamente malignos²²⁷, son satirizados y exhibidos como “engañabobos”; el autor de *Bestiario* traza secuencias enteras con ellos que, a la manera de algunos personajes en las *Vidas imaginarias* de Schwob, trufan y arrastran la mirada del lector llevándola hasta los bajos fondos y el arrabal.

Su suntuoso vocabulario apela a una voz comercial coaccionante, a veces llena de términos pseudocientíficos o del vocabulario, disuasivo y específico, que se requiera. El uso de este léxico funciona en varios niveles; por un lado se parodia el lenguaje absurdo y “tramposo”: se ataca al embaucador hipercharacterizándolo, presentándolo en su fiesta de cinismo. Por otra parte se crítica a las víctimas que cooperan con este juego ridículo del orden simbólico: no hay opciones en él, una vez que se ha aceptado no queda más que establecer una suerte de pacto de verosimilitud con el trickster, uno donde en realidad, como Slavoj Zizek observa, nunca existieron decisiones optables para el escucha; algo así como “te ofrezco X a cambio de que no lo obtengas”²²⁸. Mientras tanto, el autor emplea la falsa objetividad con la que, a través del distanciamiento, el satirista toma ventaja y pretende alejarse del blanco de ataque primordial²²⁹.

Los tricksters son oradores de plazas públicas²³⁰, expertos en la farsa y la comedia, se encuentran alzando la voz entre la multitud de manera elocuente: ya exhibiendo mujeres

²²³ Todas las voces narradoras en anuncios representan una crítica a la mercantilización capitalista: Arreola es experto en el lenguaje de engaños comerciales, de “productos milagro”, a causa de su experiencia como autor de anuncios en la radio y como vendedor, *vid.* Orso ARREOLA, *op. cit.*, p. 23 y 38-42. Este tipo de voz narrativa la encontramos en “Baby H.P”, “Anuncio”, “En verdad os digo”, “Duermevela”.

²²⁴ Otra crítica a la industria cultural y los medios de comunicación masiva que son dueños de la enunciación del poder a través de sus grandes monopolios: encontramos a este tipo de reportero, que más bien resulta un comerciante, en “Hogares felices” (cómplice del racismo), “De l’osservatore”, “Flash”, “Alarma para el año 2000”, “En verdad os digo”.

²²⁵ El que, cínico, revisa a las prostitutas y hace burla de haberles dado su licencia profesional para que dejen de ser “amateurs”, el que finge ser amigo y valúa los bienes de sus pacientes, ambos en *La feria*; el “erótico galeno” que enamora a su paciente en “Apuntes de un rencoroso”: pero el caso que mejor ejemplifica la maldad que caracteriza a estos personajes es el “Ángel/ médico” que se disfraza de un doctor para auscultar a “Blanca”, y termina por embarazarla mientras su marido espera tras una cortina. *Vid.* Juan José ARREOLA, *Tercera llamada...*, pp. 137-144.

²²⁶ En los cuentos “En verdad os digo”, “Botella de Klein” (*vid. Infra*), “Flash”, “Alarma para el año 2000”.

²²⁷ O mejor, bajo “insospechados talentos” de hipnotistas y otra clase de supercherías, llevan a trampas dramáticas a sus clientes y amigos; el caso de Gaspar Añaastro en “Baltasar Gérard”, *op. cit.*, pp. 65-66.

²²⁸ *Vid.* Slavoj ZIZEK, “La pura formalidad”, en *El acoso...*, pp. 37-40.

²²⁹ Como ejemplo del trickster y su uso del lenguaje, observemos al narrador en “Anuncio” que promete una “mujer” soñada; una muñeca sexual: “Ahora nos dirigimos a usted, dichoso o desafortunado en el amor. Le proponemos la mujer que ha soñado toda la vida: se maneja por medio de controles automáticos y está hecha de materiales sintéticos que reproducen la belleza femenina. Alta o delgada, menuda y redonda, rubia y morena, pelirroja o platinada: todas están en el mercado. Ponemos a su disposición un ejército de artistas plásticos, expertos en la escultura y el diseño, la pintura y el dibujo; hábiles artesanos del moldeado y el vaciado; técnicos en cibernética y electrónica, pueden desatar para usted una momia de la decimoctava dinastía o sacarle de la tina la más rutilante estrella de cine, salpicada todavía por el agua y las sales del baño matinal”, ARREOLA, *op. cit.*, p. 70.

²³⁰ Sara POOT, *op. cit.*, observa que Arreola le da voz a los marginales inmersos en la cotidianidad del espacio público: “Como resultado de una visión de los acontecimientos, propia de una cultura callejera — muchas veces pueblerina— que rodea a la figura del escritor, en la obra arreolesca se cuelan charlatanes, saltimbanquis, prestidigitadores y espectáculos de chaquiras, lentejuelas y terciopelos desvaídos”. p. 51. Para ella se tratan principalmente de actores inmersos en una representación vital: “Estos personajes hacen un corte respecto al mundo y se asumen, de acuerdo con sus posibilidades, como actores de su propia existencia en el contexto inmediato que los circunscribe” p. 55. Afirma: “Arreola abre las puertas de su creación al

amaestradas²³¹, vendiendo migalas a Dantes suicidas en ferias callejeras²³², ya dictando sus prédicas falsas de rinocerontes²³³, haciendo evidencia y sabotaje del prójimo para el usufructo de los bergantes²³⁴. Nuestro mejor ejemplo es el comerciante que engaña a los maridos ambiciosos dándoles mujeres que “lejos de ser nuevas, eran de segunda, de tercera, de sabe Dios cuántas manos”²³⁵:

Al grito de “¡Cambio esposas viejas por nuevas!” el mercader recorrió las calles del pueblo arrastrando su convoy de pintados carromatos.

Las transacciones fueron muy rápidas, a base de unos precios inexorablemente fijos. Los interesados recibieron pruebas de calidad y certificados de garantía, pero nadie pudo escoger. Las mujeres, según el comerciante, eran de veinticuatro quilates. Todas rubias y todas circasianas. Y más que rubias, doradas como candeleros²³⁶.

A veces los encontramos ejerciendo su oficio a través de adjetivos, irónicos o no, que develan su verdadera naturaleza de embaucadores, mostrando al público sus manos (“nada por aquí, nada por allá”):

Yo conozco las reglas del juego, y en el fondo no me gusta defraudar a nadie con una salida de prestidigitador. [...] Recorro mis bolsillos uno por uno y los dejo volteados, a la vista del público. Me quito el sombrero y lo arrojo inmediatamente, desechando la idea de sacar un conejo²³⁷. [El subrayado es mío]

En “Botella de Klein”, el adjetivo da pie, pues, a la sospecha²³⁸, que se confirma en el momento en que Medina Nicolau explica: “Cuando la banda de Moebius se esconde en ella

espectáculo callejero, al personaje marginado que vende en las esquinas hasta su propio cuerpo y, así, enriquece su ficción con la jugosa e infinita realidad que alimenta su espíritu inquieto”, p. 51.

²³¹ ARREOLA, *op. cit.* p. 85-88.

²³² *Ibidem*, pp. 24-25.

²³³ “Renuncie al amor antes de saber lo que era, porque Joshua me demostró con alegatos judiciales que el amor sólo es un cuento que sirve para entretener a las criadas”, *vid. op. cit.*, p. 22-23

²³⁴ Un ejemplo bastante humorístico: Agustín Yáñez-personaje en “Historia de los dos que soñaron”: «El doctor Córdova me invitó a dar una conferencia en Guadalajara. Acepté.

—Pídale nomás que no vaya a desnudarse en público.

—Agustín, por favor...

—Imagínese, doctor, que el otro día encontré a Arreola caminando en pelota por la avenida Madero.

—¡Pero eso yo lo soñé la semana pasada! [...]

—No, Arreola, no lo soñó. Usted se quito la ropa en la esquina de Bolívar. Yo venía en automóvil junto al cine Rex. Me bajé y pude rescatarlo entre los curiosos. Un agente de policía estaba a punto de echarle mano [...]

—No lo soñó. Cúidese.

Y Agustín me volvió la espalda con su acostumbrada frialdad. *Op. cit.*, p. 143.

²³⁵ *Ibidem*, p. 101.

²³⁶ *Ibidem*, p. 99.

²³⁷ *Ibidem*, p. 16.

²³⁸ Un último ejemplo —que podremos al margen por su carácter ligado al pecado y lo satánico— que termina por retratar al trickster máximo; el demonio: “No sé si a todos les sucede lo mismo. Yo paso la vida cortejado por un afable demonio que delicadamente me sugiere maldades. No sé si tiene una autorización divina: lo cierto es que no me deja en paz ni un momento. Sabe dar a la tentación atractivos insuperables. Es agudo y oportuno. Como un prestidigitador, saca cosas horribles de los objetos más inocentes y está siempre provisto de extensas series de malos pensamientos que proyecta en la imaginación como rollos de película”. “El silencio de Dios”, *Confabulario*, Joaquín Mortiz, México, 1988, p. 139. En un tono un poco más burlesco

misma, surge la Botella de Klein... ¿La ves?”, pregunta. Allí está el truco y el humor del jalisciense: el narrador no la puede ver, nadie en este espacio podría; en eso consiste el engaño del físico, su calidad de trickster. Aún cuando se emplearan dos cintas reales, y no una figurada, sería imposible unir las por sus bordes en el espacio vectorial R^3 de tal suerte que integraran la botella²³⁹: Nicolau, cuando mucho, y a pesar del “pegado” especial de las puntas, le presentó a Arreola-personaje el esquema de dos bandas, una verdadera, otra imaginaria, figurada al vuelo (“sus manos de prestidigitador la hicieron girar y en el aire quedó la forma pura”), que si reglásemos la superficie, formarían parte de ella así:



Figura 1. Las cintas de Moebius dentro de la botella

A partir de dos bandas de papel, incluso más gruesas, es poco probable que alguien entienda el objeto lo suficiente como para “verlo”. La botella, como hemos explicado, no puede ser encajada en esta realidad, pertenece al espacio R^4 ; no podemos mirarla, lo que observamos es apenas una aproximación, una aspiración: desconocemos su verdadera apariencia. Arreola-personaje se extraña: “Quedé perplejo y salí por la tangente literaria”. Ante la caracterización del físico como trickster Arreola-personaje no tiene más que dos opciones: fingir que entiende o admitir su ignorancia; le sucede un poco lo que, a veces, al lector, sitiado, entre las confabulaciones arreolescas.

El juego humorístico opera de la siguiente manera: encontramos, primero, el ataque satírico contra la figura científica, un hecho común en la obra del jalisciense²⁴⁰ (cuya mordacidad crítica contra la ciencia es proporcional al nivel de su capitalización²⁴¹ e inhumanidad²⁴²): “este —parece decirnos— es un mentiroso”. En segundo lugar, la trampa ha sido colocada para el lector que, aun cuando se sabe inmerso en una sátira, se verá “mareado de verónicas” en el burladero de falsificaciones arreolescas; entre la topología, la matemática, la broma y la alquimia.

A la pregunta: “¿entiende o no?”, Arreola-personaje responde invirtiendo los papeles; satiriza su propio oficio de escritor —siempre lo hace²⁴³— y le contesta, como un trickster lo haría, empleando referentes específicos del campo estético, que evidentemente el físico ignora; menciona a un teórico —de cuyos registros no he podido comprobar existencia, pero con el jalisciense nunca se sabe— que analiza la obra de Kafka:

leemos en el “Monólogo del insumiso”: “Hay un diablo que me castiga poniéndome en ridículo. Él me dicta casi todo lo que escribo. Y mi pobre alma cancelada está ahogándose bajo el aluvión de las estrofas”, *op. cit.*, p. 46.

²³⁹ Vid. anexo II.

²⁴⁰ En los cuentos “Flash” contra el “Sabio demente”; el fraudulento Niklaus de “En verdad os digo”, el “ángel” de la obra *Tercera llamada*.

²⁴¹ Así, se acentuará más en el caso de la industria comercial cuando esta buscan legitimar baratijas con bases pseudocientíficas.

²⁴² Vid. HERZ, *op. cit.*

²⁴³ Vid. *infra*

Quedé perplejo y salí por la tangente literaria:

—Es el procedimiento de Kafka según la ley de Roberto Wildcock: sacarse de la cabeza un objeto, escamotearlo y seguir hablando de él...²⁴⁴

b) Entre tricksters: el espejo

Arreola describe a menudo el papel del escritor o del artista en la sociedad —el de François Villon, por ejemplo, o el del narrador de “Parturient Montes”²⁴⁵— como un embaucador; mercader de baratijas, vendedor de espejos, que debe impresionar al público²⁴⁶ a pesar de que su verdadera labor artística será incomprendida, imposible o no estará plasmada en papel²⁴⁷: en esto último consiste la lucha del artista. Lo podemos comprobar al leer textos como “El discípulo”, “Epitafio”, “Monólogo del insumiso” o “El condenado”. Para el autor de *Bestiario*, el artista es un ser de contradicciones; blanco idóneo para la sátira en tanto que es capaz de alcanzar la cumbre estética, gloria de unos cuantos, y, al mismo tiempo, morir en la pobreza, entre el arrabal, el crimen y la miseria, arrojado al olvido entre los hombres²⁴⁸. Como observó Judith Buenfil Morales, la verdadera labor artística es la lucha imposible contra el ángel rilkeano de las *Elegías del Duino*²⁴⁹; la imposibilidad de ganar la batalla que alcanzará la belleza y el absoluto²⁵⁰. Lo demás es cosa de embusteros. Y como este físico se nos presenta así en el cuento, Arreola, el rey de los embustes, le responde de la misma manera a través Arreola-personaje.

²⁴⁴ ARREOLA, *op. cit.*, p. 134.

²⁴⁵ En este último podemos leer: “[...] me pidieron a gritos el principio del cuento. Muchas gentes que pasaban distraídas se detuvieron, sin saber que iban a tomar parte en un crimen. Conquistadas sin duda por mi aspecto de charlatán comprometido, prestaron de buena gana su concurso”, *op. cit.*, p. 15.

²⁴⁶ Sara POOT afirma, refiriéndose a “Parturient Montes”, que hay un tono insistente para no hacer parecer al artista un embustero, y que, sin embargo, se cae cuando termina el cuento (*op. cit.*, p. 52). Lo hay a lo largo de la obra, y funciona de manera ambigua al encontrarse, la mayor parte del tiempo, dentro del contexto satírico: al exagerar y no querer presentar al artista como charlatán, se consigue el efecto contrario; anulan, como vimos en el caso de la sátira, el ritual ideológico, la convicción puramente formal: bajo esta óptica el retrato que nos deja Arreola, al final, es el de el artista embustero que no es capaz de creer el mismo en la naturaleza estética de sus creaciones.

²⁴⁷ “Como Wilde, la parte más importante de mi obra es la que no escribí. Wilde poseía un don de la palabra que hacía desmerecer el resto de su obra. En mi caso, el hecho de tener una conciencia tan despierta me ha perjudicado. Hace treinta años descubrí que no lograría escribir como yo quería, y que no tenía casi seguir insistiendo”. Héctor de MAULEÓN, “No me interesa nada sino lo imposible”, en Efrén RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 354; *vid.* también Daniel DOMÍNGUEZ Cuenca, *op. cit.*

²⁴⁸ A esto teme, sobre todo al olvido, el aspirante a artista protagonista de “El discípulo”. ARREOLA, *op. cit.*, pp. 34-36.

²⁴⁹ Judit BUENFIL explica: «Con Rilke se descubre una veta más, un camino para aproximarnos a la obra de Arreola. Únicamente retomemos la imagen del poeta, quien es consciente de que no resultará victorioso al intentar asir por medio del lenguaje la belleza. El hombre nunca podrá traducir el mensaje de los ángeles; lo hermoso vence siempre y, como el ángel que pintó Delacroix, la magnificencia no necesita hacer esfuerzo alguno, si no acaba con nosotros —con el poeta— es únicamente porque se “rehúsa a aniquilarnos”. Pero es la indecisión, en el caso de Arreola, la que evitó que la lucha persistiera, el enfrentamiento fue un proyecto», *op. cit.*, p. 116. *Vid.* la figura del Ángel en “Una de dos” y *Tercera llamada...*

²⁵⁰ Al respecto consúltese el excelente ensayo de Felipe VÁZQUEZ, *Juan José Arreola: la tragedia de lo imposible*, CONACULTA/Verdehalago, México, 2003, y “Juan José Arreola: el ansia de lo absoluto”, *Fractal*, núm. 22, 2001, consultado el 04/07/2017, en la dirección: <http://www.mxfractal.org/F22vazquez.html>

El ritmo de farsas, verdades a medias e invenciones, vendrá también a través de los otros dos doctores, en quienes la voz de Arreola-personaje es clara; pareciera que se trata siempre del mismo narrador hablando y no de una alternancia de voces entre personajes o estilos (como podría ser la rural, empleada en “Corrido” y “El cuervero”, o la falsamente inocente del “me acuso padre” de *La feria*). Es más bien el vehículo del trickster que es Arreola mismo, la voz mediante la que nos disfraza sus inquietudes, sus ficciones, su varia invención.

Bajo este signo de farsa, a través de la palabra, la disyuntiva entre aceptar oír el conjuro y pactar con el trickster, o no hacerlo, el zapotlense condiciona la entrada a un universo extraño, confuso, falaz y verosímil al tiempo, cuya estabilidad, perdida desde un principio, irá transformándose hasta destruirlo todo.

II. La transformación del personaje: la pieza clave

1. El comienzo del espacio y tiempo enrarecidos: la deformación de la realidad

Uno de los principales rasgos del grotesco kayseriano que encontramos dentro del cuento es la falta de parametrizaciones claras que condicionen una orientabilidad tanto del tiempo que rige en la diégesis como del espacio que se nos representa; en un punto dado, al transcurrir el cuento, ambas magnitudes se cancelan mutuamente y cambian hasta terminar por abolir todas las categorías que le daban sentido al universo físico del narrador.

El mundo de las horas, los segundos, los años; de la oficina, el salón y los maestros; codificado por la diferencia entre el sujeto/objeto, el personaje/espacio, entre la vida/muerte, pasado/presente²⁵¹, termina por caer derruido. El cambio, que abrió de lleno con las proposiciones del trickster, se instaura primordialmente a través del espacio-tiempo; de allí consigue trastornar todas las fronteras, crear un nuevo espacio, codificado como una estructura del grotesco, en el que reina la confusión de diversos órdenes, desencadenada por la botella de Klein y su imposibilidad de orientación.

A continuación abordaremos los mecanismos que cifran esta desorientación, primordial para el proceso de destrucción universal e individual, dentro de la realidad diegética.

1.1. El tiempo

El cuento da inicio en un momento indeterminado, dentro de una conversación sobre superficies topológicas. A lo largo de la narración el marco temporal parece estable, pero transcurrirá disforme, monstruoso, sin que el lector lo note; terminará por saltar en un giro rápido con la pregunta: “¿Quería una botella de Klein?”²⁵²; entonces lo que parecía una conversación de minutos, en la que se le presentó a Arreola-personaje el objeto, se convertirá, repentinamente, en el paso de veinte años. El narrador deja al físico y a los matemáticos en lo que aparenta ser un instante (y es un recurso satírico²⁵³) para contemplar el objeto; durante la observación se nos notifica que han transcurrido, de golpe, veinte años. Tiempo perdido en una mirada, recorriendo la superficie infinitas veces.

²⁵¹ Me refiero concretamente a la anulación del paso del tiempo que borra la barrera entre niño y adulto.

²⁵² Parecida a la pregunta lacaniana: ¿Qué es lo que en verdad quieres? que da pie al enigma del deseo del Otro, *vid. ZIZEK, El acoso...*, p. 14.

²⁵³ Para introducir, ante los cambios grotescos que destruyen la diégesis, el humor.

La alteración vertiginosa del tiempo se instaurara en el marco de la irrupción de “irregularidades” simultáneas que cubren el relato, coincide con la poética “grotesca”²⁵⁴ del “cambio de golpe” que busca Arreola, sobre todo si notamos la transformación —en unos cuantos párrafos— del narrador y su realidad:

Los personajes tradicionales se van haciendo lentamente en el transcurso de las obras; yo quiero, de golpe y porrazo, que sufran modificaciones sustanciales y definitivas. A veces estas modificaciones los instauran en el mundo de lo sobrenatural, del absurdo y de la fantasía absoluta²⁵⁵.

La deformación temporal inaugura la marcha inescrutable hacia un mundo dislocado. La conversión de un tramo temporal aparentemente corto a uno largo a partir de una palabra o una pregunta sólo aparece a lo largo del *Confabulario personal* en “Metamorfosis”. El cuento describe la caída de una mariposa en la sopa de un hombre; él la reconstruye en una laboriosa tarea de la que sólo identificamos el tiempo invertido cuando el narrador lo notifica:

Deslumbrado por su fulgor instantáneo (luego disperso en la superficie grasienta de la comida casera), el hombre abandonó su rutina alimenticia y se puso inmediatamente a restaurar el prodigio. Con paciencia maniática recogió una por una las escamas de aquel tejado infinitesimal, reconstruyó de memoria el dibujo de las alas superiores e inferiores, devolviendo su gracia primitiva a las antenas y a las patitas, vaciando y rellenando el abdomen hasta conseguir la cintura de avispa que lo separa del tórax, eliminando cuidadosamente en cada partícula preciosa los más ínfimos residuos de manteca, desdoro y humedad. La sopa lenta y conyugal se enfrió definitivamente. Al final de la tarea, que consumió los mejores años de su edad, el hombre supo con angustia que había disecado un ejemplar de mariposa común y corriente [...]²⁵⁶.

El paso del tiempo se nos anuncia un párrafo después de lo que aparentaba ser un acontecimiento instantáneo. Representa un recurso humorístico; la sopa “conyugal” se enfría en quince minutos: el matrimonio, ese juego de masoquistas²⁵⁷, en cambio, dura veinte años. En el caso de “Metamorfosis” la temporalidad hace más sentido; se presentan una serie de acciones a realizar, cada una con su respectivo consumo de tiempo, pero en “Botella de Klein” no hay muchas acciones físicas; se trata de una charla de divulgación entre el narrador y los científicos, luego hay una contemplación del objeto.

La deformación en el tiempo, a pesar de, y precisamente por, tratarse de un recurso satírico, parece salirse de control al personaje principal en tanto que, tras la pregunta, un “algo” kayseriano conjurado por el humor (“veinte años de ¿trabajo?”) se apodera del

²⁵⁴ La irrupción del golpe que detona la acción principal en la diégesis la podemos encontrar en los cuentos: “Pueblerina”, “Una reputación”, “Corrido”, “Pablo”, “Tres días y un cenicero”, “Hogares felices”, “Historia de los dos ¿que soñaron?”, “La boa”, “Metamorfosis”, “caballero desarmado”, “la lengua de Cervantes”, “Inferno V”, “Flash”, “El mapa de los objetos perdidos”, “Autri”, “El lay de Aristóteles”.

²⁵⁵ Emmanuel CARBALLO, art. cit., p. 53.

²⁵⁶ ARREOLA, *op. cit.*, p. 244.

²⁵⁷ El cuento “*In memoriam*” plantea una disertación absurda y ridiculizada en un discurso pseudocientífico y filosófico sobre el matrimonio: “Científicamente considerado, el matrimonio es un molino prehistórico en el que dos piedras ruelas se muelen a sí mismas, interminablemente, hasta la muerte”, *op. cit.*, p. 63; el autor le cuenta a CARBALLO: “De ahí la metáfora, que a mí honradamente me parece buena, que compara el matrimonio con un molino prehistórico, en el que las dos piedras se muelen a sí mismas”, *ibidem*, p. 32.

cuento e invoca la degeneración que nos llevará hacia la pérdida del sujeto. El paso del tiempo como un espacio en blanco, una pieza que falta, transcurre sin sentido tanto para el narrador como para el lector y es parte de la broma. Pero, tras ella, la pérdida de la noción del ritmo temporal implica cierto extravío de la memoria. En el trasfondo sugiere una alteración de conciencia.

¿Esto no nos recuerda el espacio que Kayser creyó propicio para la construcción del terror en lo grotesco? Un estado alterado entre el sueño y la vigilia, provocado por la falta de descanso, la psicosis o el consumo de sustancias; un estado que, de alargarse, puede conducir a graves trastornos mentales²⁵⁸; la locura, proclive a la creación grotesca.

Arreola, por su parte, argumenta que uno de los universales extensivo a todos los hombres es que el ser resulta esencialmente tiempo y memoria²⁵⁹; así el bloque en blanco, el espacio de tiempo transcurrido que se desfasa, no sólo rompe el mecanismo del recuerdo y la conciencia, sino el del individuo mismo que terminará abolido disolviéndose en la corriente de los años:

Somos justamente corriente en movimiento y nuestra conciencia tiene el sentimiento de duración que es el eje filosófico de Bergson, la duración, porque el tiempo lo podemos hacer en diferentes estratos... El tiempo cósmico, el tiempo sideral, ¿qué tiene que ver con nosotros? Sería la duración interior realmente la que proponen ellos... La conciencia es una aguja que registra el paso de una cinta que registra a su vez, mediante los milagros de la memoria²⁶⁰.

1.2. El espacio

El carácter vertiginoso del cambio de tiempo en la narración lo hermanará con el cambio de espacio, que a diferencia del primero, se encuentra en principio en una indefinición casi absoluta. La diégesis ocurre en un lugar cuyo extravío define el carácter confuso que cubrirá todo el relato. Esta vacilación sobre el anclaje local dará pie cuando el jalisciense abre con la analogía de superficies en boca de Francisco Medina Nicolau: “El cilindro es al toro lo que la banda de Moebius a la botella de Klein”; estas dos superficies y otra, el “collado”, serán el único anclaje de “lugar” en el espacio de la diégesis que se nos proporcionará: no sabremos nunca donde se encuentra realmente el narrador; parece ser una oficina, su estudio, la universidad o ninguno de los anteriores, podría ser un espacio cerrado —una habitación o varias— pero se nos presenta como un lugar abierto e indefinido que precisamente al definirse se vuelve aún más extraño; en un momento el narrador comentará: “mis tres doctores en física, topología y lógica matemática me acorralaron en

²⁵⁸ El cerebro se encuentra sometido a ciclos circadianos que diferencian el sueño de la vigilia; el día de la noche, la regulación respiratoria, la presión, la frecuencia cardíaca. La melatonina, segregada por la glándula pineal, se encarga, entre otras tareas, de regular la entrada y salida del sueño. Cuando estos ciclos se alteran enfermedades no sólo físicas, sino mentales, se presentan. *Vid.* Escames G. y D. Acuña-Castroviejo, “Melatonina, análogos sintéticos y el ritmo sueño/vigilia”, *Revista de neurología*, vol. 48, núm. 5, 2009, pp. 245-254.

²⁵⁹ “¿Qué otra cosa es el hombre sino memoria de sí mismo? Desde que nace, comienza a programarse con los datos de la experiencia. Tiene más personalidad aquél que menos olvida. Porque estamos hechos de recuerdos. De lo que hemos vivido y de lo que hemos aprendido de los demás, ya sea en el trato vivo o en los libros. Somos un repertorio de vivencias y superamos con mucho la capacidad de un cerebro mecánico, por más electrónico que sea”, ARREOLA, *Y ahora...*, p. 103.

²⁶⁰ Claudia GÓMEZ Haro, *Arreola y su mundo*, Alfaguara, México, 2001, p. 211.

una superficie collado sin pies ni cabeza”²⁶¹: es evidentemente un recurso humorístico²⁶² para hacer notar su confusión frente a ellos, pero consigue enrarecer aún más el espacio; la superficie “collado” a la que se refiere es la que se conoce generalmente como “silla de montar”:



Figura 2: El toro y la silla de montar

Este recurso humorístico conjuga una vez más la fuerza enajenante del “ello” kayseriano, y desata la desintegración final de los órdenes.

2. Continuidad del espacio hacia la disolución: la no orientabilidad del individuo, destrucción de las fronteras con el mundo.

Al comenzar focalizando en el toro y la botella —luego la silla de montar— es como si se indicara que el espacio del cuento en principio es una especie de metaespacio; pareciera, desde un inicio, que el verdadero sitio donde transcurre la narración fueran los modelos de superficies que se presentan en ella, sin embargo, el hecho tiene un trasfondo que va más allá: a medida que “transcurrimos” o “agotamos” el espacio en el cuento la diferencia entre el objeto (la superficie N_2 , el toro, el collado) y la realidad que lo circunda (y esta incluye al sujeto/narrador) traspasa todos los límites y queda abolida; esto cobra sentido al final de la narración cuando las superficies y su diferenciación con “el mundo” dejan de existir para dar paso a un *continuum*: al final del cuento Arreola-personaje se convierte en la botella misma; en esta, debido a su no orientabilidad, no se puede diferenciar un adentro de afuera ni viceversa²⁶³: entre el sujeto y la realidad (el mundo) las barreras dejan de ser infranqueables y uno pasa a integrarse en el otro; este “ser en el mundo” se convierte en un “ser el mundo”, la botella como el mundo mismo y yo como la botella. No sabemos nunca donde está Arreola-personaje, esta prolongación con el mundo, identificación con el absoluto²⁶⁴, desaparece al sujeto en la realidad, y la realidad en el sujeto.

En otras palabras²⁶⁵: la botella en R^3 , deforme, se encuentra en el mundo; no se puede diferenciar lo que está dentro de lo que está afuera de ella, si seguimos la superficie en R^3 el interior se vuelve exterior y viceversa: entonces, de hecho, el interior de la botella es el exterior, el exterior es el interior. Hay una clase de continuidad entre el objeto y el espacio

²⁶¹ *Op. cit.*, p. 135.

²⁶² Igual que el cambio del tiempo; son este tipo de recursos los que confirman el carácter grotesco del cuento. Al invocarlos con ironía, con humor, el mundo diegético se trastorna y deviene en esa carcajada inserta dentro de la locura o la sinrazón maligna.

²⁶³ A partir de este punto dejamos la matemáticas puras y nos permitimos una lectura metafórica del objeto y su no orientabilidad.

²⁶⁴ El absoluto alquímico, la Unidad primordial también, *cf.* Felipe VÁZQUEZ, *op. cit.*

²⁶⁵ ¿Por qué?; ¿cómo acontece este salto mortal entre las matemáticas y la metáfora que propongo?

Nos hallamos, esencialmente, en el campo de la ficción literaria; aceptar la transformación de un hombre en botella de Klein dentro de un cuento supone que, en principio, aceptamos el pacto de verosimilitud. A pesar de ello hay ciertas pautas lógicas que seguir, aún dentro de la ficción más audaz. En este apartado explica la lógica a la que proponemos obedece la transformación dentro del cuento.

que lo rodea. La botella es por tanto, metafóricamente, el mundo mismo; y yo, decide el narrador, soy la botella.

Esta identificación en la diégesis confirmará nuestra analogía sobre la relación entre la no orientabilidad matemática y la desorientación del grotesco en el cuento. En un principio el mundo, en el que todas las coordenadas dicotómicas hacían un orden, poseía un sentido que se perdió cuando empezó el enrarecimiento del grotesco; su desorientación hace que se comporte, de hecho, como la superficie no orientable. El poder del “ello maligno” en el objeto²⁶⁶ trastornó al personaje a tal grado que su no orientabilidad pasó al individuo; podría decirse, únicamente de manera metafórica, que dentro de este universo en forma de botella de Klein, encontramos otra botella de Klein, como en una extraña caja de resonancias. Es, solamente, una imagen que nos sirve a fin de ilustrar los efectos del grotesco; nada puede estar dentro ni fuera de la botella; se trata más bien de una continuidad entre espacios que traerá interesantes resultados.

III. Dos enfoques: la construcción de la estructura “psicológica”²⁶⁷ y la simbólica tras la figura infantil

Las consecuencias de esta identificación generarán una serie de controversias que nos permitirán explicar al personaje infantil a partir del curso de sucesos al que es sometido el personaje adulto en “Botella de Klein” y de la simbología empleada en la narración. Con el objetivo de hacerlo, por tanto, debemos utilizar dos visiones convergentes. El primer enfoque partirá de un examen a la serie de sucesos desatados por la transformación en el cuento, la desaparición del individuo principalmente, y se centrará en explicar el proceso psicológico por el que configuraremos, a partir del regreso del estadio adulto a una etapa infantil, al personaje del niño para explicarlo. Este proceso requiere un diálogo con el *corpus* completo y por tanto lo presentaremos en extenso hacia el siguiente capítulo. En el segundo enfoque, que es el que a continuación desarrollaremos, debemos profundizar en la dimensión simbólica del objeto, su significación como espacio de encuentro y anulación, con la finalidad de explicar la dicotomía que se instaurará en el origen de la figura infantil. Al final, ambas visiones se complementarán para llegar a una sola explicación.

²⁶⁶ El motivo del instrumento que cobra vida y se torna amenazante, que es parte fundamental del grotesco, *vid.* anexo I.

²⁶⁷ Se trata de una suerte de *circuito de dolor*, *vid. infra*.

1. Primer apartado. La construcción simbólica: alquimia, unión de los contrarios; la abolición de las fronteras en el espacio deforme.

La arista más peligrosa del juego con el absurdo que implica la transformación/identificación de Arreola-personaje con la superficie N_2 es que la disolución de fronteras deviene en un encuentro estrepitoso de contrarios. A partir de la abolición de las magnitudes que condicionaban el espacio-tiempo inicia el derrumbe del orden establecido que normalizaba la vida en la diégesis. La serie de contrarios, coordenadas que codifican la visión arreolesca del mundo, que hemos encontrado al investigar el *Confabulario personal*, como los parámetros dentro/fuera; abismo/cima, sueño/vigilia, biológico/mecánico —todos los se pueden resumir en el binomio hombre/mujer, como observaremos más adelante, y como devela la última parte del cuento— se encuentran y destruyen. Los órdenes se mezclan en un universo donde lo biológico/inanimado (Arreola/la botella), el espacio/tiempo, realidad/sujeto, racionalidad/irracionalidad, se confunde:

Mi mente trabajada no puede más, siguiendo las curvas del palindroma de cristal. ¿Eres un cisne que se hunde el cuello en el pecho y se atraviesa para abrir el pico por la cola? Me emborracho mentalmente gota a gota con la clepsidra que llueve lentamente sus monosílabos de espacio y tiempo. Mojo la pluma en este falso tintero y escribo sin mano una por una las definiciones inútiles: signo de interrogación estatuaría. Trompa gigante de Falopio. Corno de caza que me da el toque de atención al silencio, cuerno de la abundancia vacía, cornucopia rebosante de nada... Viscera dura que desdice la vida diciendo soy útero y falo, la boca que dice estas cosas: soy tu yo de narciso inclinado a su lirio, tu dentro y tu fuera abierto y cerrado, tu liberación y tú cárcel, no bajes los ojos ¡mírame²⁶⁸! [El subrayado es mío]

El choque se genera dentro del espacio monstruoso; la superficie N_2 . La amenaza que supone la imposibilidad de unir una serie de elementos contradictorios, complementarios, que se anulan al colisionar, traerá como consecuencia que la irracionalidad, la locura, y el carácter onírico o alucinatorio de la transformación, gobiernen este “nuevo espacio” y amenacen con llevar hasta la muerte la abolición del individuo: el retorno a la nada que es la última disolución en el mundo. Así cuando el narrador se transforma en la botella (la unión de contrarios) otro narrador (aparentemente la botella que, como espejo, representa a un Arreola-personaje inverso²⁶⁹), interviene como su contraparte y lo reta a entregarse a la aniquilación final; de hecho nuestra hipótesis de trabajo es que el personaje no es

²⁶⁸ *Op. cit.*, p. 136.

²⁶⁹ Como si se hubiera dividido en dos cintas de Moebius: una especie de cisne tenebroso del que Arreola nos habla en “Kalenda Maya”: “para que siga la pesadilla del cisne tenebroso”: Recuerda a Borges, y con este, Tchaikovski, que al abrir su historia universal de la infamia comenta: “Los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores”, Jorge Luis BORGES, *Historia universal de la infamia*, Emecé, Buenos Aires, 1989, p. 7.

únicamente instigado a morir: se trata de una muerte simbólica, como veremos más adelante con ayuda de la alquimia:

Viscera dura que desdice la vida diciendo soy útero y falo, la boca que dice estas cosas: soy tu yo de narciso inclinado a su lirio, tu dentro y tu fuera abierto y cerrado, tu liberación y tú cárcel, no bajes los ojos ¡mírame!

Pero ya no puedo mirar porque la cabeza se me fue a las entrañas, ¿por qué los topólogos no trabajan con vísceras y desarrollan hígados, riñones y asas intestinales en vez de nudos y toros? Se lo voy a proponer si despierto mañana.

Por ahora empuño la Botella de Klein. La empuñas pero no la empinas. ¿Cómo puedo beber al revés? Tienes miedo en pie como falso suicida, jugando metafísico el peligroso juguete en tus manos, revólver de vidrio y vaso de veneno... Porque tienes miedo de beberte hasta el fondo, miedo de saber a que sabe tu muerte, mientras te crece en la boca el sabor, la sal del dormido que reside en la tierra²⁷⁰.

Este nuevo narrador, la redoma con su carácter especular²⁷¹, increpa al primero: “¡Mírame!”; parece decir “soy lo que consideras monstruoso, imposible, atractivo y repelente al mismo tiempo”: “soy tú, nosotros somos”: en este aspecto el recipiente materializa con su “mirada” de espejo el enigma del Deseo del otro, revelación que analizaremos después. Por ahora la imagen del recipiente representa, en el fondo, la imposibilidad: nos deja observar su naturaleza contradictoria e “irracional” (como él la denomina); su monstruosidad²⁷²; es como si tuviese vida, el motivo grotesco del instrumento mecánico que adquiere fuerza y amenaza al hombre, un “ello” maligno inserto en ella determinará los cambios que experimenta el universo. Debemos indagar qué hay detrás de esa unión de contrarios y por qué resulta tan amenazante, si para Anaximandro representaba la razón primordial²⁷³.

1.1. La otra botella: alquimia, la piedra filosofal, la pareja; del homúnculo al niño

Retomemos una parte esencial del texto dentro del cuento que aparece antes de la transformación del narrador en el objeto:

El doctor Garfías estaba presente:

—A propósito de cabeza, no se la quiebre usted, que al fin y al cabo la botella es de vidrio. La inventaron los alquimistas. Creo que fue Jehan Brodel, denunciado a la Inquisición por sus vecinos de la calle del Pot de Fer, ¿se acuerda usted? El cuerpo infame sin principio ni fin era la imagen blasfematoria de Dios. Fue destruido el original y los dibujos previos también. Pero la cosa llegó si no a los ojos a los oídos del Bosco, que pintaba de memoria: allí está el ámpula, la burbuja de jabón que encierra a los amantes en el Jardín de las delicias...

Ludlow llegó en ese momento con envoltorio sospechoso y sonrisa feliz. Había alcanzado a oír las palabras de Garfías y enlazó los puntos suspensivos:

²⁷⁰ *Loc. cit.*

²⁷¹ *Vid. infra.*

²⁷² Difiere de la deformidad, aquí la empleamos como adjetivo, *vid infra.*

²⁷³ Emerich CORETH, *Dios en la historia del pensamiento filosófico*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2006, p. 27.

—... la botella figura también dentro de la tradición castellana: es el fracaso del Marqués de Villena citado por Quevedo y por Vélez de Guevara. Es la redoma que encerraba al homúnculo, el feto infernal, el niño que no necesita madre para nacer...²⁷⁴

A través de las palabras de Garfias, Arreola atribuye a la botella un origen oscuro, y nos da la pista, el contexto con el que podemos interpretar la abolición de los órdenes que cifra el objeto y su relación con el infante: la unión de contrarios que observamos al final del cuento sugiere una fabricación ligada al *arte negro*²⁷⁵; incluye al Bosco, a quien se acuso de hereje adamita y alquimista, a la pareja y al homúnculo. Para explicar todas estas relaciones partamos de la naturaleza de la Gran Obra.

La historia de la alquimia abarca al menos tres continentes, y más de cuatro mil años²⁷⁶; pese a ello, los elementos que configuraron sus búsquedas a lo largo de este tiempo permanecieron casi siempre inamovibles: el objetivo constante era hallar un método que develara la elaboración de la Madera de vida o Fuente de oro²⁷⁷: la piedra filosofal.

Años de dedicación traerían consigo la dominación de la doctrina hermética y sus términos; el alquimista debía primero “concluir el Árbol Lunar, Pequeña Obra, Magisterio Menor o argiropea, es decir, hacer la piedra blanca que muda los metales imperfectos en plata”²⁷⁸. Después conseguir “el Árbol Solar, Gran Obra, Gran Magisterio o Magnum Opus, también llamada crisopea que transmuta [proyectando la piedra²⁷⁹] los metales en oro”²⁸⁰.

La piedra filosofal poseía esencialmente dos poderes²⁸¹: la crisopea y, disolviéndola, “el elixir de la vida eterna y la medicina universal, la Panacea”²⁸². Las propiedades de la piedra son invariables, pero fueron sumando algunas otras a lo largo de la historia:

Hacia finales de la Edad Media se le añaden las virtudes siguientes; mandar a los poderes celestes, hacer conocer el pasado y el porvenir, hacer invisible al que la tenía en la mano, crear el movimiento continuo, resolver la cuadratura del círculo, permitir volar por el espacio a voluntad, si se le llevaba sobre la piel o envuelta en una tela blanca, y fabricar el Alkaest [disolvente universal²⁸³] y el homúnculo²⁸⁴.

El homúnculo en la botella, “el niño monstruoso que no necesita madre para nacer”, suponía, hacia el siglo XV, uno de los resultados de la *opus*.

1.2. El proceso alquímico: la simbolización, la botella de Klein, la pareja, el homúnculo y el niño.

²⁷⁴ *Op. cit.*, p. 134.

²⁷⁵ Otra forma de llamar a la alquimia.

²⁷⁶ Podríamos rastrear sus orígenes en China, donde se cree que era una práctica establecida cuatro mil quinientos años antes de nuestra era. Julien TONDRIAU, “Formas sagradas de ocultismo”, en *El ocultismo*, Daimon, Barcelona, 1970, p. 89.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 364.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 96.

²⁷⁹ “Proyección”: operación alquímica que transforma en oro un metal vil con la ayuda de la piedra filosofal *proyectada* en el crisol”, *ibidem*, p. 369.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 96.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 270.

²⁸² *Ibidem*, p. 364.

²⁸³ Arreola llama a veces disolvente a las mujeres, la serpiente (Ouroboros) simbólicamente encarna el disolvente universal que “camina a través de todas las cosas”, y destruye los cuerpos hacia la unidad. Sobre esta materia abundamos *infra*.

²⁸⁴ TONDRIAU, *op. cit.*, p. 364.

A fin de obtener la piedra se debía realizar la “unión de contrarios o acoplamiento de los opuestos: Agua-fuego, oro-plata, azufre-mercurio, fijo-volátil, sol-luna, rey-reina, macho-hembra, rosa roja-rosa blanca, hombre rojo-mujer blanca”²⁸⁵. La representación pictórica de la operación recuerda el encuentro de contrarios simbolizados por la botella de Arreola, y que, como señalamos, se puede resumir en hombre/mujer; el rey y la reina que se unen antes de la *nigredo* en el proceso del Árbol Solar.

A lo largo de este apartado nos proponemos demostrar no únicamente esta analogía, sino cómo es que a través del cuento podemos interpretar una identificación del proceso alquímico con el nacimiento o aparición del infante y su relación con la botella, y cuál es la incidencia de esto en la génesis de esta figura.

Con objeto de exponer brevemente la obtención de la piedra contemplamos las siguientes etapas: *coniunctio*, *nigredo*, *albedo*, *citrintitas*, *rubedo*²⁸⁶. Abreviaremos cada una de las fases que componen el conjunto, debido al carácter de nuestro tema central, para hacer más puntual nuestra explicación.

a) *Coniunctio*: la unión

En la primera de estas etapas un hombre y una mujer, el rey y la reina (azufre y mercurio²⁸⁷), aparecen junto a símbolos cuyas alegorías señalan las instrucciones del proceso. Se enlazan sexualmente o de otras maneras en el “baño mercurial”. Las ilustraciones del *Rosarium Philosophorum* —atribuido a Arnaldo de Vilanova— los muestran así:



Figura 3. Alegorías de la coniunctio

²⁸⁵ *Loc. cit.*

²⁸⁶ Ordenada de esta manera por Eliade y Tondriau; no obstante, como este último observa, es muy difícil detallar la operación alquímica en unas cuantas páginas, y peor aun a causa de que los autores se contradicen, o establecen un orden diferente. Mircea ELIADE, *Herreros y alquimistas*, Alianza, Madrid, 1983, p. 67.

²⁸⁷ Tres son los ingredientes del proceso: azufre, sal y mercurio; se trata de nombres simbólicos, no de las sustancias que actualmente conocemos. La interpretación que da Sadoul JAQUES nos iluminará un poco sobre el proceso: “el azufre designa el principio activo de la materia, y el mercurio, el principio pasivo, no siendo posible su unión más que por medio del tercer principio, la sal o arsénico. Pero el azufre es también sinónimo del principio viril y luminoso, y el mercurio del principio femenino y formal. Los encontramos unidos en la materia primera, y la función del artista será, precisamente, separarlos para obtener el «azufre», que será el objetivo de la primera Obra, y luego para preparar el «mercurio», que será el término de la segunda Obra, a fin de poder unir nuevamente azufre y mercurio durante la tercera Obra, obteniendo así el ser hermafrodita, el *rebis* (cosa doble), cuya cocción final conducirá a la piedra”; *El gran arte de la alquimia*, Plaza y Janes, Barcelona, 1975, p. 202.

En la primera la paloma, símbolo del Espíritu Santo y al mismo tiempo “el ave lasciva de la cipria diosa”²⁸⁸, invoca la unión de contrarios: “Psicológicamente esto significa que el principio de la *coniunctio* se pone en marcha por un deseo ardiente — Afrodita es la madre de los deseos— y este deseo es al mismo tiempo una Anunciación del Espíritu Santo”²⁸⁹: blasfema y profundamente espiritual, la purificación inicia bajo símbolos oscuros. Ambos opuestos “están juntos dentro de una imagen paradójica”, mientras la pareja se sumerge.

En la segunda lámina observamos la *coniunctio*, la unión sexual, con el sol y luna debajo del estanque de la fuente, en una gruta; espacio único donde se abolen las imposibilidades y que no deberíamos mirar: “realmente se supone que no estamos viendo esto. Es una violación del misterio sagrado que se dé este vistazo a sus profundidades”²⁹⁰. El enigma corresponde únicamente a quien consigue arrebatarse el secreto²⁹¹.

Este sitio, vedado a la mirada, es el interior de la botella, el *vas mirabile* empleado por los alquimistas. En el cuento allí entra el humor y la sátira otra vez: no podemos ver el interior del recipiente porque es el exterior, pero no sólo eso: la burla llega más lejos; Arreola carnavalesca el espacio sagrado y juega con las tripas y el bajo vientre, caracterizando a la redoma como útero y falo, carne, piel, alma y sangre; sagrada y blasfema a un tiempo:

Pero ya no puedo mirar porque la cabeza se me fue a las entrañas, ¿por qué los topólogos no trabajan con vísceras y desarrollan hígados, riñones y asas intestinales en vez de nudos y toros? Se lo voy a proponer si despierto mañana.

Originalmente, el recipiente filosófico (ya no su interior ni exterior) implica un misterio en tanto que representa el espacio capaz de permitir la hierogamia entre contrarios; recordemos el papel del fuego en la Magna Empresa, el proceso entero evoca algunas fases de la metalurgia; Mircea Eliade explica: “la fusión representa una reunión sexual sagrada, una hierogamia (la mezcla de minerales «machos» y «hembras»)»²⁹². Así “a la idea de los minerales-embriones que acaban su gestación en los hornos se añade la idea de que la fusión, por ser una «creación», implica necesariamente la previa unión entre los elementos macho y hembra”²⁹³.

En “Botella de Klein” la hierogamia resulta violenta, el encuentro destruye el orden y el mundo diegético, con una potencia maligna impulsada por las fuerzas oscuras que el autor exorciza mediante el cuento; esta desintegración no es, sin embargo, negativa: en el proceso alquímico el principio se identifica con el fin y viceversa, esta destrucción se corresponde a la *nigredo*. Pero antes de abordarla terminemos con la redoma y su hierogamia.

b) Algo más sobre el recipiente: la superficie N₂ y las otras imágenes de la *coniunctio*

²⁸⁸ Como la llama Arreola citando a Góngora; *vid.* CARBALLO, art. cit., p. 51.

²⁸⁹ Edward F. EDINGER, *El misterio de la coniunctio. La imagen alquímica de la individuación*, Mundus imaginalis, p. 25, consultado en línea el 7/06/2017, en la dirección:

http://www.soriaymas.com/documento/110_rosarium%20edinger.pdf

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 33.

²⁹¹ *Loc. cit.*

²⁹² ELIADE, *op. cit.*, p 27.

²⁹³ *Loc. cit.*

Garfias expone: “Pero la cosa llegó si no a los ojos, a los oídos del Bosco, que pintaba de memoria: allí está el ámpula, la burbuja de jabón que encierra a los amantes en el Jardín de las Delicias...”; la ilustración es, como observó Marta Macho Stadler²⁹⁴, en su excelente artículo sobre “Botella de Klein”, la siguiente:



Figura 4. La “botella” en *El jardín de las delicias*. Tríptico central

Se trata, evidentemente, de una representación pictórica de la *coniunctio*: la mano que roza el vientre de la mujer advierte el fruto de la Gran Obra; incluso el ratón negro prefigura la *putrefactio*. Observemos la forma que los contiene. No constituye, en rigor, una botella de Klein, pero el nivel de precisión no tiene gran importancia en tanto que es parte de una ficción satírica, combinada con los juegos trickster del cuento. Es su valor simbólico, dentro del ludismo, el que nos interesa.

Su estructura, similar a un matraz, abre paso a la burla humorística: el espacio en el que se llevaba a cabo la unión alquímica era un aludel o “vaso filosófico”; una “matriz en forma de huevo, sinónimo por extensión, del hogar [...] y del cáliz del Santo Grial”²⁹⁵; un “globo hermético de cristal (huevo filosófico) donde se arroja el *compost* o mezcla secreta, cocida y metamorfoseada que dará como resultado la piedra filosofal”²⁹⁶. El escritor identifica el objeto topológico con este aludel, pero, siendo más específicos, en otro cambio satírico del giro confuso en su grotesco, al investigar hallamos un instrumento que existió, llamado “pelicano”, y que al parecer es el que el escritor asocia con la botella (por cierto, este animal era a veces el símbolo de la piedra, al igual que el niño, ya que se le identifica con Cristo debido a que los bestiarios medievales referían que se sacrificaba, tomaba de su sangre y su corazón para alimentar a sus crías, como puede verse en la figura 4): una retorta en la que se conseguía la *distillatio circulatoria* que hacía pasar el líquido dos veces por el proceso de sublimación²⁹⁷. La ilustración de esta herramienta recuerda brevemente la frase del cuento; “¿Eres un cisne que se hunde el cuello en el pecho y se atraviesa para abrir el pico por la cola?”²⁹⁸:

²⁹⁴ MACHO art., cit.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 297.

²⁹⁶ *Loc. cit.*

²⁹⁷ Carl Gustav JUNG, *Paracélsica*, Nilo, México, 1983, p. 88.

²⁹⁸ *Op. cit.*, p. 135.



Figura 5. El pelicano = la botella según Arreola

Arreola se burla al identificar ambas: la botella, el inalcanzable logro de la ciencia, no es un objeto concebido por el progreso de la técnica; es un invento de alquimistas, algunos de ellos charlatanes, una suerte de saltimbanquis embaucadores, según la tradición científica más ortodoxa²⁹⁹. En el fondo el mensaje es tajante: los “expertos” que acorralan al narrador, como Ludlow, Garfias y Nicolau, son exhibidos; su ciencia busca el dinero, la “plata” y el “oro”, no la verdad. Por supuesto la exageración cínica es parte de la distorsión satírica, pero en ese juego de exageraciones, el juglar enreda sus mentiras para entregarnos una ficción dislocada con la que a través de la mentira nos presenta una verdad.

c) La *nigredo*

Regresemos al Bosco. Arreola emplea la burbuja/redoma para simbolizar la fragilidad de la relación hombre/mujer. Como algunos otros elementos en la obra del artista flamenco, la esfera asemeja al cristal —y es claramente un signo alquímico³⁰⁰—; se empieza a cuartear: pareciera advertir que las grietas no romperán hacia afuera del receptáculo, sino que se internarán dentro de la pareja cuando empieza la *nigredo*, la destrucción; putrefacción o muerte.

El cuervo, la melancolía, la calavera o la osamenta, se corresponden a la *putrefactio*:

²⁹⁹ “[El hermetismo, en conjunto con la doctrina religiosa dentro de la alquimia] Primero, retardó el progreso, ya que los que trabajaban en esta materia ignoraban —en parte o del todo—lo que los otros estaban haciendo, de modo que no podían beneficiarse de los errores ni aprender de la lucidez de los demás. En segundo lugar, permitió que charlatanes y engañadores —contando con la oscuridad del lenguaje— se presentaran a sí mismos como trabajadores serios. No podía distinguirse al embaucador del estudioso”. Isaac ASIMOV, *Breve Historia de la Química*, Alianza, Madrid, 2003, p. 16.

³⁰⁰ KAYSER, comenta “otros intérpretes han llamado la atención sobre las esferas de cristal, los émbolos, los huevos que se abren, etc., que una y otra vez son reconocibles en los cuadros del El Bosco y Brueghel, y para los que han encontrado interpretación en el lenguaje de los alquimistas o de las sectas heréticas”, *op. cit.*, p. 59.



Figura 6. Alegorías alquímicas de la *nigredo*

La putrefacción o el color negro se asociaba con la muerte, metafórica, de los ingredientes, que traería consigo su purificación o renacimiento³⁰¹. Según las fuentes alquímicas de Edinger:

La putrefacción es de tan gran eficacia que borra la antigua naturaleza y transmuta todas las cosas en otra nueva naturaleza, y porta un nuevo fruto. Todas las cosas vivientes mueren, todas las cosas muertas decaen, y luego estas cosas muertas recuperan la vida. La putrefacción extrae la acritud de todos los espíritus corrosivos de la sal, volviéndolos suaves y dulces³⁰².

Hay una pista esencial para hallar el paso de la *coniunctio* a la *nigredo* en el relato del jalisciense: la escena de los amantes, encerrados en la botella, se encuentra en la segunda parte del tríptico *El jardín de las delicias*, que es explicada, principalmente, de dos maneras: o se trata de la exposición del desarrollo del pecado en el paraíso terrenal³⁰³ —tras la introducción de Eva al edén por parte de Dios, que vemos en la primer tela— o, según las interpretaciones que planteaban a Hieronymus Bosch parte de los Adamitas³⁰⁴, es un

³⁰¹ ELIADE, *op. cit.*, p. 72.

³⁰² EDINGER, *op. cit.*, p. 38.

³⁰³ Silvia P. explica «El *Jardín de las delicias* es la creación más compleja y enigmática del Bosco. Para Falkenburg, el tema general del *Jardín de las delicias* es el destino de la humanidad, el mismo que el del *Carro de heno*. [...] El pintor incluyó tres escenas que tienen como único denominador común el pecado, que se inicia en el Paraíso del panel izquierdo, con Adán y Eva, y recibe su castigo en el Infierno del panel derecho. El panel central muestra un Paraíso engañoso a los sentidos, un falso Paraíso entregado al pecado de la lujuria. Contribuye también a ese *engaño* el hecho de que esta tabla central parezca una continuación de la del Paraíso terrenal, al utilizar el pintor un paisaje unificado, al que dota de una línea de horizonte muy elevada que favorece el amplio desarrollo de la composición, distribuida en tres planos superpuestos, tanto en estas dos tablas del Paraíso y el Jardín como en la del Infierno. [...] El pecado es el nexo que une las tres escenas representadas [...], [para Vandembroeck], la tabla central representaría el falso Paraíso del amor al que en los siglos XV y XVI se denominaba *Grial* —distinto al del ciclo del rey Arturo—, y que supondría una interpretación del mandato instituido por Dios en el matrimonio: *Creced y multiplicaos*, en clave lujuriosa. Los hombres y las mujeres que el Bosco representó en el Jardín creen vivir en un Paraíso para amantes, pero este es falso, y no tienen más destino que el del castigo en el Infierno. El mensaje que se transmite —enormemente pesimista— es el de la fragilidad y el carácter efímero de la felicidad o el goce de esos placeres pecaminosos» Silvia P., *El Bosco. La exposición del V Centenario*, Museo Nacional del Prado, 2016, pp. 330-346, localizado en línea el 21 de enero de 2018 en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>

³⁰⁴ Luis MARTÍNEZ de Mingo descifra el carácter alquímico de la obra del Bosco enlazándolo con algunos tópicos en la poesía de Quevedo y menciona a esta secta herética: “es fácil encontrar múltiples formas ovoides —el huevo mismo, frutas redondeadas, árboles huecos— y también peces sin alas, cornamusas y jarros de boca estrecha, de claro signo sexual. El huevo es el crisol donde se opera la «obra magna», el árbol hueco es

ejemplo sobre como sería la vida si no se hubiera caído de la gracia de Dios, un ejemplo que tendría que ser llevado a cabo diariamente³⁰⁵. Para nosotros el valor sexual de este cuadro y sus signos alquímicos se encuentra relacionado con la *coniunctio*.

De cualquier forma, la siguiente escena del tríptico, la tercera, nos muestra las torturas de los demonios a la carne que, a pesar de no existir—los pecadores han fallecido; se encuentran en el infierno—, está condenada a negarse a la muerte a través del dolor; sucede justo como en la *nigredo*: el suplicio y el fuego lo purifican todo. No vemos una “putrefacción” como tal en la pintura del Bosco, pero podemos deducir el proceso al observar la penitencia, el suplicio de los hombres en el averno: el fuego es la clave (y recordemos que se encuentra presente en varios de los cuadros del pintor flamenco), como Eliade explica, la tortura, suele presentarse como símbolo en el proceso alquímico; el filósofo rumano cita a Jung para establecer un paralelismo entre Cristo, la tortura y el mecanismo que permite alcanzar la purificación y el renacimiento, la *albedo* que llevará a la *rubificación* o la obtención de la Gran Obra:

Más aún, es el drama místico del Dios —su pasión, su muerte, su resurrección— lo que se proyecta sobre la materia para transmutarla. En definitiva, el alquimista trata a la Materia como el Dios era tratado en los Misterios; las sustancias minerales «sufren», «mueren», «renacen» a un nuevo modo de ser; es decir, son transmutadas. Jung ha llamado la atención sobre un texto de Zósimo (*Tratado sobre el arte*, III, I, 2-3), en el cual el célebre alquimista refiere una visión que tuvo en sueños: un personaje de nombre Ion le revela que ha sido perforado por la espada, cortado en pedazos, decapitado, chamuscado, quemado en el fuego, y que ha sufrido todo eso «a fin de poder cambiar su cuerpo en espíritu». Al despertar Zósimo se pregunta si todo lo que ha visto en sueños no está relacionado con el proceso alquímico de la combinación del Agua, si Ion no es la figura, la imagen ejemplar del Agua. Como Jung ha demostrado, este Agua es el *aqua permanens* de los alquimistas, y sus «torturas» por el fuego corresponden a la operación de *separatio*³⁰⁶. [El subrayado es mío]

el horno de los alquimistas, los peces, como sabemos, son símbolo del pecado, el jarro de boca estrecha es el mismo demonio, y la cornamusa ha sido considerada como el símbolo del sexo masculino. Todo esto se repite, aumentado, en *El jardín de las delicias*, donde una gran cantidad de parejas goza sexualmente en una supuesta libertad alejada de toda idea de pecado. Como afirma Fränger, así se ha tratado de ejemplificar la libertad de los iniciados en la secta de los Hermanos del Libre Espíritu, para quienes el poder de procrear era una forma de culto. En España, y no en vano, este panel central ha sido llamado siempre *La lujuria*. Pues bien, en Quevedo podemos rastrear los mismos temas, pero con diferente intención. La alquimia aparece, por ejemplo, en *El sueño del infierno*. Vid. “Similitudes y diferencias: el Bosco y el Quevedo de los Sueños”, *La perinola. Revista de Investigación Quevediana*, vol. 12, 2008, pp. 145-158.

³⁰⁵ Cfr. a Inés MONTEIRA Arias, que afirma: “La fuerte carga sexual de algunas figuras ha llevado con frecuencia a una interpretación simplista que presupone en el artista un afán de regocijo erótico. Esta interpretación fue respaldada además por la teoría de Wilhem Fraenger, que tuvo mucha difusión. Este autor quiso relacionar a El Bosco con una secta conocida como “Los Hermanos del libre espíritu” o “Adamitas”, un grupo herético que surgió en la Europa del siglo XIII y que proponía la promiscuidad sexual como un medio para alcanzar el estado de inocencia de Adán. Sin embargo no existe ningún testimonio que ampare la relación de esta herejía con el Bolduque el siglo XV y mucho menos el artista [sic]”, “Errores interpretativos en la obra del Bosco”, *Un paseo por el Prado*, blog suplemento de *El mundo*, auspiciado por el Museo Nacional del Prado, consultado el 2/03/2017 en la dirección:

<http://www.unpaseoporelprado.elmundo.es/el-bosco/errores-interpretativos-sobre-la-obra-de-el-bosco>

³⁰⁶ “Al mismo tiempo advertimos la gran innovación de los alquimistas: éstos proyectan sobre la materia la función de iniciación del sufrimiento. Gracias a las operaciones alquímicas, asimiladas a las «torturas», a la «muerte» y a la «resurrección» del místico, la sustancia es transmutada, es decir, obtiene un modo de ser trascendental: se hace «oro», que, repetimos, es el símbolo de la inmortalidad. En Egipto se consideraba que la carne de los Dioses era de oro: al convertirse en un Dios, el Faraón alcanzaba también la conversión de su

La tortura, la sangre, la desmembración, en el infierno del tercer tríptico, simbolizan la destrucción, putrefacción y el sacrificio de la pareja de opuestos dentro del recipiente, que llevará a la *Opus*. Pero en alquimia la muerte no es el final, pues este coincide, maravillosamente, con el principio: la alegoría tras Ouroboros y el fénix.

d) La serpiente que se muerde la cola

En los grabados relacionados con la *nigredo* a veces encontramos la corrupción del cadáver de un andrógino, como en el *Rosarium*: el rey y la reina muertos, tras la unión sexual, en un solo cuerpo. Después de que el alma los abandona un nuevo espíritu, en forma de infante, asoma desde el cielo vaporoso y cae sobre ellos como lluvia: una imagen de resurrección.



Figura 7. La *nigredo* en el *Rosarium*

Ese es el resultado final de la hierogamia en la *coniunctio* que vimos al principio: el niño;

[...] Así, esto delinea la consumación de la primera mitad del proceso. Me recuerda a los misterios de Eleusis. Vosotros sabéis que no conocemos con seguridad qué ocurría en ellos. Ese secreto fue tan bien guardado que no podemos tener ninguna certeza de lo que el iniciado experimentaba. Pero tenemos razón al creer que en el punto álgido de los Misterios Mayores de Eleusis, el sacerdote y la sacerdotisa descendían a las profundidades y celebraba un *hieros gamos* sagrado, una unión sagrada, a la cual seguía el nacimiento de un niño. Ese niño era luego ofrecido a los asistentes, y el niño era una espiga de trigo. Esto deriva de la muerte y renacimiento de Dionisio [...] ³⁰⁷.

De la muerte, del sacrificio, resurge la vida: el comienzo y el fin se identifican, porque la muerte implica siempre un renacimiento; es volver al principio. Para Eliade la *nigredo*:

Es la reducción de las sustancias a la *materia prima*, a la *masa confusa*, la masa fluida, informe, que corresponde —en el nivel cosmológico— a la situación primordial, al caos. La muerte representa la regresión a lo amorfo, la reintegración del Caos. De aquí que el

carne en oro. La transmutación alquímica equivale por ello a la perfección de la materia; en términos cristianos, a su redención”, ELIADE, *op. cit.*, p. 68.

³⁰⁷ EDINGER, *op. cit.*, p. 33.

simbolismo acuático tenga un papel tan importante. Una de las máximas de los alquimistas era: «No efectúes ninguna operación antes de que todo haya sido reducido al Agua.» En el terreno operacional, este proceso corresponde a la disolución del oro en el *agua regia*. Kirchweger, presunto autor de la *Áurea Caleña Homeri* (1723) —obra que, dicho sea de paso, ejerció una notable influencia sobre el joven Goethe—, escribe: «Es seguro y cierto que la Naturaleza entera era Agua en el comienzo; que todas las cosas han nacido por el Agua y por el Agua deben ser destruidas». La regresión alquímica al estado fluido de la materia corresponde en las cosmologías al estado caótico, primordial, y en los rituales de iniciación, a la «muerte» del místico³⁰⁸. [El subrayado es mío]

De esta coincidencia entre el principio y el fin, los alquimistas tomaron Ouroboros, signo gnóstico, *Hen to Pan* (el Uno, el Todo), “aplicándolo al proceso de su *opus*”³⁰⁹, ya que posee una “significación concerniente a todo sistema cíclico (unidad, multiplicidad, retorno a la unidad; evolución, involución, nacimiento, crecimiento: decrecimiento, muerte; etc.)”³¹⁰:

El carácter cíclico de los fenómenos, con el encorvamiento de la etapa final de los procesos, tendiendo a reunirse con la etapa inicial, permite su simbolización por medio de figuras como el círculo, la espiral y la elipse. [...] Gráficamente, el ciclo cumplido se expresa por dos signos o imágenes en dirección contraria, que simbolizan los actos de ir y retornar. Por ejemplo, en estelas romanas, con huellas de los pies contrapuestos³¹¹.



Figura 8. Ouroboros

La *albedo* y *rubedo*, fases subsecuentes a la *nigredo*, implicaban la resurrección de lo muerto, la purificación en el blanco, la plata, con el objeto de llegar luego a la obtención del metal precioso; el oro. El tratado adjudicado a Ramón Llull indica lo siguiente sobre la purificación:

La depuración [de los elementos] se produce después de la merma, sea de la materia, sea de la esencia corrupta. Quien esto sabe hacer lo sabe tras conocimiento adquirido por una razonable percepción. Por tanto, toma un cuerpo volátil y únelo a otro estable, de la bien

³⁰⁸ ELIADE, *op. cit.*, p. 69.

³⁰⁹ Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 9ª. ed., 1992, pp. 130-131.

³¹⁰ *Loc. cit.*

³¹¹ CIRLOT, *op. cit.*, p. 127.

conocida forma que paso a relatarte: ponlos a temperatura moderada, hasta que el cuerpo estable emerja con la ayuda del volátil³¹².

Alcanzar la *rubedo* implica el hallazgo de la piedra, a la que suele representársele como un homúnculo o un andrógino al lado del árbol “del sol y de la luna”³¹³. A la piedra se le llama *Filius Philosophorum*³¹⁴, a veces simplemente “*Filius*”, hijo, niño de oro, infante coronado, identificado con Cristo³¹⁵. La representación pictórica del motivo del niño, a menudo, causó la mala interpretación que adjudica al Gran Magisterio la creación de vida “humana”: fue Paracelso el primero que habló de la obtención de un homúnculo al que fábrico a partir de semen³¹⁶. El infante creado por el hombre y sin intervención de una madre: esto lo enlazaría dentro, de la tradición cristiana, con un pecado nefando, el de imitar la creación divina, peor aún, pactar con el diablo a fin de llegar a este conocimiento³¹⁷.

Arreola toma esta interpretación; en el cuento la conclusión del proceso alquímico no se dirige hacia la piedra, sino al homúnculo:

—... la botella figura también dentro de la tradición castellana: es el fracaso del Marqués de Villena citado por Quevedo y por Vélez de Guevara. Es la redoma que encerraba al homúnculo, el feto infernal, el niño que no necesita madre para nacer...³¹⁸

El jalisciense evoca este carácter y lo asocia con la leyenda del Marqués de Villena³¹⁹. Este era un noble español, un alquimista, sin duda, según la tradición popular, que mandó a su criado, tras su muerte, lo cortara en pedazos y lo introdujera a un matraz gigante enterrándolo en lodo y estiércol. Dispuso que, mientras duraba el proceso de su renacimiento hacia la vida eterna, el criado lo suplantara, cubriéndose la cara con una larga capa, y fingiera ir a misa: así no levantaría sospecha alguna. El engaño fue descubierto y al llegar a la casa autoridades y vecinos descubrieron el matraz con una figura de monstruosidad terrible; un embrión infernal que alcanzó a mover el brazo mientras la turba

³¹² Ramón LLUL, “Alquimia. De la práctica de la alquimia”, en H. M de CHAMPIGNY, *La magia*, A.T. E, Barcelona, 1970, p. 34.

³¹³ Así lo llama Jung Según ENDINGER, *op. cit.*, p. 51.

³¹⁴ Cf. JUNG, *Paracélsica*, p. 55-56

³¹⁵ JUNG, *Paracélsica*, p. 57

³¹⁶ Putrefacto, sumergido en un matraz entre estiércol, si bien la receta se encuentra en *De rerum natura* y puede que ni siquiera fuese de Paracelso, según afirma Phillip BALL, *Contra natura: sobre la idea de fabricar seres humanos*, Turner, Madrid, 2012, p. 60.

³¹⁷ *Vid. ibidem, passim.*

³¹⁸ *Op. cit.*, p 135.

³¹⁹ “El mago que se hizo meter en la famosa redoma encantada”; se le atribuían, según la *Refundición de la Crónica del Halconero*: “entre otras facultades maravillosas, la de embermejecer al sol con la piedra heliotropia, adivinar lo porvenir por medio de la chelonites, hacerse invisible con la ayuda de la hierba andrómena, hacer tronar y llover a su guisa con baxilo de arambre, y congelar en forma esférica el aire, valiéndose para ello de la hierba yelopia [...]; se dice que refirió “ a sus discípulos un sueño alegórico, en que le aparece Hermes Trimigesto, maestro universal de las ciencias, montado sobre un pavón para comunicarle una pluma, una tabla con figuras geométricas, la llave de su encantado palacio, y finalmente, el arqueta de las cuatro llaves, donde se encerraba el gran misterio alquímico”. El pacto diabólico que poseía fue confirmado cuando Suero de Quiñones, convidado por él, vio al diablo sirviendo una cena en su casa. Aurelio PRETEL Marín, *Don Enrique de Villena: retrato de un perdedor*, Centro de Estudios de La Manchuela, Iniesta, 2015, pp. 156-157.

lo destrozaba a palos y fuego³²⁰. La leyenda es presentada en el “Sueño de muerte” de Quevedo y se cita el nombre del marqués en la obra “El lucero de Castilla”, que se adjudica tanto a Pedro Calderón de la Barca como a Luis Vélez de Guevara.

e) El padre y la madre

Es cierto que una de las monstruosidades que Arreola adjudica al infante es su carácter nefando, infernal y pecaminoso, pero, paradójicamente, este no tiene tanto que ver con la concepción asexual y de placeres solitarios que representa la génesis del homúnculo, sino con sus orígenes profundamente sexuales, como veremos en el siguiente apartado. Esta contradicción es sumamente peculiar y se halla emparentada con la muerte simbólica que sucede al acceder a lo que se desea, como en el caso del incesto.

Antes de pasar a ello y para concluir, hagamos un breve pero sustancial señalamiento, quizá muy obvio: el marco simbólico-ideológico del cuento es claro: la pareja del Bosco, atrapada en esa frágil “burbuja de jabón” —el amor sublimado— la pareja, en general, cae en la trampa —la trampa es siempre sexual—; se une y al hacerlo ambos deben destruirse, corromperse, para poder llegar al milagro de la Gran Obra: para poder traer al hijo.

1.3. Más allá de la risa; la máquina en el fantasma y la botella

El significado profundo de la figura infantil se extiende incluso un poco más lejos debido al carácter del relato. Aquí es donde se enlaza la transformación en botella del personaje principal y el significado del niño.

a) La botella y el Dios de Arreola: la imposibilidad

A pesar de su naturaleza burlesca, tras la broma satírica podemos seguir observando el carácter simbólico que el autor de *Bestiario* atribuye a la superficie N₂: su naturaleza creadora/destructora tanto en la simbología alquímica como en el cuento, su carácter contradictorio, imposible³²¹, hace que el escritor lo considere blasfemo y divino. Por un lado la botella se encuentra poseída por un “ello malvado”, subversivo, que le permite romper los órdenes universales y engendrar vida sin la intercesión de Dios, cuando genera al homúnculo³²²; por otro, hay una identificación con el principio creador supremo e “infinito” —“el cuerpo infame sin principio ni fin era la imagen blasfematoria de Dios”—, al que por extensión el jalisciense le adjudica las propiedades de su teoría del ser platónico primordial; es decir el carácter bisexual, una imposibilidad que al parecer sólo Dios puede salvar³²³. Esta contradictoria interpretación del objeto topológico, divino/demoniaco, lo

³²⁰ Cabe resaltar que, tras un incendio que acabó con la mansión de Toledo en la que supuestamente ocurrieron estos hechos, el lugar fue habitado por el Greco; otra de las obsesiones de Arreola. Juan Luis ALONSO Oliva, “La doble muerte de Don Enrique de Villena”, en *Leyendas de Toledo: Terror, milagros y prodigios legendarios*, entrada publicada el 28 de septiembre de 2008, localizada el 22/06/2017 en: <https://www.leyendasdetoledo.com/index.php/leyendas-iii/5766-la-doble-muerte-de-don-enrique-de-villena.html>

³²¹ Me refiero a la imposible unión de contrarios

³²² *Vid. infra.*

³²³ Arreola adjudica estas propiedades al ser divino: “No es misoginia lo mío: es el drama de la separación. No estoy repitiendo ni freudiana ni infantilmente esa idea de un elemental complejo de Edipo. “Tiene un Edipo

hermanará con el trato escindido, positivo/negativo, que da el zapotlense al arte, el amor y las mujeres, y cuya base es la imposibilidad³²⁴.

A pesar de que Arreola le adjudica a la botella no tener principio ni fin para equipararla con el ser divino esto no es, matemáticamente, cierto. Como hemos señalado el objeto como una superficie es acotada (no tiende al infinito), y podríamos decir que sí posee un principio y un fin, debido a que es probable establecerlos a partir del esquema del cociente del cuadrado. Recorrer o agotar un espacio finito infinitas veces no le proporciona, ciertamente, infinitud. Aunque a nivel simbólico funciona como metáfora del infinito (que la paradoja de Zenón ve cristalizada dentro de la carrera entre Aquiles y la tortuga³²⁵ y que se emplea muchas veces para representar al principio divino supremo³²⁶) lo cierto es que no se ajusta a la noción de infinito actual³²⁷.

b) La botella, Ouroboros, el círculo y el huevo= el niño

Y sin embargo sí hay una equiparación metafórica entre la botella y Ouroboros, la serpiente que se muerde la cola, el símbolo del infinito y del proceso alquímico: en ambos el comienzo se identifica, visualmente, con el final; de allí que ambos puedan ser empleados como símbolos de la Gran Obra: la botella, como la serpiente, implica el regreso al principio, el devenir de la parcialidad a la unidad, de la *nigredo* a la *rubedo*, del adulto al niño. Pero este no es el único punto que los hermana: la redoma masculino/femenina representa el poder que posee el Ouroboros como figura primordial, materno-paternal, terrible, capaz engendrar: en esta vertiente personifica el horror; la naturaleza, el fantasma que se basta a sí mismo; la botella de Klein se hermana a Ouroboros por el carácter de “vientre” monstruoso y “bisexual”, sin dentro ni fuera, que posee el objeto; capaz de autofecundarse, “útero y falo”, como el andrógino que a veces representa la piedra³²⁸.

Según E. Neuman, en sus estudios sobre el simbolismo matriarcal, el símbolo primordial de la creación del mundo es la serpiente que se muerde la cola, acto que significa la autofecundación. En un manuscrito veneciano de alquimia vemos a la serpiente Ouroboros con la mitad de color negro (símbolo de la tierra) y la otra mitad blanca y moteada de puntos que representan las estrellas (cielo), lo cual ratifica ese carácter de *coniunctio* y hierogamia³²⁹.

Jung explica sobre Ouroboros, *serpens mercurii*:

mal desarrollado”, comentan. La cosa no es tan simple, la cosa es platónica y viene desde el origen del pensamiento. Éramos un solo ser y estamos separados. Y para ser nosotros, tuvimos que separarnos de la madre, pero originalmente de Él. Sólo somos mónadas, para decirlo con Leibnitz. Somos partículas de un todo que buscan desesperadamente integrarse a su vez a la unidad”, Marco Antonio CAMPOS, “De viva voz”, en Efrén RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 172. La idea de Dios es muy misteriosa en Arreola, algunas de sus bases recurrentes podemos rastrearlas en la escuela neoplatónica, los estoicos, el quietismo, el amor agustiano, y, por supuesto, en Max Scheler. El jalisciense era un asiduo lector de filosofía, como lo demuestra Wolfgang VOGT, *op. cit.*, pp. 100-106.

³²⁴ No me interesa ahondar demasiado sobre estos últimos temas porque que la mayoría de la crítica los ha abordado profunda y exhaustivamente. *vid.* Felipe VÁZQUEZ, *op. cit.*, Judith BUENFIL, *op. cit.*, Ángel MACEDO *op. cit.*

³²⁵ *Vid.* John Allen PAULOS, en *Más allá de los números*, Barcelona, Tusquets, 2012, pp. 297-300.

³²⁶ *Vid.* CORETH, *op. cit.*

³²⁷ *Vid.* PAULOS, “Conjuntos infinitos”, en *op. cit.*, pp. 69-73.

³²⁸ TONDRIAU, *op. cit.*, p. 270.

³²⁹ CIRLOT, *op. cit.*, p. 345.

Dragón que se devora a sí mismo, que con sí mismo se aparea, se embaraza, se mata a sí mismo y de nuevo se hace resucitar. Como hermafrodita, está integrado por contrastes y es, al mismo tiempo, el símbolo de unión de éstos. Por un lado, es un veneno mortal, un basilisco y un escorpión; por otro, la panacea y un salvador³³⁰.

El encuentro de contrarios es al mismo tiempo unión y resultado: de allí que su concreción la encontramos representada no sólo por Ouroboros, la botella y el círculo; sino también por el huevo; el niño. El símbolo del arquetipo del infante, de acuerdo con Jung, es el círculo como muestra de la totalidad, la completud³³¹, el ser en potencia, es decir a futuro.

c) El antagonismo primordial y el grotesco

Traigamos de nueva cuenta a Zizek: “Eso es el Horror en grado sumo: no el famoso fantasma en la máquina, sino la máquina en el fantasma. No hay *ningún* agente tras ella, la máquina funciona por su cuenta, como un mecanismo ciego y contingente”³³²; esta amenaza depositada en el objeto, su voluntad, su capacidad de crear vida, de crear al niño, sin la intervención de nadie más: se trata de un motivo común en el grotesco kayseriano, el del instrumento o el objeto que cobra vida y amenaza con su presencia al hombre.

En realidad esto nos devela uno de los antagonismos primordiales incapaces de ser confrontados y que se ocultan y muestran al mismo tiempo dentro de la obra de Arreola: el miedo, el temor al cuerpo; a que, antaño considerado un “objeto” de nuestra voluntad, nos domine y posea sus propios deseos, su reloj biológico y sus instintos; hay sobre todo, como exploraremos en el siguiente capítulo, un gran temor a la sexualidad y a la unión sexual: en el cuento, de hecho, el encuentro sexual se halla sugerido por esa otra voz manifiesta en el discurso indirecto del narrador, la voz de la botella describiéndose:

Viscera dura que desdice la vida diciendo soy útero y falo, la boca que dice estas cosas: soy tu yo de narciso inclinado a su lirio, tu dentro y tu fuera abierto y cerrado, tu liberación y tu cárcel, no bajas los ojos ¡mírame!³³³

¡Mírame!”; parece decir “soy lo que consideras monstruoso, imposible, atractivo y repelente al mismo tiempo”: “soy tú, nosotros somos”: en este aspecto el recipiente materializa con su “mirada” de espejo el enigma del Deseo del otro, su profunda naturaleza sexual.

El inmanente aspecto sexuado del ser se manifiesta con más fuerza dentro del personaje infantil; el hijo como representación de la unión sexual, se convierte por tanto en portador del deseo sexual —perverso polimorfo— y se vuelve un motivo indeseable y maléfico.

1.4. Conclusiones del apartado

³³⁰ Carl Gustav JUNG, *psicología y alquimia*, Plaza y Janés, Barcelona, 1989, p. 239.

³³¹ Carl Gustav JUNG y Karl KERENYI, *Introducción a la esencia de la mitología. El mito del niño divino y los misterios eleusinos*, Siruela, Madrid, 2003, p. 103.

³³² *El acoso...*, p. 12.

³³³ *Op. cit.*, p. 136.

Encontramos que existen, según nuestra lectura, dos niveles de significación que podemos extraer del cuento.

1) A nivel diegético el texto describe un proceso alquímico. El final de este proceso explica la “desaparición” del personaje principal.

La *coniunctio* se encuentra representada por la redoma misma, como una unión de contrarios que traerá la disolución del sujeto en el mundo; la *nigredo* se manifiesta con la mezcla de órdenes, su destrucción y el final del individuo, que en realidad no es el término de su existencia puesto que logra “purificarlo”³³⁴, para llevarlo a una suerte de *albedo* cuando deja de ser, desaparece y se integra a un todo, considerado por el autor, “armónico”. Este todo es, por supuesto, una fantasía elemental en la narrativa arreolana, una fantasía incestuosa e imposible, pero hablaremos de ello a profundidad en el siguiente capítulo.

No en vano Ouroboros —en nuestro caso identificada con la botella— es el símbolo de este regreso al principio; del proceso principal en la alquimia: la materia a transmutar es parcial, pero deviene y siempre regresa al Uno; la “correspondencia entre lo absoluto y sus manifestaciones. Ley de donde provienen las posibilidades del arte mágico”³³⁵; Jung explica sobre Ouroboros:

Posiblemente, el dragón sea el símbolo gráfico más antiguo de la alquimia, en lo que respecta a la referencia documental que ha llegado hasta nosotros. Aparece como ουροβορος (que se devora la cola) en el *Codex Marcianus*, correspondiente a los siglos X-XI, con la leyenda: εν το παν (El uno, el todo). Los alquimistas repiten una y otra vez que el *opus* procede de *una* cosa y que vuelve al *uno*; o sea, que es, en cierto modo, un círculo, como un dragón que se muerde la cola. Por tal causa, la obra es conocida frecuentemente como *circulare* (circular) o *rota* (rueda). Mercurio está en el comienzo y la terminación de la obra. Es la *prima materia*, la *caput corvi*, el *nigredo*; se devora a sí mismo como dragón, muere como dragón y resucita como *lapis*. Es el juego de colores de la *cauda pavonis* (cola de pavo real) y la separación en los cuatro elementos. Es lo hermafrodita del ser inicial, que se separa en la clásica pareja hermano-hermana y se une en la *coniunctio* para aparecer de nuevo, al final, en la resplandeciente figura de la *lumen novum*, de la *lapis*. Es metal; y, sin embargo, líquido; materia y, sin embargo, espíritu; frío y, sin embargo, ígneo; veneno y, sin embargo, bebida de salvación: un *símbolo unificador de los contrastes*³³⁶.

A lo largo de la obra y el pensamiento arreolesco hallamos que el regreso a la nada, al todo —la unión entre el principio y el fin, muerte y nacimiento, *nigredo-albedo*, que encontramos en el narrador— se identifica con la vuelta del personaje adulto a un estadio infantil, un estado preedípico en que la conciencia del individuo aún no existe y este se

³³⁴ Arreola suele emplear su humor negro con la idea de que la vida es un estado indeseable, un valle de lágrimas absurdo y ridículo, en “Profilaxis” leemos: “Como es público y notorio, las mujeres transmiten la vida. Esa dolencia mortal [...]”

Salve usted de la vida a todos sus descendientes y únase a la tarea de purificación ambiental. A la vuelta de una sola generación, nuestros males serán cosa del otro mundo. Y las últimas sobrevivientes podrán acostarse sin peligro en la fosa común a todos los Padres del desierto”, *op. cit.*, p. 140.

³³⁵ H. M de CAMPIGNY se refiere a la segunda y tercer ley de la *Tabla de las esmeraldas*, *op. cit.*, p. 25.

³³⁶ JUNG, *psicología y alquimia*, p. 194.

reconoce únicamente dentro del *continuum* del mundo que lo rodea: la destrucción, la muerte, del sujeto en “Botella de Klein” coincide con su principio, con su regreso a una etapa que identificamos como infantil: por extensión, al final del proceso alquímico que hallamos en el relato, se encuentra la figura del niño y el carácter preedípico que observaremos en otros personajes. La redoma, como Ouroboros, simboliza este regreso mismo.

2) A lo largo del relato hallamos los símbolos que pueden ayudarnos a la decodificación de la figura infantil.

a) Tenemos que Ouroboros, la botella y el infante representan lo mismo; la amenaza potencial de la creación (y la creación misma), la amenaza de la sexualidad y la sexualidad misma: los hermana su terrible autonomía, su amenaza grotesca de vida. El final de la pareja, su destrucción, coincide con un todo potencial, con un principio que es el niño.

b) El infante en Arreola encarna la contradicción misma. Su esencia es la imposibilidad.

A pesar de los juegos satíricos y tricksters con el objeto, al leer qué hay tras sus ataques, a través de la representación pictórica de los elementos alquímicos podemos descifrar que la botella simboliza no sólo el espacio donde se lleva a cabo el imposible enlace de contrarios, sino la unión misma, resumida como hemos observado en la unión hombre-mujer de la que Arreola dice en sus “Cláusulas”; “cada vez que el hombre y la mujer tratan de reconstruir el Arquetipo, componen un ser monstruoso: la pareja”; este monstruo, por extensión, es el niño, homúnculo, fruto de la cópula monstruosa entre hombre y mujer que implica la destrucción de ambos, malformado el mismo como resultado del imposible acoplamiento de elementos tan disímiles. En el infante, como en la redoma y su espacio, siempre se encontrarán dos principios enfrentados, el jalisciense expone:

En Marcel [Proust] había una dispersión, una antinomia, una dicotomía más grave que la de todas las criaturas que somos hijos de un padre y de una madre. Desde este hecho estamos divididos, casi en dos bandos o en dos bandas: el padre y la madre. Aunque seamos hijos de padres mestizos, criollos mexicanos y con sangres debidamente mezcladas; resulta que siempre tenemos un mal que se da en toda conciencia levemente desarrollada, tenemos esa dicotomía y esa oscilación entre el padre y la madre³³⁷.

c) La botella representa la mirada del otro; es en cierta medida un espejo, integra, como hemos señalado antes, parte del binomio positivo/negativo en Arreola: “Soy lo que deseas, pero a lo que le huyes, soy la contradicción”.

Aún no hemos profundizado en las consecuencias de la no orientabilidad del objeto, con la que el personaje principal desapareció en la transformación del grotesco y su carácter psicológico especular en el cuento. El lazo entre el niño y la botella posee algunas propiedades singulares que nos ayudarán a llegar hasta esta interpretación. En el siguiente apartado observaremos cómo opera este regreso del personaje adulto a un estadio infantil,

³³⁷ Claudia GÓMEZ Haro, *op., cit.*, p. 212.

cuando se transforma en la botella, y su importancia en la caracterización “psicológica” del niño hacia su deformidad.

2. Segundo apartado. La construcción “psicológica”, la estructura del dolor

2. 1. Hacia el niño: La configuración de la identidad; del adulto al infante

En el capítulo anterior, a partir “Botella de Klein”, abordamos el carácter simbólico que supone el objeto topológico y su inclusión dentro del espacio diegético grotesco; establecimos un paralelismo entre el proceso alquímico y el nacimiento del niño a partir del encuentro de dos elementos contrarios que configurarán su naturaleza, representantes de una parte femenina y otra masculina.

En lo sucesivo, confrontando el relato con la obra, nos vamos a dar a la tarea de enlazar aquella interpretación con cierta estructura “psicológica” que subyace tras del personaje adulto y que explica a la figura infantil y con ella su deformidad. ¿Por qué a partir del adulto? Principalmente debido a que a lo largo del *corpus* son escasos los textos mediante los que podemos focalizar completamente en el niño; siempre presente como personaje secundario, hijo de la pareja o fenómeno monstruoso, satirizado y peculiar. Así pues, nuestra aproximación debe partir del adulto que lo condiciona, lo observa, lo configura.

Ya como narrador, ya como actante secundario o principal, el personaje maduro posee una estructura “psicológica”, un *circuito del dolor*, que condiciona su comportamiento y que se halla también en el niño, como si se tratara de una suerte de constructo que, desarrollado en la “infancia” del personaje, continúa presente durante su madurez. Este circuito develará algunas de las marcaciones negativas que recaen sobre la figura infantil y con ella, sobre esta etapa de desarrollo.

En nuestro análisis de “Botella de Klein”, mediante la identificación entre el objeto y el sujeto a partir de la cualidad topológica de la no orientabilidad, postulamos que el individuo desaparecía, transformándose en un *continuum* con el mundo. Gracias a esta desaparición pudimos descifrar, como nos proponemos demostrar en este capítulo, que ese circuito obedece, en nuestra interpretación, a una suerte de regreso a estadios preedipales del adulto, mediante el cual podemos acceder a aquella *estructura psicológica de dolor*. A partir del regreso de la madurez a la etapa infantil, podemos observar y establecer un diálogo entre ambas que permita explicar enteramente los elementos que nos llevarán a la naturaleza deforme del niño. A continuación expondremos en extenso la estructura “psicológica” que subyace tanto en la construcción del personaje adulto como del infante, mediante la conexión entre uno y otro que describe la relación entre el objeto topológico y el cuento. Haremos dialogar las proposiciones “Botella de Klein” con el *corpus* de la obra y aún más; con el pensamiento arreolesco.

2.2. La pérdida de identidad en el sujeto: una mirada

La fantasía común de desaparecer es muy recurrente en niños; “qué haría mi padre, mi madre si me perdiera; cómo reaccionarían”, resulta, en última instancia, la búsqueda que confirma la existencia de un cierto contenido fantasmático en la identidad³³⁸: la última

³³⁸ Slavoj ZIZEK, *Acoso...*, p. 14

relación entre el sujeto y objeto, de acuerdo a la lectura lacaniana de Slavoj Žižek, es la trasposición de ambos, como entre Arreola-personaje y la botella en el cuento: en última instancia lo que configura mi identidad individual dentro del orden sociosimbólico³³⁹ es la consistencia que tengo yo como objeto, como “agalma”, el tesoro secreto que represento: lo que es en mí más que yo mismo, y por lo que me considero digno del deseo del Otro. Con la desintegración en el mundo “el sujeto responde al enigma del deseo del Otro (¿qué quiere el Otro de mí?, ¿qué soy yo para el Otro?) con su propia falta, con la proposición de su propia desaparición”³⁴⁰, que cuestiona, a su vez, el deseo del Otro, transformando la relación en un círculo.

Lo que conjura este cambio, la identificación en el texto que devendrá en la “desaparición” en el mundo, la disolución de la realidad en Arreola-personaje y de Arreola-personaje en la realidad, y por lo tanto la pérdida de la identidad, es una mirada: el narrador observa la botella, luego él es la botella. Recuerda un poco al “Axolotl” de Cortázar, pero más a “El sapo” de Arreola, con la mirada enigmática que en “secreta proposición de canje” significa en realidad el espejo de abismo hacia la otredad; sobre todo al otro que vive en mí mismo, el otro que también soy yo a pesar de mí y que puedo encontrar en mi reflejo: “En su actitud de esfinge hay una secreta proposición de canje, y la fealdad del sapo aparece ante nosotros como una abrumadora cualidad de espejo”³⁴¹.

El sujeto se encuentra, se refleja, en el objeto; la botella entrama, entonces, a ese alguien más dentro de mí, que simboliza la mirada del absurdo, “el extraño que, en ciertos segundos viene a nuestro encuentro en un espejo”³⁴² del que hablaba Camus; nos devela el antagonismo intrínseco de ser en el mundo, pero no necesariamente identificarnos con “eso” que supuestamente “somos”, ni con aquello que “nos refleja”; como Žižek explica el vacío que constituye al sujeto no puede identificarse con los significantes que usamos para representarlo³⁴³.

La superficie N₂ como espejo y su función “transformadora” plantea un nexo que nos revela la conexión entre el personaje adulto y el infante, el objeto nos remonta a una dinámica que obedece a la integración del individuo en los primeros años de vida a través de la etapa imaginaria de espejo, de acuerdo a lo que expone Lacan; “Lo que he llamado *el estadio de espejo* tiene el interés de manifestar el dinamismo afectivo por el que el sujeto se identifica primordialmente con la *Gestalt* visual de su propio cuerpo”³⁴⁴. Terry Eagleton lo explica en síntesis de la siguiente manera:

Si imaginamos a un niño pequeño contemplándose en un espejo —Lacan habla de la “etapa espejo”— podemos ver cómo, desde el interior de esta etapa “imaginaria”, comienza a darse en el niño el primer desenvolvimiento de un ego, de una imagen de sí mismo integrada. El niño, que aún sufre cierta falta de coordinación física, descubre que ante él se presenta

³³⁹ “La necesidad de que el orden simbólico público cuente con un soporte fantasmático (materializado en las llamadas reglas no escritas) pone de relieve la vulnerabilidad del sistema: este ha de permitir posibilidades de elección por las que nunca debe optarse, pues, de hacerlo el sistema se vendría abajo; la función de las reglas no escritas consiste, precisamente, en impedir que se lleven a cabo esas elecciones, permitidas formalmente por el sistema.” *Ibidem*, p. 38.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 24.

³⁴¹ Juan José ARREOLA, *Bestiario*, CONACULTA/Planeta, México, 2013, p. 13. En adelante citado como *Bestiario*.

³⁴² Albert CAMUS, *op. cit.*, p. 29 ; *vid.* anexo I.

³⁴³ ŽIŽEK, *Acoso...*, p. 12.

³⁴⁴ Jacques LACAN, *Escritos I*, traducción Tomás Segovia, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 105.

reflejada en el espejo una imagen de sí mismo agradablemente unificada; y aunque su relación con esta imagen todavía sea del tipo “imaginario” —la imagen en el espejo es y no es él mismo, pues todavía predomina una diferenciación borrosa entre sujeto y objeto— ya dio principio el proceso de construcción de un centro del yo. Este yo, como lo sugiere la situación relacionada con el espejo, es esencialmente narcisista: llegamos a un sentimiento de un “yo” al encontrar ese “yo” reflejado hacia nosotros mismos por algún objeto o persona que pertenece al mundo³⁴⁵.

Para Zizek la fase de espejo ocasiona un “núcleo traumático” en el que el sujeto se fragmenta hacia el periodo edípico, “en donde lo moral se introyecta mediante la socialización del yo-social. Por ende, lo real-traumático es la causa del sujeto”³⁴⁶, surge entonces el *objeto a*; del que es producto el sujeto y “cuya función es suplementaria, es decir, es aquello que falta al sujeto, pero que, a la vez lo complementa”³⁴⁷.

Sin embargo en el cuento “Botella de Klein” la fase especular (de por sí irregular debido a este retorno a ella) se desvirtúa y opera de una manera inesperada en conjunción con el objeto topológico, condicionada por la mirada del otro. Gracias a la integración de la obra dentro de la obra misma que ha postulado Poot, nos permitiremos indagar los motivos de este regreso haciendo dialogar las proposiciones del relato con el corpus de la obra, como hemos dicho también discutiremos con el pensamiento arreolano, plasmado en textos que se encuentran al margen de lo estrictamente literario, y dentro de registros como la oralidad.

2.3. La mirada como espejo

Esta verificación del yo a través del otro, o del otro como objeto, o del objeto mismo, podemos encontrarla en la narrativa de Juan José Arreola situada en la búsqueda constante de una reafirmación a partir de la mirada de empatía y principalmente de amor; como la de la madre al bebé, pero en el sentido del adulto cuando integra la pareja: el personaje en Arreola busca, y nunca encuentra, comprensión, empatía, amor. Así, en “La migala” leemos: “me di cuenta de que la repulsiva alimaña era lo más atroz que podía depararme el destino. Peor que el desprecio y la conmiseración brillando de pronto en una clara mirada”³⁴⁸. En “Tú y yo”: “Nos puso a ti y a mí como ejemplo. Nos definió como pareja ideal y me hizo el esclavo de tus ojos. Pero de pronto hizo brillar, ayer mismo, esa mirada que viniendo de ti, por siempre nos separa”³⁴⁹. En “Gravitación”:

Veo el abismo y tú yaces en lo profundo de ti misma. Ninguna revelación. Nada que se parezca al brusco despertar de la conciencia. Nada sino el ojo que me devuelve implacable mi descubierta mirada³⁵⁰.

Empatía como un reflejo de nuestra propia naturaleza en los ojos de alguien más; la cualidad de espejo en la mirada ajena que confirme que existimos, que somos humanos,

³⁴⁵ Terry EAGLETON, *Una introducción a la teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 1998, p. 101.

³⁴⁶ Roy ALFARO Vargas, art. cit., p. 19.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 11.

³⁴⁸ *Op. cit.*, p. 24.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 55.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 266.

dignos del deseo del Otro. El sapo, el texto de *Bestiario*, tiene su origen en “Lo feo” de Nervo³⁵¹: “En lo feo la materia está padeciendo: yo he escuchado su gemido. Mira su dolor y amalo”³⁵²; es decir, “El sapo”, el rencor de “un corazón tirado al suelo”³⁵³, expresa el drama de “la soledad individual” que cae en oídos sordos al pedir compasión, y al que tanto teme el escritor³⁵⁴; ante el enigma del Otro “la esfinge” padece y responde un reflejo carente de simpatía, cuestiona, a su vez, el deseo del Otro: “A mí el sapo me importa como un corazón tirado al suelo. En momentos, cuando sufrimos o estamos deformes a causa del resentimiento, nuestro corazón se vuelve un sapo”³⁵⁵.

Ahora bien, si hablamos de especificidad en los roles de género, para Arreola la mirada de amor, siempre, heterosexual configura al “hombre”: sólo en función de la mujer se puede ser “verificado”; ella como espejo de la otredad lo diferencia y dota de identidad, al menos así lo ha explicado el jalisciense en entrevistas:

Realmente, ser amado es ser percibido. Entonces uno se siente prodigiosamente ser. Uno realmente comienza a existir como hombre cuando se siente percibido por una mujer [...] Yo, en la vida, he precedido con una especie de interés, pero un interés vital. No se trata simplemente de una vanidad. Por eso, en mi caso personal, me he sentido atraído por la mujer en la que encuentro verificación de mi ser porque me acepta, porque no me conoce, digamos, pero me tolera; el caerle bien a una persona es ya un verificarnos. Entonces yo, como te dije, pordiosero, siempre que esto pasa me siento congratulado y feliz; me desarrollo³⁵⁶.

2.4. El rechazo

Pero buscar con la mirada al otro (buscarnos en sus ojos) y al mundo significa rechazo y conflicto invariable a lo largo de los cuentos, novela, y obras del zapotlense. El espacio, cambiante, lleno de hostilidad³⁵⁷, ni siquiera asegura una constante para saber que, como en el sujeto lacaniano de Zizek³⁵⁸, ese que está representado en el espejo frente a mí soy realmente yo; a manera de sátira con don Fulgencio ocurre que:

Frente al espejo no pudo ocultarse su admiración, convertido en un soberbio ejemplar de rizado testuz y espléndidas agujas. Profundamente insertados en la frente, los cuernos eran blanquecinos en su base, jaspeados a la mitad, y de un negro aguzado en los extremos³⁵⁹.

Nunca sé cuando de verdad soy yo y los reflejos engañosos del espejo no son más que ilusiones; el sujeto como vacío descifra que toda búsqueda de identidad a partir del mundo

³⁵¹ Y se comunica también con “El sapo” de Jules Renard, del que Arreola hace una traducción.

³⁵² NERVO, Amado, “Lo feo”, en *Lectura en voz alta*, traducción, presentación y compilación de Juan José Arreola, Porrúa, México, 1998, p. 86.

³⁵³ *Bestiario*, p. 13.

³⁵⁴ “Lo que más deseo es llegar al fondo de otras almas, y conservo la egoísta inquietud de que alguien puede bajar a la mía. Nada me angustia tanto como darme cuenta de que irremediamente estamos aislados, de que vivimos y morimos perdidos en nuestra individualidad y que la comunicación perfecta es imposible”. ARREOLA, *Y ahora...*, p. 48.

³⁵⁵ CARBALLO art., cit. p. 50.

³⁵⁶ Mónica BRAUN, “Si me oye la convezno”, en Efrén RODRÍGUEZ, art. cit., pp. 335-336

³⁵⁷ Aquí observamos la desorientación que provoca el sentimiento desatado por del grotesco que conjura aquel pánico ante la vida.

³⁵⁸ Slavoj ZIZEK, *Acoso...*, p. 14.

³⁵⁹ “Pueblerina”, ARREOLA, Juan José, *op. cit.*, p. 39.

no es sino vana tentativa; “pero en mi desierto ya no caben espejismos”³⁶⁰ nos revela el narrador de “Casus Conscientiae”. Encontrarse, dar con la propia identidad se define sólo en medida del proceso de desaparición: los personajes posan para la muerte; modelan sus gestos, el alma, se reconocen por fin en ellos: “Sin embargo siempre amanece. Estoy vivo y mi alma inútilmente se apresta y se perfecciona”³⁶¹, dice el hombre que compró a la migala. Otro suicida en “Post Scriptum” anota

Es cierto. Bajo el golpe me sentí desfigurado, confuso indefinible [...] De bruces en el lavabo levanté la cabeza y me vi en el espejo. Tenía una cara de Greco, de bobo de Toledo. Y no quise morirme con ella. Destruyendo esa máscara se me fue todo un año. He recuperado mis facciones, una por una, posando para el cincel de la muerte³⁶². [El subrayado es mío]

En el pensamiento del jalisciense desaparecer es encontrarse, el amor y el desamor determinan la funcionalidad de estos eventos: “hay algo de terrible en la idea del amor, en la idea de amar que equivale a perdernos”³⁶³, explica Arreola a Carballo, la mirada nos codifica con base en el deseo del Otro; para el histrión únicamente se puede ser en la soledad, en el desamor; “Sólo la desdicha me devuelve la razón. El golpe de la separación me hace lúcido”.³⁶⁴ Paradójicamente cuando el amor de la mirada se acaba la fantasía del asesino “lúcido” que encontramos en su narrativa se conjunta en dos cuentos para suplirla: “Para entrar al jardín” y “Receta casera”. En el primero se dictan las instrucciones para estrangular a una mujer en pleno acto sexual, y luego “emparedarla” en una losa que los huéspedes puedan pisar al entrar, mientras admiran el decorado que posee encima y reza “bienvenidos”. Hay evidentemente ambigüedad en la situación, y algo de doble sentido³⁶⁵; se trata a la mujer como si fuera masa de pan, una momia, etc. El punto es que el asesino identifica su amor como un reflejo, coloca un espejo sobre él cadáver, como si consiguiera de esa forma el amor que no pudo obtener de la mujer, o como si se identificara con su víctima, sin embargo ahora, falso Narciso, rehúye a la mirada del otro: “Ciérrele los ojos, sáquela de la cama y déjela enfriar, arrastrándola hasta el cuarto de baño. Si tiene a mano un espejo, póngaselo en la cara y no la vea más”³⁶⁶.

En Arreola la mirada ajena en lugar de verificar con amor, arrasa, destruye, ataca; dota de identidad a partir de la diferencia entre lo que soy y el deseo del Otro sobre mí: el conflicto en la mirada y la amenaza del otro, sea hombre o mujer, es una presencia constante. Tropezar es encontrarse con el ademán retador ajeno que condiciona lo que soy³⁶⁷.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 231.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 25.

³⁶² *Ibidem*, p. 250.

³⁶³ CARBALLO, art. cit., p. 33.

³⁶⁴ ARREOLA, *Y ahora...*, p. 13. Este tópico del “golpe” de realidad, del desamor o la infidelidad, además de en “Post scriptum”, lo volvemos a encontrar en “La noticia”: “El golpe fue tan terrible que para no caer tuve que apoyarme en la historia”. El golpe se repite, literalmente, cuando el “amigo” de Arreola, ese famoso arcángel san gabrielino, siempre presente en los triángulos amorosos, lo toma de los cuernos para mostrárselos y quebrarlos al tiempo—sugiriendo, según mi lectura, que él era el amante furtivo de su esposa—: “Las astas se rompieron al ras de la frente (*tour de forcé magnifique*), y yo caí de bruces, cegado por la doble hemorragia. Antes de perder el conocimiento esboqué un gesto de gratitud hacia el amigo que se escapaba corriendo y gritándome excusas”, *op. cit.*, p. 249.

³⁶⁵ Arreola es diestro en el manejo del doble sentido y el albur, *vid.* Sara POOT Herrera, *op. cit.*, p. 168-169.

³⁶⁶ *Op. cit.*, p. 131.

³⁶⁷ Las exigencias que el sujeto se plantea para saber si es digno del deseo del Otro.

La relación con los demás, el intento de cumplir las expectativas sociales del deber ser moral —expectativas de las autor se burlará a la postre—, naufragará, devastada años después, convertida en la alienación total del hombre que encontraremos en “Autri”, perseguido y aniquilado por su prójimo (*autri*, “el otro” en francés):

Lunes. Sigue la persecución sistemática de ese desconocido. Creo que se llama Autri. No sé cuándo empezó a encarcelarme. Desde el principio de mi vida tal vez, sin que yo me diera cuenta. Tanto peor. [...]

Miércoles. Mi vida está limitada en estrecha zona, dentro de un barrio mezquino. Inútil aventurarse más lejos. Autri me aguarda en todas las esquinas dispuesto a bloquearme las grandes avenidas. [...]

Jueves. De un momento a otro temo hallarme frente a frente y a solas con el enemigo. Encerrado en mi cuarto, ya para echarme en la cama, siento que me desnudo bajo la mirada de Autri.

Sábado. Ahora desperté dentro de un cartucho hexagonal, no mayor que mi cuerpo. Sin atreverme a atacar los muros, presentí que detrás de ellos nuevos hexágonos me aguardan. Indudablemente, mi confinación es obra de Autri³⁶⁸.

Encontrarse bajo el escrutinio público, ser observado, medido, y deseado, estar a merced del alguien hostil; la mirada del otro es sustancial a lo largo de toda la obra del jalisciense, nos remite al “ello” maligno detrás del grotesco; hablamos de los demás, “el otro”, pero en la pluralidad no sabemos quién o qué se oculta claramente tras esa amenaza. Y, como en el grotesco, encontramos la sátira de nuevo, el juego con el absurdo. Así, el acorralamiento, la vigilancia y el acoso, lo podemos percibir en una forma más irónica dentro de “Hizo en bien mientras vivió”:

Noviembre 9

Algo grave ocurre a mi alrededor. Ayer apenas si sospechaba nada. Hoy, mi tranquilidad está destruida.

Juraría que hay algo en torno mío, que algún acontecimiento desconocido me sitúa de pronto en el centro de la expectación general. Siento que a mi paso por las calles levanto una nube de curiosidad, que luego se deshace a mis espaldas en la lluvia de comentarios malévolos. Y no es por mi matrimonio, eso lo sabe todo el mundo y a nadie le interesa. No, esto es otra cosa y creo que la tormenta se ha desatado hoy mismo, durante la Misa Mayor, a la que tengo la costumbre de asistir. Ayer todavía disfrutaba de paz y hacía cálculos. Ahora...³⁶⁹

En “El silencio de Dios”, con un dejo humorístico, observamos que el protagonista “trata” de ocultar sus actos de la Divinidad³⁷⁰:

Cuando supe que Dios miraba todos mis actos traté de esconderle los malos por oscuros rincones. Pero al fin, siguiendo la indicación de personas mayores, mostré abiertos mis secretos para que fueran examinados en tribunal³⁷¹.

³⁶⁸ *Op. cit.*, p. 295.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 169.

³⁷⁰ No está siendo acosado por Dios, pero si queremos llevar al plano más mordaz de la sátira este texto la vigilancia obscura de aquél nos remite a las observaciones que hace ZIZEK sobre el Diario del Daniel Paul Schreber: “un juez alemán de principios del siglo XX, que describió con lujo de detalles sus alucinaciones psicóticas, en las cuales Dios, carente de recato, lo acosaba sexualmente. Tenemos en Schreber una auténtica enciclopedia de motivos paranoicos”, *El acoso...* p. 83.

³⁷¹ Juan José ARREOLA, *Confabulario*, Joaquín Mortiz, 1988, p. 140.

En “Corrido”, con su ludismo en la “palabra”/mirada, de la vista se pasa a la agresión directa:

La mirada que se echaron fue poniéndose tirante, y ninguno bajaba la vista.

—Oiga amigo, qué me mira.

—La vista es muy natural.

Tal parece que así se dijeron sin hablar. La mirada lo estaba diciendo todo. Y ni un ai te va, ni ai te viene. En la plaza que los vecinos dejaron desierta como adrede la cosa iba a comenzar³⁷². [El subrayado es mío]

La imposible relación con el otro, ya sea con la pareja o los demás, puede ser observada cuando el Todopoderoso contesta, no sin cierta burla, en “el silencio de Dios”: “Si te sientes muy sólo busca la compañía de otras almas, y frecuéntala, pero no olvides que cada alma está especialmente construida para la soledad”³⁷³. Sin embargo la sentencia es directa. El autor afirma respecto al origen de este aforismo en su pensamiento:

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. Esa radical amargura la he recargado sobre la mujer. En mis últimos textos desgraciadamente, he tenido que dar de ella una versión que a mí mismo me duele, una versión casi caricatural³⁷⁴.

El encuentro negativo con el otro traerá como consecuencia en su obra una visión plagada de misantropía, que con agresividad satiriza al prójimo sea hombre o mujer, bestializando, ridiculizándolo a través del animal, no únicamente en el *Bestiario*, sino a lo largo de toda su producción. Por supuesto no podemos dejar de lado que una gran parte de esta obra se halla plena de homofobia, misoginia y agresiones que, enmascaradas en la sátira, van dirigidas hacia grupos marginales. Esta exposición agresiva del ser humano, como ya hemos apuntado antes, no sólo ironiza a partir de sus vicios para criticarlos, sino de conductas que, contra la moral o no, disgustan al propio Arreola. Es decir, la agresión que emplea la mayor parte del tiempo critica las conductas de aquello que le desagrada, más que de aquello que “este mal o bien” de acuerdo a cualquier otra moral. Este rencor hacia los demás se ve enunciado en el prólogo del *Bestiario*:

Ama al prójimo desmerecido y chancletas. Ama al prójimo maloliente, vestido de miseria y jaspeado de mugre.

Saluda con todo tu corazón al esperpento de butifarra que a nombre de la humanidad te entrega su credencial de gelatina, la mano de pescado muerto, mientras te confronta su mirada de perro³⁷⁵.

Ama al prójimo porcino y gallináceo, que trota gozoso a los crasos paraísos de la posesión animal³⁷⁶.

³⁷² *Ibidem*, p. 156-157.

³⁷³ *Ibidem*, p. 146.

³⁷⁴ CARBALLO, art. cit., p. 29.

³⁷⁵ Es curioso, pero esta comparación con el perro, que encontramos de nuevo en textos como “Homenaje a Otto Weininger” o en *La feria*, aparece dentro de los textos marginales que configuran sus memorias: era un adjetivo que empleaba Rodolfo Usigli para denostarlo: “Claro que ese Arreola, con esa cara de perro, con la lengua de fuera y babeante, se conquista todo París”, y la célebre “Estaba usted como un perro sentado ante una mesa, con la lengua de fuera y meneando la cola”, Del PASO, *op. cit.*, pp. 109, 114.

Y ama a la prójima que de pronto se transforma a tu lado³⁷⁷, y con pijama de vaca se pone a rumiar interminablemente los bolos pastosos de la rutina doméstica³⁷⁸.

Misantrópía convertida en aislamiento obligatorio dentro sus textos, que el escritor explica así respecto a “Autri”:

Todo, quizá, puede resumirse en el drama del ser individual, el drama del ser aislado, como sucede en “Autri”. En este texto el tema llega a sus últimas posibilidades: el drama lo constituye el hecho de que el hombre está solo, pese a estar rodeado por los demás seres (Autri en francés, es 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 grandes cosas se pudre dentro de su cápsula. Se le pudre el yo. Es el drama del ego³⁷⁹ [el subrayado es mío].

2.5. Todo tiende al principio y al principio era la muerte

Para abolir la amenaza que supone el otro y el mundo, la realidad que está configurada a partir de los demás, se regresa al estadio infantil de la etapa de espejo que encontramos en el cuento “Botella de Klein”, y se va más allá; la botella como el mundo, yo como la botella, disolverse, perderse en el mundo, renunciar a la condena libertaria que es immanente a mi ser individual, evadir la responsabilidad Sartriana, y desaparecer hacia el todo; pero de hecho la superficie invierte la función del “espejo” pues la identificación primordial a través de mí mismo, o a través de otros objetos, implicaba originalmente el camino hacia la individuación:

Este objeto inmediatamente se convierte en una u otra forma en parte de nosotros mismo — nos *identificamos* con él— pero no en nosotros mismos, es un extraño. La imagen que el niño pequeño ve en el espejo es, en este sentido, una imagen “aberrante”; el niño cree reconocerse en la imagen, encuentra en ella una unidad agradable que en realidad no experimenta en su propio cuerpo. Para Lacan, lo imaginario consiste precisamente en este reino de *imágenes*

³⁷⁶ Construcción semántica que se repite en su única novela: “Y se van en tropel a casa de las prostitutas, sementales bien gordos y lascivos, relinchan todos ante la mujer de su prójimo. En la pastorela yo salí de Carne, jugamos a que yo soy el toro y ellas las vacas”. *La feria*, p. 84.

³⁷⁷ La referencia de la transformación de la “prójima”—vista desde un enfoque menos sexual que la de la nota anterior— en una vaca recuerda otro de los textos marginales: en las primeras películas vistas por Arreola según sus memorias, “Para un niño como yo, de mi edad, ver cómo una muchacha se transformaba de pronto en una vaca, era sensacional”, DEL PASO, *op. cit.*, p. 12.

³⁷⁸ La monotonía doméstica de la pareja resulta un tópico que podemos encontrar en cuentos como “Metamorfosis”, “Pueblerina”, “Balada”, “El faro”, “Homenaje a J.J. Bachofen”; es, por otra parte, el retrato más optimista que se nos presenta del matrimonio a lo largo de la narrativa del jalisciense. El hecho resulta curioso en tanto que a lo largo de los diarios del autor, incluidos en “Hizo el bien mientras vivió” y *La feria*, podemos comprender cuántas de sus esperanzas de “pureza” se cifraban en la unión sacramental como única posibilidad de salvación ante el “pecado de la carne” en el hombre, *vid. Infra*.

³⁷⁹ CARBALLO, art. cit., p. 41. Debido a esta interpretación encuentro que el cuento guarda cierta relación con “El diamante” en tanto que se presenta una destrucción del individuo por las fuerzas aplastantes del otro, de la otra en el caso de este cuento. Podría asociarse con la botella de Klein y nuestra hipótesis en esta tesis en tanto que se trata de la desaparición del individuo en favor del todo, aunque esta se encuentra dotada, en cierta medida, de alivio. Quizá se trata una vez más de la decidida vocación para la muerte de la que habla Arreola citando a Freud; el deseo más profundo de los hombres que consiste en querer morir, *vid. infra*.

donde hacemos identificaciones, pero al hacerlas nos percibimos mal y nos reconocemos mal. A medida que crece el niño, continuará haciendo esas identificaciones imaginarias con los objetos, y en esa forma se construye su ego. Para Lacan, el ego es este proceso narcisista por el cual fomentamos una individualidad unitaria encontrando en el mundo algo con lo cual podemos identificarnos³⁸⁰.

La botella en el cuento representa, en cambio, un regreso que vuelve a estadios primordiales anteriores a la etapa de espejo; la reintegración a un todo inseparable, un todo anterior a la diferenciación del sujeto; pero, ¿qué es concretamente este todo? Antes de la etapa de espejo o identificación en la etapa preedipal el infante no posee una definición que lo separe de la realidad que percibe; se encuentra en un estado de fragmentarización en el que la madre, los objetos del mundo y su propio cuerpo pertenecen a un segmento de piezas continuas que no hallan cohesión:

Lo que podemos imaginar que son los primeros años de la vida de la criatura, por consiguiente, no constituye la imagen de un sujeto unificado que se enfrenta a un objeto y lo desea, sino de un campo complejo y cambiante de fuerzas en donde el sujeto (el bebé) se encuentra atrapado y disperso, en donde aún carece de centro de identidad y en donde las fronteras entre el yo y el mundo exterior no están determinadas. Dentro de este campo de la fuerza libidinal los objetos y los objetos parciales aparecen y desaparecen y cambian de lugar como en un caleidoscopio entre esos objetos sobresale el cuerpo del niño, a medida que tiene lugar en él la interacción de los impulsos. Esto también puede llamarse autoerotismo, concepto que para Freud a veces incluye toda la sexualidad infantil: el niño se deleita eróticamente con su cuerpo, pero aun no puede verlo como un objeto completo. Por consiguiente, el autoerotismo debe distinguirse de lo que Freud llama “narcisismo”, un estado en el cual el propio cuerpo o ego visto en conjunto se toma como objeto de deseo (“catéxico”)³⁸¹.

La “indefinición” freudiana en la que se encuentra el niño como un *continuum* dentro de esta etapa se asemeja a la estructura que posee la botella de Klein, debido a su no orientabilidad, en tanto que nos hallamos ante un *continuum* entre el mundo y el individuo:

Freud afirma que en una primera etapa del desarrollo de un niño todavía no es posible una distinción clara entre la persona y el mundo exterior. A esta forma de ser Lacan le da el nombre de “imaginaria”, con lo cual quiere indicar una condición donde carecemos de un centro definido del yo, en donde el “yo” que podamos tener parece pasar a los objetos y éstos a ese “yo”, dentro de un incesante intercambio cerrado. En la etapa preedipal, el niño vive una relación “simbiótica” con el cuerpo de su madre que vela cualquier línea divisoria entre los dos: la criatura depende de ese cuerpo para vivir, pero también podríamos imaginar que ese niño experimenta lo que sabe sobre el mundo exterior como si dependiera de él. Esta fusión de identidades no es tan feliz como podría parecer a primera vista, según afirma la teórica freudiana Melanie Klein: a muy temprana edad el niño abriga instintos agresivos, asesinos, contra el cuerpo de su madre; fantasea sobre cómo hacerlo pedazos, y sufre engaños paranoicos acerca de que ese cuerpo acabará por destruirlo³⁸². [El subrayado es mío]

³⁸⁰ EAGLETON, *op.cit.*, p. 101.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 95.

³⁸² *Ibidem*, p. 101.

Aquí también resulta trascendental el espacio; me encuentro aparentemente en un todo, un lugar sin límites; veamos la primera implicación que esto posee, sobre todo respecto a la figura materna.

2.6. El falso infinito: el sueño eterno del mar

La abolición de identidad, que Lacan observa como indiferenciación entre la madre y el bebé en estadios preedipales, Arreola la asocia con una sensación de infinitud como desaparición (disolución) en el mundo y reintegración a la madre; una representación tanática que podemos encontrar en “Interview”, donde el joven poeta es guiado por la ballena amante hasta la desaparición mientras duerme, en “De un viajero” donde Jonás se desintegra lentamente en el vientre del cetáceo; el estadio o regreso a un vientre materno, o un espacio abismal, que desaparece todo es muy común y lo podemos hallar en textos como en “El diamante”, “Autri”, “La caverna”, “Flash”, “Inferno V”, “Gravitación”, “La trampa”. “Botella de Klein” pertenece a línea narrativa, pero, debido a la contradicción que significa el objeto, “útero/falo”, nos permite descifrar el sentido más profundo de esa dicotomía. Se trata de un regreso a la madre. A partir de la no diferenciación del cuerpo del infante, del feto o del bebé, con el de ella, en sus memorias el jalisciense describe una impresión acuosa que asume la forma de infinitas repeticiones de singladuras; una marea, en un tiempo indefinido, pero casi anterior a la vida, asociado con el sueño y el lecho, que podemos identificar con el tiempo cíclico y eterno del Ouroboros:

Mis primeras sensaciones de la vida son de infinito y de marea. Sensaciones, ambas, que se reprodujeron en sueños y a lo largo de muchos años de infancia y adolescencia. [...] Hoy me he dado cuenta que la sensación de marea corresponde a lo que yo llamo los canjes respiratorios de mi madre. En aquel entonces, y en aquellos pueblos, las criaturas recién nacidas, y hasta que cumplían varios meses, dormían siempre en el lecho conyugal, a un lado de su madre. Y esto es lo que jamás se me ha olvidado: el ritmo de la respiración de mi madre. Y también, a veces, el girar de su cuerpo en el lecho, que me provocaba una sensación de inmensidad. Comprendo ahora, también, que probablemente esas impresiones, por su carácter respiratorio, corresponden a percepciones anteriores al nacimiento. Impresiones fetales que me hacían pertenecer a un todo del cual fui expulsado³⁸³.

Uno de los símbolos del infinito como arquetipo es el mar: Borges invoca a la serpiente que se muerde a sí misma la cola como la representación de su eternidad; Ouroboros aquella en la que no se diferencia el principio del fin³⁸⁴; Cirlot apunta que la eternidad se debe a que su significación cíclica³⁸⁵ implica que “en cada final hay el germen de un nuevo principio”³⁸⁶:

El Ouroboros (dragón mordiéndose la cola, en forma circular) aparece en el *Codex Marciamus* (siglo n d. de J. C.) con la leyenda griega *Hen to Pan* (El Uno, el Todo), lo cual

³⁸³ Del PASO, *op. cit.*, p. 15.

³⁸⁴ BORGES, Jorge Luis y Margarita Guerrero, *Manual de Zoología fantástica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971, p. 150.

³⁸⁵ “Simboliza el tiempo y la continuidad de la vida”, CIRLOT, *op. cit.*, p. 345.

³⁸⁶ CIRLOT, *op. cit.*, p. 52.

explica su significación, concerniente a todo sistema cíclico (unidad, multiplicidad, retorno a la unidad; evolución, involución; nacimiento, crecimiento; decrecimiento, muerte; etc.)³⁸⁷.

Como arquetipo cíclico del infinito, sobre todo del tiempo infinito³⁸⁸, Ouroboros también puede encontrar identificación con el recipiente “sin principio ni fin” (aunque esta no es matemáticamente infinita, como ya hemos apuntado). El arquetipo infinito que supone Ouroboros como el mar nos sirve para significar el tiempo, la continuidad del ciclo vital y la disolución que supone el mar:

Según Evola, [Ouroboros] es la disolución de los cuerpos: la serpiente universal que, según los gnósticos, «camina a través de todas las cosas». Veneno, víbora, disolvente universal, son símbolos de lo indiferenciado, del «principio invariante» o común que pasa entre las cosas y las liga³⁸⁹.

En el estadio primigenio en el que el niño no puede diferenciarse de la madre, que describe el zapotlense, podemos encontrar una identificación entre madre y marea; mejor aún, entre la madre y el mar-Ouroboros³⁹⁰ en el que se disuelve la presencia del infante y la aniquilación que implica este estado de “vida antes de la vida”. Cirlot describe la naturaleza tanática/materna del mar:

Su sentido simbólico corresponde al del «océano inferior», al de las aguas en movimiento, agente transitivo y mediador entre lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólido) y, analógicamente, entre la vida y la muerte. El mar, los océanos, se consideran así como la fuente de la vida y el final de la misma. «Volver al mar» es como «retornar a la madre», morir³⁹¹.

Todo tiende al principio y al principio era la muerte: Arreola observará sobre el impulso tanático freudiano que guía al hombre hacia la muerte/madre lo siguiente:

Yo, como todos los hombres de la tierra, he sido expulsado. Por un lado existe la idea del retorno al seno materno, que es lo que 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. Nosotros tenemos una decidida vocación para la muerte: la necesidad de ser depositados en el seno de la tierra. Aunque esta imagen vaya acompañada de terror, en el fondo es un deseo profundo e íntimo de regresar al seno materno³⁹².

La escuela psicoanalítica freudiana propone, a partir de evidencia biológica vigente de la época³⁹³ y las deducciones a las que el teórico vienés había llegado respecto a la sexualidad, la existencia de dos impulsos, uno de conservación, casi inspirado en la voluntad del espíritu Schopenhaueriana, de marcado carácter libidinal: el *eros* o instinto

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 131.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 52.

³⁸⁹ *Ibidem*, *op. cit.*, p. 345.

³⁹⁰ Ya sabemos que la contraparte de este Ouroboros materno es el paterno; ambos simbolizan la creación autónoma, capaz de bastarse a sí misma.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 298.

³⁹² CARBALLO, art. cit., p. 32.

³⁹³ Ahora más bien torpe y arcaica, pero fundamental para explicar las conclusiones a las que llegó la escuela psicoanalítica freudiana.

sexual presente desde el nacimiento del niño; otro ligado a la destrucción, a la búsqueda de la muerte, el tanático:

Basándonos en reflexiones teóricas, apoyadas en la biología, supusimos la existencia de un instinto de muerte, cuya misión es hacer retornar todo lo orgánico animado al estado inanimado, en contraposición al Eros, cuyo fin es complicar la vida y conservarla así, por medio de una síntesis cada vez más amplia, de la sustancia viva, dividida en partículas. Ambos instintos se conducen en una forma estrictamente conservadora, tendiendo a la reconstitución de un estado perturbado por la génesis de la vida, génesis que sería la causa, tanto de la continuación de la vida como de la tendencia a la muerte. A su vez, la vida sería un combate y una transacción entre ambas tendencias³⁹⁴.

La lucha constante entre estas dos tensiones, contrario a lo pensado, no dejará que se separen claramente; la sexualidad, campo para la reproducción —por tanto conservación— incluye en ella el instinto de destrucción o muerte: “Una parte de este instinto queda puesta directamente al servicio de la función sexual, cometido en el que realizará una importantísima labor”³⁹⁵:

Carecemos por completo de un conocimiento psicológico de los caminos y los medios empleados en esta doma del instinto de muerte por la libido. Analíticamente, sólo podemos suponer que ambos instintos se mezclan formando una amalgama de proporciones muy variables. No esperaremos, pues, encontrar instintos de muerte o instintos de vida puros, sino distintas combinaciones de los mismos. A esta mezcla de los instintos puede corresponder, en determinadas circunstancias, su separación. Por ahora no es posible adivinar qué parte de los instintos de muerte es la que escapa a tal doma, ligándose a elementos libidinosos³⁹⁶.

Freud propone que todo tiende a un estado de equilibrio primigenio, la aparición de la vida tiende a volver a principio en equilibrio que significaba la no existencia; son “las exigencias del Eros, o sea los instintos sexuales,” los que causarían nuevas tensiones para detener el regreso a la muerte, sin embargo al satisfacerse la pulsión de vida a través del sexo retornamos a la muerte³⁹⁷, pues ambas pulsiones se encuentran integradas:

³⁹⁴ Sigmund FREUD, “El yo y el Ello”, 1923, en *Obras completas*, trad. De Luis López-Ballesteros, Vol. III, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, p. 2717. Cito en extenso por la importancia de la reflexión entera: “Amplias reflexiones sobre los procesos que constituyen la vida y conducen a la muerte muestran probable la existencia de dos clases de instintos, correlativamente a los procesos opuestos de construcción y destrucción en el organismo. Unos de estos instintos, que laboran silenciosamente en el fondo, perseguirían el fin de conducir a la muerte al ser vivo; merecerían, por tanto, el nombre de instintos de muerte y emergerían, vueltos hacia el exterior por la acción conjunta de los muchos organismos elementales celulares, como tendencias de destrucción o de agresión. Los otros serían los instintos sexuales o instintos de vida libidinosos (el Eros), mejor conocidos analíticamente, cuya intención sería formar con la sustancia viva unidades cada vez más amplias, conservar así la perduración de la vida y llevarla a evoluciones superiores. En el ser animado, los instintos eróticos y los de muerte habrían constituido regularmente mezclas y aleaciones; pero también serían posibles disociaciones de los mismos. La vida consistiría en las manifestaciones del conflicto o de la interferencia de ambas clases de instintos, venciendo los de destrucción con la muerte y los de vida (el Eros) con la reproducción”, *loc. cit.*

³⁹⁵ Sigmund Freud, “El problema económico del masoquismo”, 1924, en *Obras completas, op.cit.*, p. 2755.

³⁹⁶ *Loc. cit.*

³⁹⁷ Esto coincide con el pensamiento lacaniano de Žižek, pero en una extensión, con su esquema del Goce que equivale a la muerte. *Vid. infra.*

El Ello se defiende contra estas tensiones [...] procurando la satisfacción de las tendencias directamente sexuales, y luego, más ampliamente desembarazándose en una de tales satisfacciones, en la cual se reúnen todas las exigencias parciales, de las substancias sexuales, que integran, por decirlo así, hasta la saturación, las tensiones eróticas. La expulsión de las materias sexuales en el acto sexual, corresponde en cierto modo, a la separación del soma y el plasma germinativo. De aquí, la analogía del estado subsiguiente a la completa satisfacción sexual, con la muerte y en los animales inferiores, la coincidencia de la muerte con el acto de la reproducción. Podemos decir que la reproducción causa la muerte de estos seres, en cuanto al ser separado el Eros, queda libre el instinto de muerte para llevar a cabo sus intenciones³⁹⁸.

De allí que la pulsión de muerte Arreola la asocie, por extensión, con un regreso al estado y el lugar primigenio a través el acto sexual; se regresa hacia la madre/muerte a través de un sustituto; la identifica con su sustituto adulto objeto del deseo; la mujer:

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. Cuando amamos físicamente a una mujer, aunque sea de manera parcial, nos insertamos en la tierra. Por eso es tan fuerte el estímulo amoroso. Deberíamos aclarar en que consiste lo terrible en la idea del amor, en la idea de amar que equivale a perdernos. Incluso el espasmo amoroso, el orgasmo, tiene algo de agonía, del sentimiento de la muerte: es una muerte feliz. También se ha dicho que el hecho de morir tiene algo que se parece al orgasmo. Quizá se podría decir que tememos a la muerte como tememos al amor absoluto. El deseo supremo, más allá del impulso de la vida, es el deseo de desaparecer, de dejar de ser individuo, de volverse a incluir en el todo original³⁹⁹.

Esta asociación entre regresar a la madre a partir de la mujer; de la aniquilación a través del sexo como puerta a la reintegración del estado primordial, el momento en el que se era uno con la madre/infinito, tendrá, debido a la naturaleza de la mezcla entre las dos pulsiones, dos vertientes: por un lado se mira, parcialmente, con benevolencia la despersonalización, la integración a la madre/nada que éramos en un principio como parte de la cancelación de ambas pulsiones:

Sumarme en un todo aunque sea amorfo. Deseo que se deshaga mi perfil individual en ese todo, aunque deje de ser yo, de complacerme en mis contornos, para volverme un poco nube, solución ligera: desencadenar los ácidos disolventes de la personalidad en el Nirvana del anonadamiento⁴⁰⁰.

Encontramos la figura de una madre, más o menos benevolente, que, como el Dios judeocristiano, nos acoge en su seno tras la muerte⁴⁰¹:

³⁹⁸ FREUD, *op. cit.*, p. 2722.

³⁹⁹ CARBALLO, art. cit., p. 33.

⁴⁰⁰ ARREOLA, *Y ahora ...*, p. 26

⁴⁰¹ A esta figura se refiere Judith BUENFIL cuando afirma que el autor no presenta siempre una imagen desfavorable de la mujer (p. 23). Es cierto, no siempre se presenta una imagen perversa a primera vista. Pero detrás de esa figura materna, puerta al paraíso, subyace el miedo a la devoración que enuncia JUNG sobre el incesto. El regreso al seno materno como la aniquilación que atrae al hombre y lo repele. *Cfr.* BUENFIL, *op. cit.*, p. 23.

La envoltura materna nos encapsula de tal modo que la marea respiratoria y la corriente sanguínea interna que nos nutre nos da una idea de infinito. Ahí podemos encontrar la razón de las búsquedas del Nirvana. 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 de la especie⁴⁰².

La madre que encontramos identificada en la mujer-objeto de amor que nos presenta, a veces, el escritor en cuentos como “Eva”, “Hizo el bien mientras vivió”⁴⁰³ “Sueño de navidad”⁴⁰⁴, y en su pensamiento:

Llevado por la voluntad amorosa he logrado hacerme simple. El amor permite que el hombre se sienta como un niño acunado. A veces, al poner la cabeza en el seno de una mujer, siento que todo está resuelto. Y necesito abrazar en la mujer el árbol de la vida, creer que estoy ligado a la vida universal, que la mujer es la puerta de escape hacia el todo. La mujer nos trajo de la universalidad a la individuación y es también la puerta del paraíso: reingreso de la individualidad al todo. Por eso en el amor existe ese perderse, dejarse derivar como en un río⁴⁰⁵

Pero por otro lado, y como explica Zizek en su análisis lacaniano, parte de lo insoportable del núcleo de lo real es observar la cancelación del deseo al “cumplirlo”: aceptar, con esto, que su naturaleza de “optable” en realidad nunca existió, en el sentido de que unirse a la madre, y en la forma en lo que la expone Arreola, sexualmente, y romper el tabú del incesto, aunque sea simbólicamente, en realidad nunca fue una posibilidad, o un deseo “real”; de hecho perpetuaba la búsqueda del deseo del deseo que corre en círculos infinitos y que no surgió antes sino a la par de la prohibición del incesto. Al satisfacer la fantasía con otra mujer aparentando que es la madre, o incluso con la madre, nos encontramos con un cortocircuito que devela la naturaleza vacía que tenía en principio ese deseo. O sea, cumplir el deseo incestuoso cancela el círculo en torno al que giraba, y descubre que allí no hay —nunca hubo— satisfacción o posibilidad de Goce. El Goce significa la anulación de la carencia que provocaba el deseo y como tal lleva a una especie de “muerte” simbólica, como hizo notar Freud, de allí que se instauren restricciones para la no obtención de este Goce⁴⁰⁶. En otras palabras, un poco más propias de la retórica zizekiana:

El incesto no está prohibido, sino que es inherentemente imposible [...]. Benslama se refiere aquí a *Oedipe Philosophe*, de Jean-Joseph Goux, donde demuestra cómo el mito de Edipo, lejos de ser universal, el subyacente mito originario, es una excepción respecto a otros mitos, un mito occidental, cuya característica básica es precisamente que «*detrás de la prohibición, lo imposible se retrae a sí mismo*»: la propia prohibición se interpreta como una indicación de que el incesto es posible. Desde la posición estándar de la sabiduría del sentido común, Edipo es una aberración occidental, una confusión del objeto óntico con el vacío ontológico; es un

⁴⁰² *Y ahora ...*, p. 16.

⁴⁰³ El caso de la señorita María, joven violada, de la que el protagonista se apiada y enamora, una figura que Arreola contrapone con la viuda adinerada y malvada con la que originalmente el personaje principal se iba a casar.

⁴⁰⁴ A lo largo del *Confabulario personal* fueron los únicos que dejaban una imagen amable de la madre/mujer/amante.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 21.

⁴⁰⁶ ALFARO Vargas, art. cit., p. 17.

cortocircuito que ciega, la elevación de un objeto óptico a un Absoluto ontológico allí donde el objetivo debería ser distanciarlos, ver la vanidad de todos los objetos. [...] Todo objeto de deseo es un ilusorio señuelo; desde luego, el pleno Goce del incesto no sólo está prohibido, sino que en sí mismo es imposible⁴⁰⁷.

Como se teme cancelar el deseo, y el Goce que se supondría lleva consigo, al llevarlo acabo y atravesar la fantasía, el autor de *Confabulario* marca negativamente la relación que establecerá entre la madre/mujer/muerte y el amor/sexo a lo largo de su obra. De allí que tema al amor (amor incestuoso, al final) como teme a la muerte: “Yo temo y amo, el amor y la literatura, los temo a los dos. Me acuerdo de aquel texto que decía “cada vez que una mujer se acerca turbada y definitiva, mi cuerpo se estremece de gozo y mi alma se magnifica de horror”: así es⁴⁰⁸”. Como reacción ante la vulnerabilidad del cancelar el deseo, de descubrir el vacío tras la consumación del incesto con la madre/mujer, Arreola opta por el miedo, y con él conjura un discurso de odio; no es, por supuesto, siempre así, pero representa una parte significativa de su obra⁴⁰⁹. Este es el surgimiento de la estructura “psicológica” que hemos denominado circuito de dolor y que, como observamos, marcará negativamente cualquier deseo de acceso al Goce.

2.7. La bruja: trampa de la carne, puerta al infierno

La sensación de infinitud en la desaparición dentro de la marea eterna que es la madre implicaba la aceptación de la pulsión de muerte; sin embargo, como hemos visto, esta se encontraba cargada de Eros, de instinto vital; la idea de la muerte resultaba tan atrayente como repulsiva. Lo que terminó por eliminar como posibilidad este regreso a la madre/marea/muerte fue la idea de que al llevar a cabo este deseo se cancelaría la posibilidad del Goce que el incesto suponía, y que en realidad nunca existió.

Habíamos partido de la desintegración del individuo que encontramos en “Botella de Klein”: en el texto el narrador se convierte en la botella que no tiene adentro ni afuera, un espacio continuo entre la “realidad” y el sujeto-objeto. La botella simbolizaba el regreso a la fase especular lacaniana, pero iba más lejos, y se asociaba, en Arreola, con la reintegración a un todo que se encontraba representado en estadios preedipales por la madre. Sin embargo, esta desintegración hacia el infinito, esta sensación de infinitud en el mar, de plenitud en la madre, resultó ser “falsa” en tanto que implicaba no sólo la autodestrucción individual, sino dar con el vacío que subyace al travesar la fantasía del incesto; al contrario de la desintegración que podría encontrarse a través de la botella que garantizaba una continuidad entre el sujeto y el mundo; el todo. Bajo este cambio de perspectiva la madre y sus símbolos se contraen y resultan ahora un todo engañoso y únicamente parcial: metafóricamente es como si el mar y su infinitud, entonces, produjeran espacios de

⁴⁰⁷ Slavoj ZIZEK, *Viviendo...*, p. 85.

⁴⁰⁸ Mauricio DE LA SELVA, art. cit., p. 79.

⁴⁰⁹ El trato misógino contra la mujer resulta la actitud más común al revisar la obra completa de Arreola, como hemos afirmado antes. Pocos son los retratos favorables o neutrales para la figura femenina que sólo hemos encontrado en “Eva”, “Sueño de navidad” e “Hizo el bien mientras vivió”, parcialmente, pues en el fondo subyace este el juego tanático/erótico con la mujer, que la marca negativamente. *Cfr.* Judith BUENFIL, *op. cit.*, p. 23. Y *cfr.* Ángel MACEDO, *op. cit.*

singladuras⁴¹⁰ de tiempo dentro de su eternidad; como si se tratara de un efecto del mar dentro del mar, de intervalos finitos dentro de lo “infinito”. En Arreola estos espacios finitos dentro de lo “infinito” resultan un límite; el límite que encarna metafóricamente el cuerpo de la madre, que significará ahora el encierro, la cancelación del ser y lo prohibido: una especie de Ouroboros destructivo, que devora al hombre para negarle lo infinito⁴¹¹: “diosa mortal que das penas inmortales”⁴¹². El discurso de la madre/mujer como infinita marea da ahora un giro espeluznante y se convierte en el discurso de la concreción de la madre/mujer en un cuerpo monstruoso que amenaza no sólo con contenerlo, sino con devorarlo todo; como el de la Ballena de Jonás⁴¹³: en el cuento “Interview” leemos, humorísticamente, sobre la ballena que se comió al profeta: “Sí, sí, pero no sólo a Jonás. Es una especie de ballena total que lleva dentro de sí a todos los peces que se han ido comiendo uno a otro [...]”⁴¹⁴:

Se trata de algo así como una ballena. Es la esposa de un joven poeta [...], en uno de sus poemas más bellos se concibe a sí mismo como una rémora pequeñita adherida al cuerpo de la gran ballena nocturna, la esposa dormida que lo conduce en su sueño. Esa enorme ballena femenina es más o menos el mundo, del cual el poeta sólo puede cantar un fragmento, un trozo de la dulce piel que lo sustenta [...]. Diga sencillamente que a todos, a usted y a mí a los lectores del periódico y al señor director, nos ha tragado la ballena. Que vivimos en sus entrañas, que nos digiere lentamente y que poco a poco nos va arrojando hacia la nada⁴¹⁵.

La madre/mujer/amante es ahora una tumba, un encierro, una caja, mejor aún y antes que todo, una devastadora sexualmente voraz: Arreola sostiene “toda mujer, aún la mujer víctima, tiene algo de devoradora. Como el hombre escapó de la mujer [en el parto], esta trata de recuperarlo y le absorbe la vida [...]”⁴¹⁶. A lo largo de la narrativa de Arreola predomina la representación de la mujer/madre (comparándola con los animales, a menudo) voraz que amenaza con aniquilar al hombre; “Insectiada”, “De un viajero”, “In memoriam”, “La migala”, “La avestruz” son cuentos que ejemplifican esta actitud. El autor afirma:

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 disolvente⁴¹⁷.

De acuerdo con Cirlot, quien cita a Jung, el miedo a ser devorado por la madre es un símbolo que refleja el miedo a consumir el incesto con ella, así “devorar”:

⁴¹⁰ Esta medida es empleada por el jalisciense para significar el espacio en que transita la madre-ballena-venera-amante en “Apuntes de un Rencoroso”, que también podemos encontrar en algunos espacios de cuentos como “El soñado” o “Interview”, ligado siempre con el sueño.

⁴¹¹ Arreola hará de este Ouroboros una diosa primordial, madre fértil y destructora que exige sangre y tienta al hombre hacia la espiral del incesto.

⁴¹² Octavio PAZ, “Piedra del sol”, en *El amor, el sueño y la muerte*, ed. Jaime Labastida, Instituto Politécnico Nacional, 1969, p. 177.

⁴¹³ Que aparece también en “De un viajero”.

⁴¹⁴ ARREOLA, *op. cit.*, p. 287.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 287-288.

⁴¹⁶ CARBALLO, art. cit., p. 32.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 37.

Este símbolo, que tiene su expresión en el acto o miedo a ser devorado, aparece mitigado en el tema del envolvimiento y, según Diel, también en el hundimiento en el barro o el pantano. Jung cita al respecto el pasaje bíblico de Jonás en el interior de la ballena, pero éste concierne mejor al «viaje nocturno por el mar». Para dicho autor el miedo al incesto se transforma en miedo a ser devorado por la madre, que luego se disfrazaría en diversas formas imaginativas, como la bruja que come niños, el lobo, el ogro, el dragón, etc. En un plano cósmico, el símbolo concierne sin duda a la devoración final que la tierra hace de cada cuerpo humano, después de la muerte, a su disolución, de manera que bien puede asimilarse a una digestión. En consecuencia, los cuentos que «terminan bien» y en los que los niños devorados aún viven en el interior del animal devorador, de donde son extraídos por alguien, aluden sin duda alguna a la esperanza de la resurrección de la carne, dogma del cristianismo. Así, la ballena no es exclusivamente un símbolo negativo⁴¹⁸.

Es decir, ante la amenaza de la consumación del incesto con la madre, en lugar de marcar negativamente todo rasgo de sexualidad, de la unión mujer/madre/muerte con el hombre/hijo/vida, o no presentarlo dentro de sus textos, casi como Borges, Arreola elige una solución más inquietante; no estigmatiza el carácter sexual inmanente en el hombre, eso es algo contra lo que no se puede luchar y denota virilidad⁴¹⁹; él decide culpabilizar a la mujer: si alguna vez significó el espacio infinito que ofrecía la madre/marea o la puerta de regreso al paraíso, se convierte ahora en una trampa asfixiante que buscara la pérdida del individuo, del alma del hombre, a través de la inducción al pecado carnal. La mujer que, al ingresar al paraíso trajo con ella la corrupción y el mal al aceptar pactar con la serpiente ancestral, se convierte en la principal amenaza para la integridad material y divina del hombre; Arreola la llama “instrumento diabólico”:

Mateo se refiere a un eunuquismo voluntario, al compromiso de no propagar la vida, ni comprometer el alma en el trato con la mujer, porque ella es, desgraciadamente, desde un principio... y por eso la civilización es malsana, *un instrumento diabólico* (desde y según los más antiguos de los textos bíblicos): *la mujer transa con el diablo*. La Biblia no dice si el diablo se dirigió originalmente y sin provecho, sin resultados, a Adán, pero el hecho es que, en casi todos los textos de los Padres, la mujer es la que ha pactado con el diablo y es el medio por el cual el hombre se corrompe, estropea su vida personal y se olvida de Dios para caer finalmente en los brazos del diablo. Eso no es una invención, señora, yo sólo cité textos bíblicos... [el subrayado es del entrevistado]⁴²⁰

De allí que Eva sea uno de los primeros blanco a satirizar, el significado tras el uso de este personaje estriba en que para fomentar el miedo al incesto con la madre, Arreola siempre expone negativamente, humillantemente, la relación entre Adán y Eva, la establece como incestuosa al proponer que uno de ellos es el hijo y otro el progenitor. La lectura que encontramos detrás de cuentos como “Tú y yo”, “Eva” o “El soñado” es que el poder de atracción de Eva hacia su hijo es inconmensurable, posee consecuencias negativas, y se encuentra imbuido por la maldad de “la caída”. En “Eva”:

Él la perseguía a través de la biblioteca entre mesas, sillas y facistoles. Ella se escapaba hablando de los derechos de la mujer, infinitamente violados. [...] Él trataba de justificarse

⁴¹⁸ CIRLOT, *op. cit.*, p. 169.

⁴¹⁹ Remito aquí a sus diarios, que sin duda, citaremos más adelante, *vid. infra*

⁴²⁰ Eduardo LIZALDE, “Autoanálisis”, en Efrén RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 149.

por medio de una rápida y fragmentaria alabanza personal, dicha con frases entrecortadas y trémulos ademanes⁴²¹.

En “Tú y yo”:

Adán vivía feliz dentro de Eva en un entrañable paraíso. Pero como una semilla en la dulce sustancia de la fruta, eficaz como una glándula de secreción interna, adormilado como una crisálida en el capullo de seda, profundamente replegadas las alas del espíritu.

Como todos los dichosos, Adán abominó de su gloria y se puso a buscar por todas la salida. [...]

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. De rodillas como ante una diosa, suplicaba y depositaba toda clase de ofrendas. Luego, con su voz cada vez más urgente y amenazante, emprendía un alegato favorable al mito de eterno retronó. Después de hacerse mucho rogar, Eva lo levantaba del suelo, esparcía la ceniza de sus cabellos, le quitaba las ropas de penitente y lo incluía parcialmente en su seno. Aquello fue el éxtasis⁴²². [El subrayado es mío]

Esta negatividad se extenderá, como hemos dicho, a los demás tipos de parejas. Todo encuentro entre madre/mujer/muerte e hijo/hombre/vida tornará a repetir el esquema primordial de antagonismo que llevará a la aniquilación de la parte masculina.

Así, la amenaza sexual, el miedo al incesto primordial, impulsan a Arreola a estancarse en viejos cánones medievales en los que la mujer no sólo es la Eva culpable de inducir a la caída, sino el demonio mismo, la antigua Lilith, que quiere poseer y administrar su propia sexualidad y amenaza al hombre, formado en la heteronorma y el heteropatriarcado, con este nuevo “poder” que empleará hasta llevarlo a la “destrucción”.

Antes del siglo XV el mal, el pecado, el demonio, se encontraba en más o menos circunstancias externas al individuo, a su llegada el diablo libra una batalla contra Dios en el cuerpo mismo del hombre⁴²³. El cuerpo humano se torna “fundamentalmente maléfico, consagrado a una sexualidad contra natura”⁴²⁴; sobre todo el cuerpo femenino, que se describía como lúbrico por naturaleza y con una predisposición a permitir las manifestaciones satánicas en él, Muchembled señala; “predomina la idea del pecado. La mujer lo practicaba sin vergüenza, en primer lugar, el de la lujuria, el más frecuentemente cometido”⁴²⁵. La mujer cuya naturaleza inmanentemente sexual encarna los peligros satánicos en la edad media y el renacimiento, pactó antes con el diablo en el paraíso terrenal, y pacta ahora nuevamente, a través de ceremonias caracterizadas por una sexualidad desenfrenada y “mórbida”. No busca sólo perder al hombre, quiere dañarlo,

⁴²¹ *Op. cit.*, p. 37.

⁴²² *Ibidem*, p. 254.

⁴²³ Robert MUCHEMBLED, *Historia del diablo. Siglos XII-XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 48.

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 78

⁴²⁵ La mujer lo es en función de su caprichoso útero, fuente de la lascivia, de la vida y de la muerte; se le describe a menudo como una haragana que se encuentra dominada por aquél: “Los médicos veían a la mujer como una criatura inacabada, un macho incompleto, de donde venía su fragilidad y su inconsistencia. Irritable, desvergonzada, mentirosa, supersticiosa y lúbrica por naturaleza, según numerosos autores, no se movía más que por los impulsos de su matriz, de donde procedían todas sus enfermedades, sobre todo su histeria. La mujer-útero llevaba en sí a la vez el poder de la vida y el poder de la muerte”, *ibidem*, p. 92.

destruirlo. El relato sobre la caza de brujas, y la caracterización demoniaca-sexual de la mujer como hechicera, se enuncia a partir de la visión patriarcal del inquisidor quien da un nuevo giro a la percepción de la “maligna” naturaleza femenina, como Esther Cohen afirma, a partir de sus propias fantasías reprimidas:

Y es que sobre la base de una cultura religiosa, el inquisidor introduce un elemento innovador y decisivo en la concepción de la bruja: es cierto que la tradición popular cree hasta ese momento que ésta hace todo tipo de maleficios, incluido el despedazamiento de infantes; que utiliza la sangre menstrual para elaborar sus conjuros, que con ésta prepara sus “fórmulas mágicas”; contamina las aguas y envenena la tierra, pero si hay un acto que la define, para sus inquisidores, y la definirá de ahora en adelante es su pacto secreto con Satanás, y este pacto, antes que nada, quedará sellado por su relación carnal perversa y sometida, por un goce insaciable de la Carne⁴²⁶.

La ahora madre/mujer/bruja arrastra con su tentación al hombre/hijo hacia el ritual sexual que los volverá a unir, una suerte de alquimia enferma, blasfema; de este acto nacerá el niño anormal, el aborto con el corazón malformado.

a) El sacrificio; bautismo inverso: el papel de la madre en la deformidad física

La sexualidad exacerbada de la bruja, de la que hablábamos en el apartado anterior, se expresa únicamente en el espacio satánico por excelencia; el aquelarre, con todas sus blasfemias, allí el pacto que establece con el demonio se define por su naturaleza sexualmente “depravada” e inicia con el beso negro como prueba de su devoción; como Muchembled afirma, tras el escándalo de los primeros brotes brujería asociado con la herejía de la secta de los Valdenses, al demonio se le caracteriza a menudo con un rostro anal que sus devotos debían besar en la ceremonia, de allí parte la simbolización de una boca ventral y una lengua fálica como analogía respecto a los genitales y a la lujuria en las primeras representaciones pictóricas de brujería:

El sexo solamente se evocaba de manera metafórica por medio de un rostro anal o ventral aplicado más a menudo al demonio y, a veces, a las mujeres. Esta máscara sobre el sexo del diablo acusaba el pecado, en particular el pecado sexual. De este modo se puede comprender el culto al demonio que consistía en besarle el trasero como alusión a la sexualidad diabólica, ella misma símbolo del pecado original de Adán y Eva. La moral cristiana traslucía de esta manera el problema de las tentaciones de la carne. En el siglo XIV aparecieron las mujeres-vicios en las cuales cada parte del cuerpo evocaba un pecado. Una cabeza o una boca voraz sobre el vientre hacía alusión a la sexualidad femenina voraz⁴²⁷.

La analogía entre la boca y los genitales, así como entre la comida y el sexo se encuentra a menudo dentro de la tradición de Arreola, así invierte el carácter positivo que correspondía al arquetipo de la madre/amante como proveedora de alimento, de resguardo, para convertirla en la devoradora. Jung encuentra que la madre benevolente significa alimento, protección, seguridad: “Lo bondadoso, protector, sustentador, dispensador de

⁴²⁶ Esther COHEN, *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*, Universidad Nacional Autónoma de México/Taurus, México, 2003, pp. 26-27.

⁴²⁷ MUCHEMBLED, *op. cit.*, p. 61-62.

crecimiento, fertilidad y alimento; [...] el impulso o instinto benéficos [...].”⁴²⁸ Jung también identifica a la madre con la tierra que envuelve, devora y hacia lo que todo regresa en la muerte. Pero vamos poco a poco.

b) Del “ser original” a la misoginia

De acuerdo con Arreola las mujeres carecen de alma, más concretamente de espíritu. Pero expliquemos desde el principio: todo parte de una visión del ser “original” que propone Aristófanes en el Banquete en una de sus teorías sobre el amor. Arreola reinterpreta esta versión —según el junto con Weininger— y le añade su particular punto de vista donde el hombre se llevó el alma —y su capacidad racional— y dejó a la mujer como una masa, un objeto del que se pueden construir cosas, pero, aparentemente sin espíritu, sin alma, a menos que el hombre se lo “inocule”:

Coincido en muchos puntos con el pensamiento de Weininger: creo, por ejemplo, en una soledad radical que brota de la separación primaria de ese ser platónico que contenía, en una sola masa biológica, al hombre y a la mujer. Estamos llenos de esa nostalgia. La separación original ha intoxicado de rencor a uno y otro. Todo lo que se denomina en literatura y en historia como lucha de los sexos proviene de ese resentimiento, de esa separación. El ser humano era un bien común unitario, completo y bisexual. La separación ha sido, en cierto modo, injusta: biológicamente la mujer lleva una carga mucho mayor que el hombre; el hombre parece, digo parece, haberse quedado con el espíritu, el lote de la materia que vuela. De allí que exista esa especie de necesidad de arrebatarle uno a otro la parte que le ha tocado de la división Yo me considero un dividido, un arrancado de esa ganga total. Padezco esa nostalgia y he tratado de expresarla en textos que pueden ser erróneamente interpretados como una crítica antifeminista⁴²⁹.

Hasta allí parece todo hacer razón, incluso el hecho de que todas las interpretaciones sobre su misoginia se traten de un mal entendido en su obra, pero entonces identifica a este ser platónico con la madre/mujer:

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 —hay un texto humorístico que recuerda la ballena de Jonás, la ballena representa a la madre que se lo traga todo. La madre es un universo. Uno de mis recuerdos más remotos es una sensación, en los sueños, de infinitud, de totalidad, un anonadamiento en ante ese todo, como si fuera un desierto de infinito y un objeto, sólo un objeto en medio de la inmensidad: mi conciencia, mi ser⁴³⁰.

Y otra vez el drama del incesto primordial aparece, pero se vuelve peor aún porque culpa a la madre/mujer, no a Dios (a él sólo le pregunta, no se le puede cuestionar), o a su padre, por haberlo engendrado y separarlo de sí (o de Dios), la culpa a ella por “obligarlo” a nacer:

Yo soy un algo separado de un todo. Y como este todo del que fui separado desemboca en una mujer individual, hay algo que yo le reclamo a la mujer: ¿Por qué me arrojaste de tu

⁴²⁸ Carl Gustav JUNG, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Barcelona, 1970, p. 75.

⁴²⁹ CARBALLO, art. cit., p. 30.

⁴³⁰ María BENEYTO, “Confieso que aprendo mucho riéndome”, en Efrén Rodríguez, *op. cit.*, p.272.

paraíso? El ser original, en la separación —y lo digo con todo lo que pueda haber de afecto, respecto o veneración— fue mi madre. Ella me arrojó al mundo. Yo soy echado allí, en el sentido que lo refería Heidegger. ¿Cómo se llaman ahora las secciones de maternidad en los sanatorios donde se atiende a las parturientas? Salas de expulsión. Y la criatura se llama producto. Es exactamente lo que decía Heidegger. Entonces, yo soy también un arrojado, y reclamo el abandono. Y me duelo. ¿En que parte de la Biblia se lee esto?: “¿porqué no me mató Dios en el vientre de mi madre?” Eso mismo pregunto yo⁴³¹.

Entonces empieza el reclamo hacía la madre/mujer, no hacía el Dios padre que dispuso esta separación, no hacía su padre que lo engendró: llama al cuerpo femenino “el paraíso” del que fue expulsado; la analogía bíblica entre la madre y el padre “pecando” para que nazca el hijo no se debe dejar de lado:

“Adán vivía feliz dentro de Eva en un entrañable paraíso”⁴³²; la Eva madre original platónica que aloja al hombre como una glándula, en sus entrañas.[...] ⁴³³ Yo soy un hombre que no perdonó nunca, ni ha perdonado, ni probablemente perdone jamás, el haber sido expulsado del vientre materno. Hace poco volvía a pensar en eso, el hecho de estar uno pequeño junto a algo muy grande, envuelto por nuestra madre, encapsulado en ella, acolchado, suspendido en el líquido amniótico. Éste es el paraíso del cual fui expulsado, pero sólo fue el primer desprendimiento de otros que he sufrido en la vida⁴³⁴.

La imagen benévola de la madre como fuente fundamental se destruye en tanto que está corrompida por haber tenido sexo para concebir al hijo, por haber pecado y con esto traer al hijo al mundo fuera del paraíso que era el cuerpo materno:

Es un hecho que hemos sido traicionados por la madre aun antes de nacer. La madre tuvo que entregarse y nosotros sentimos y vivimos como una traición esa entrega. De ahí brota la agresión hacia la mujer, para vengar esa afrenta. La madre, antes de nacer nosotros, ha profanado el ideal futuro que íbamos a tener de ella. En mi conciencia, aun antes de que sea capaz de lucidez, aparece la imagen de la madre profanada⁴³⁵.

Esto deviene en un odio hacia la figura femenina, hacia la Eva pecadora que precipita la caída del padre, y la expulsión del hijo del paraíso; este odio se encuentra ahora claramente enunciado contra la madre/mujer/amante:

Por venganza y terror no puedo amar a ninguna mujer. Aunque no recuerdo conscientemente la separación materna, sentimentalmente no la he olvidado. Mi madre tuvo catorce hijos a quienes amantó y luego destetó. Era una joven tan fértil que cuando yo era bebé amantó a otra criatura al mismo tiempo que a mí⁴³⁶.

⁴³¹ CAMPOS, art. cit., p. 172.

⁴³² Es un fragmento de su cuento “Tú y yo”.

⁴³³ “Porque esos somos: una glándula de secreción interna. O un anélido, un gusano que vive como parásito en el cuerpo de la hembra. Si no la encuentra, si no encuentra ese cuerpo de hembra donde habitar, él mismo se vuelve hembra. Pero si logra introducirse, se transforma finalmente en macho y vive allí, dentro de ella, feliz, como algo precioso”, Del PASO, *op. cit.*, p. 15.

⁴³⁴ *Loc. cit.*

⁴³⁵ ARREOLA, *Y ahora ...* p. 34.

⁴³⁶ *Ibidem*, p. 20.

Y esto se cristaliza en la misoginia que conocemos, en la que enuncia que la mujer no tiene alma o espíritu, en el parto “original” el hombre se lo llevó para escapar de ella:

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 llevaba dentro. Creo que en la división del parto original, a la mujer se le escapó el espíritu⁴³⁷.

c) La mujer sin alma: la trampa de la carne

Por eso la mujer/madre/amante carece de alma y sólo puede reflejar la del hombre:

Desde el primer redactor del Genesis hasta Otto Weininger, el muchacho genial que a principios de este siglo negó el espíritu y el pensamiento conceptual a la mujer; Weininger, la última boca monstruosa por donde habló el hombre tradicional adánico, dijo que la mujer sólo puede reflejar el espíritu, aun en las artistas femeninas, lo mismo Sofonisba, Anguisola, la gran pintora del Renacimiento, que Sor Juana o la monja Hrotswitha; siempre veía junto a todas estas mujeres uno o varios hombres. Dijo que la mujer no tiene espíritu, lo refleja; es como esponja, puede absorber y dar la apariencia del pensamiento lógico, repetir razonamientos que no son de ella, e incluso vivirlos. Estas cosas las dijo Weininger no yo⁴³⁸.

Cita al misógino Otto Weininger para llamarlas espejo de almas, y de nuevo, como al citar *La Biblia* —cuando acusa a la mujer de “transar con el diablo”— se deslinda al final de la opinión. Pero a pesar de que quiera marcar una distinción entre su pensamiento y el que le atribuye a Weininger, lo cierto es que repite continuamente, en entrevistas, esta afirmación de la mujer como un ser sin alma:

Todos los que han razonado profundamente sobre el ser femenino, coinciden en que ella posee, de manera preferente y preponderante, la parte material. En cierta medida, el hombre es el pájaro escapado de la jaula. De la materia original del ser bisexual y absoluto, el hombre se ha escapado por medio de las alas y del espíritu, y la mujer ha quedado más recargada en materia. La mujer es en sí misma un hogar por lo que tiene de oquedad: la mujer literalmente es hueca, cavernosa, húmeda y ha sido comparada desde siempre con la arcilla del pantano, con la arcilla plástica de la cual se pueden hacer las formas vitales⁴³⁹. [El subrayado es mío]

La mujer es “material”, arcilla sin alma: sólo puede ser una “criatura” en función del hombre que le inocular el “espíritu”; en función de subordinación sexual al hombre, y en función de “parir más hombres”. Dejó el párrafo íntegro con toda su misoginia:

La mujer es un ser desasosegado, un ser sin equilibrio. Hasta que no se le mete un hombre adentro, la mujer es un ser vacilante. Por eso, una niña es un proyecto de ser: en cuanto un hombre se incluye en ella, ya es criatura. 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 sólo hecho de acercarse está perdido⁴⁴⁰. [El subrayado es mío]

⁴³⁷ *Ibidem*, p. 17.

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 12-13.

⁴³⁹ CARBALLO, art. cit., p. 33.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 37.

Su falta de alma la hace buscar devorar al hombre, sexual o físicamente, cazarlo, inducirlo a la lujuria como la bruja que es para hacerlo “caer” en la trampa: Arreola afirma; “Yo sostengo que la mujer es la trampa de la carne y que está hecha para capturar el espíritu: incluso tiene de trampa el ser oquedad, agujero donde se mete o cae fatalmente”⁴⁴¹.

Lo induce al pecado para quedarse con su alma, pero en la poética satírica de Arreola esta sufre un cambio; el jalisciense asocia el espíritu o alma con el semen; Arreola parodia las “ratio seminales”, “razones fundamentales” que los estoicos proponían como la causa del desarrollo de vida en la materia inerte⁴⁴², y asocia al “espíritu”, el alma, con el semen:

Además, toda mujer, aún la mujer víctima, tiene algo de devoradora. Como el hombre escapó de la mujer, ésta trata de recuperarlo en la forma más elemental y le absorbe la vida en la forma más elemental y significativa, que es la materia seminal. La mantis religiosa de Insectiada ejemplifica esta actitud natural de toda mujer que consiste en absorber al hombre⁴⁴³.

Así, su tan pregonada “implantación del espíritu” en la mujer resulta una broma vulgar, incluso en el ensayo titulado de esta manera, Arreola explica que ella es el molde donde se “vacía” el espíritu (semen), la crisálida de la que saldrá el hijo, por eso afirma que es sólo un refugio temporal, “primer alojamiento” transitorio del espíritu; de allí la referencia al embarazo de la Virgen María:

Vale la pena examinar la implantación del espíritu, con la intención de ver en la mujer su primer alojamiento. [...] Si Otto Weininger negaba el espíritu de la mujer, yo le respondo, ¿en que otra cosa se vacía el espíritu sino en el cuerpo de la mujer? Ella podría ser el molde viviente del espíritu, un molde que tiene conciencia de lo que porta, otra vez como la Virgen María, que se sabe ya embarazada por el Espíritu Santo⁴⁴⁴.

“Tiene conciencia de lo que porta”, por lo que porta, no por ella misma. La mariposa, “divina psiquis” que significa la mente o la razón, esta personificada por el hombre que se la ha llevado, es decir, la mujer tampoco es un ser muy racional según el jalisciense:

La mujer es el capullo vacío que caza a la mariposa⁴⁴⁵ que representa el espíritu. Ella experimenta una nostalgia por haber sido al mismo tiempo materia prima de la crisálida y del insecto que vuela. La mujer padece un sentimiento de pérdida que satisface cuando aniquila al hombre⁴⁴⁶.

Esta idea la encontramos directamente transcrita en “Homenaje a Johan Jacobi Bachofen:

¡Cuidado! Estamos en pleno cuaternario. La mujer esteatopigia⁴⁴⁷ no puede ocultar ya su resentimiento. Anda ahora libre y suelta por las calles, idealizada por las cortes de amor,

⁴⁴¹ *Loc. cit.*

⁴⁴² Anthony A. LONG, *La filosofía helenística: Estoicos, epicúreos y escépticos*, Alianza, Madrid, 1998. p. 221.

⁴⁴³ CARBALLO, art. cit., p. 32.

⁴⁴⁴ *Y ahora...* p. 33

⁴⁴⁵ Para Arreola, como para los griegos —observa Theda— la mariposa simboliza a la mente, la “divina psiquis” de Darío, de allí que se infiera con el comentario que la mujer es estúpida por carecer de ella. *Vid.* Theda Mary HERZ, *op. cit.*, p. 70.

⁴⁴⁶ CARBALLO, art. cit., p. 16.

⁴⁴⁷ Acumulación excesiva de grasa en la cadera y los glúteos.

nimbada por la mariología, ebria de orgullo, virgen, madre y prostituta, dispuesta a capturar la dulce mariposa invisible para sumergirla otra vez en la remota cueva marsupial⁴⁴⁸. [El subrayado es mío]

2. 8. El ritual mágico: la inmersión o el “pobre hombre víctima”

El acto de devorar, de engullir, Arreola lo asocia con el sexo: el hombre es, continuamente, aunque no siempre, la víctima de la bruja cruel que lo devora: Arreola comenta sobre “Insectiada”:

refiero la historia de la mujer devoradora, tomando como ejemplo la hembra de la mantis religiosa que se caracteriza por su extraordinaria voracidad. Se supone que consume tres veces al día su propio peso. Hay otras bestezuelas de esta índole, entre las cuales el macho tiene que capturar a la hembra peligrosamente, es decir que le va la vida en el asedio, y que muchos mueren antes de que la hembra sea fecundada. Esta hembra es el prototipo de devoradora⁴⁴⁹.

En “Insectiada” leemos sobre los pobres, pobres, machos víctimas de una “mala” hembra:

Pertecemos a una triste especie de insectos, dominada por el apogeo de las hembras vigorosas, sanguinarias y terriblemente escasas. Por cada una de ellas hay veinte machos débiles y dolientes.

Vivimos en fuga constante. Las hembras van tras de nosotros, y nosotros, por razones de seguridad, abandonamos todo alimento a sus mandíbulas insaciables.

Pero la estación amorosa cambia el orden de las cosas. Ellas despiden irresistible aroma. Y las seguimos enervados hacia una muerte segura. Detrás de cada hembra perfumada hay una hilera de machos suplicantes.

El espectáculo se inicia cuando la hembra percibe un número suficiente de candidatos. Uno a uno saltamos sobre ella. En rápido movimiento esquiva el ataque y despedaza al galán. Cuando está ocupada en devorarlo, se arroja un nuevo aspirante.

Y así hasta el final. La unión se consuma con el último superviviente, cuando la hembra, fatigada y relativamente harta, apenas tiene fuerzas para decapitar al macho que la cabalga, obsesionado en su goce⁴⁵⁰.

En “La boa” otro cuento del bestiario encontramos otra vez el coito como símil de la alimentación, el inocente conejo se deja convencer por la serpiente:

La proposición de la boa es tan irracional que seduce inmediatamente al conejo, antes de que pueda dar su consentimiento. Apenas si hace falta un masaje precioso y una lubricación de saliva superficial.

La absorción se inicia fácilmente y el conejo se entrega en una asfixia sin pataleo. Desaparecen la cabeza y las patas delanteras. Pero a medio bocado sobrevienen las angustias de un taponamiento definitivo. En ayuda de la boa transcurren los últimos instantes de vida

⁴⁴⁸ *Op. cit.*, p. 234.

⁴⁴⁹ CARBALLO art. cit., p. 31.

⁴⁵⁰ *Op. cit.*, p. 210.

del conejo, que avanza y desaparece⁴⁵¹ propulsado en el túnel costillas por cada vez más tenues estertores⁴⁵².

Entregarse a la mujer es sacrificar el alma:

Prometeo a su buitre predilecta:

Más arriba, a la izquierda, tengo algo muy dulce para ti. (Ella se obstino en el hígado y no supo el corazón de Prometeo)⁴⁵³.

En “La trampa”:

Las veo abrirse y cerrarse [a las mujeres]. Rosas inermes o flores carniceras, en sus pétalos funcionan goznes de captura: párpados tiernos, suavemente aceitados de narcótico. [...]

Y caigo en almas de papel insecticida, como en charcos de jarabe. (Experto en tales accidentes, despego una por una mis patas de libélula. pero la última vez quedé con el espinazo roto.) Y aquí voy volando sólo⁴⁵⁴.

La avestruz se caracteriza por lo mismo, y no podemos perder de vista el doble sentido de las palabras de Arreola;

Llegado el caso, si no esconden la cabeza, cierran por lo menos los ojos “a lo que venga”. Con sin igual desparpajo lucen su liviandad de criterio y engullen cuanto se les ofrece a la vista, entregando el consumo al azar de una buena conciencia digestiva⁴⁵⁵.

Hundirse en la madre, caer en la trampa de la carne. Cirlot dice que el bautismo, esta inmersión, significa en agua es un símbolo del nacimiento, el hombre se hunde en las aguas, estas traen nueva vida. Podríamos seguir con infinidad de ejemplos, pero creo que ha quedado clara la relación entre la mujer/madre devoradora y el hombre/hijo/víctima. Aunque no necesariamente es siempre así, y en tres cuento a lo largo del corpus, se invierte la relación, “de cetrería”, “metamorfosis” y “Balada I”, pero sólo porque quiere ejemplificar a la mujer abandonando al hombre y “dejándose devorar” por otro.

Podemos concluir que el sexo implica, generalmente, el acto de ser devorado por la madre/amante, de desaparecer en ella momentáneamente y perder el alma en el acto. De ese sacrificio nacerá vida; incluso el embarazo se representa a veces como el acto de digestión. En “Insectiada” leemos que tras aniquilar al último macho la hembra:

Queda adormecida largo tiempo, triunfadora en su campo de eróticos despojos. Después cuelga del árbol inmediato un grueso cartucho de huevos. De allí nacerá otra vez la muchedumbre de las víctimas, con su infalible dotación de verdugos⁴⁵⁶.

En “La boa”:

⁴⁵¹ Igual que en “Interview” donde el hombre es guiado hacia la muerte, o en “De un viajero” donde es digerido, recuerda al mismo tiempo al “Diamante” atrapado en la cápsula espasmódica que le impide brillar, justo como el hombre de “Autri”.

⁴⁵² *Op. cit.*, p. 217.

⁴⁵³ Juan José ARREOLA, “Doxografías”, en *op. cit.*, p 144.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 248.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 208.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 210.

La boa se da cuenta entonces de que asumió un paquete de graves responsabilidades, y empieza la pelea digestiva, la verdadera lucha contra el conejo. Lo ataca desde la periferia al centro, con abundantes secreciones de jugo gástrico, embalsamándolo en capas sucesivas. Pelo, piel, tejidos y vísceras son cuidadosamente tratados y disueltos en el acarreo del estómago. El esqueleto se somete por último a un proceso de quebrantamiento y trituración, a base de contracciones y golpeteos laterales⁴⁵⁷.

Después de varias semanas, la boa victoriosa, que ha sobrevivido a una larga serie de intoxicaciones, abandona los últimos recuerdos del conejo bajo la forma de pequeñas astillas de hueso laboriosamente pulimentadas⁴⁵⁸.

Debemos recordar las fases de la alquimia: *nigredo*. La *nigredo*: la putrefacción o muerte —llevada a cabo a través de la tortura o la sublimación al fuego— de acuerdo con las interpretaciones de Eliade, se podía interpretar como el regreso al todo, la unidad, un regreso *ad uterum* al que se somete el hombre para obtener la Gran Obra. Por supuesto que aquí se trata de una parodia, pues no se obtendrá el “niño divino”, sino un ser deforme, citaremos en extenso:

Esta reducción alquímica a la *prima materia* [...] puede ser considerada como una regresión al estado prenatal, un *regressus ad uterum*. El simbolismo seminal figura, por ejemplo, en un *codex* estudiado por Carbonelli, en el que se dice que antes de utilizar el oro en la *opus* «es necesario reducirle a esperma». El *vas mirabile*, en el cual residía todo el secreto alquímico⁴⁵⁹, según proclamaba María la Profetisa, «es una especie de *matrix* o *uterus* del cual ha de nacer el *filius philosophonim*, la Piedra milagrosa» (Jung, *Psychologie und Alchemie*, p. 325). «El vaso es semejante a la obra de Dios en el vaso de la divina germinación», escribe Dorn. Según Paracelso, «el que quiere entrar en el Reino de Dios debe entrar primero con su cuerpo en su madre y morir allí». De nuevo según Paracelso, el mundo entero debe «entrar en su madre», que representa la *prima materia*, la *massa confusa*, el *abyssus*, para poder alcanzar la eternidad. Para John Pordage, el *Baño María* es «el lugar, la *matrix* y el centro de donde el tinte divino fluye como de su fuente v origen». En los versos publicados como apéndice al *Opus Mago-Cabbalisticum et Theosophicum* (1735), de Georg von Welling, se puede leer: «No puedo alcanzar el Reino de los Cielos si no nazco por segunda vez. Por eso deseo volver al seno de mi madre, para ser regenerado, y es lo que haré muy pronto.» El *regressus ad uterum* aparece representado a veces en forma de un incesto con la Madre. Michael Maier señala que «Delphinus, un filósofo desconocido, habla con mucha claridad, en su tratado *Secretus Maximus*, de la Madre, que debe por necesidad natural unirse a su hijo» (*cum filio ex necessitate naturae conjungenda*). Pero es evidente que la «Madre» simboliza en estos diferentes contextos a la Naturaleza en su estado primitivo, la *prima materia* de los alquimistas, y que el «retorno a la Madre» traduce una experiencia espiritual homologable a cualquier otra «proyección» fuera del Tiempo; en otros términos, a la reintegración en una situación originaria. La «disolución» en la *materia prima* aparece igualmente bajo el símbolo de una unión sexual, que acaba con la desaparición en el útero. En el *Rosarium*

⁴⁵⁷ La mujer reducida a su significante más simple a través del empleo de la sátira fabulística (vid. HERZ, *Op. cit.*, p. 12), como una cápsula espasmódica que nos remite a “El diamante”; cavidad y consistencia de entraña en “La migala” (la araña que, dice POOT, simboliza a la mujer); concavidad a la que se baja a morir en “La caverna”, abismo que atrae en “Gravitación”. Recordemos a Arreola y su retorno a aseveraciones medievales de las que nos habló Munchembled: “La mujer es en sí misma un hogar por lo que tiene de oquedad: la mujer literalmente es hueca, cavernosa, húmeda y ha sido comparada desde siempre con la arcilla del pantano, con la arcilla plástica de la cual se pueden hacer las formas vitales”, CARBALLO, art. cit., p. 33.

⁴⁵⁸ *Op. cit.*, p. 218

⁴⁵⁹ La botella de Klein en el cuento.

Philosophicum se puede leer: «Beya montó sobre Gabricus y le encerró en su matriz, de forma que no quedó visible nada de él. Le abrazó con tanto amor que le absorbió por entero en su propia naturaleza...» (*Nam Beya ascendit super Gabricutn, et includit eum in suo útero, quod nil penitus videri potest de eo. Tantoque amore amplexata est Gabricum, quod ipsum totum in sui naturam concepit...*). Este simbolismo se presta naturalmente a innumerables revalorizaciones e integraciones. El *Baño María* no es solamente la «matriz del tinte divino», como se ha señalado más arriba, sino que también representa la matriz de la que ha nacido Jesús. La encarnación del Señor en el adepto puede por ello comenzar desde el momento en que los ingredientes alquímicos del *Baño María* entran en fusión y vuelven al estado primitivo de la materia. Este fenómeno regresivo es relacionado tanto con el *nacimiento* como con la *muerte* de Cristo⁴⁶⁰.

2.9. Más allá de la bruja: el hombre torturado por su propia sexualidad

a) ¿O eres puto o eres hombre?

La realidad es que si miramos el *corpus* de los cuentos, entrevistas y escritos personales de Juan José Arreola nos encontramos con el problema de la estigmatización del sexo y sus manifestaciones como un “vicio”, pero no sólo a partir de la mujer. En realidad, el hombre soltero se encuentra sitiado constantemente por su propia sexualidad; las manifestaciones de autoerotismo, la homosexualidad y su invitación, la persecución del placer: el hombre en solitario está lleno de contradicciones al respecto. Por un lado el gran Otro que vive dentro de él, en forma de “superyó”, le impone tener templanza (para cumplir con sus ideales católicos⁴⁶¹), pero por otro lado le obliga a que a cierta edad “debe cumplir” como “hombre”, como “macho”; así, por ejemplo, en “Tres días y un cenicero”, relato que mezcla algunos elementos autobiográficos —de nuevo— con ficciones, leemos la coacción que tuvo el padre del narrador hacia el hijo:

—¿Te acuerdas de la Ternera?

—¡Claro que me acuerdo!

—Ahora es una vaca mucho muy parida...

Ni modo. Salíamos a ver a la Ternera muy temprano, cuando pasaba al mandado, con su canasta vacía. Pero ya se la llenaron, ¿Quién se lo manda? Tiene muchos hijos y dizque de distintos padres...

—Yo te la puse a tiro, y tú nomás le hiciste al pendejo.

—Ni modo papá, yo soy la astilla...

—Fíjate lo que son las cosas, si me dieran a escoger entre esta y aquella...⁴⁶² [El subrayado es mío]

La heteronorma lo precisa a iniciarse así sea, y de preferencia, con prostitutas, o resignarse a ser “de los otros”, los “putos”. Al optar por la primera opción, satisfacer el deseo del Otro, el choque entre el hombre y la mujer viene cargado de “asco”; transcribo entera esa canción

⁴⁶⁰ Mircea ELIADE, *op. cit.*, p. 70.

⁴⁶¹ Para consultar la importancia de la noción de “pecado” en Arreola y su formación católica remito a: Nancy MORA Canchola, *op. cit.* a DEL PASO, *op. cit.*, y a Juan José ARREOLA y Heriberto MURRIETA, “Me confieso Católico y Taurino”, *Los universitarios*, nueva época, núm. 16, enero 2002, pp. 5-6.

⁴⁶² *Op. cit.*, p. 120; nótese el doble sentido, el albur, clásico en Arreola.

burlesca y reveladora que representa “Balada”⁴⁶³, en la cual se ahonda respecto a este encuentro:

Otra vez el suplicio, otra vez la temporada en el infierno,/ entre cuates que se la mientan con el mismo sonsonete/ la mañana siguiente a la noche del cuete./ Otra vez el responso, otra vez el sempiterno borlote de si las pagas te invito/ al agujero de nada en la nada entreabierto/donde entraste como los machos nomás porque te dieron puerta./ Te soltaron los perros: “ven acá güerito,/la estación es violenta y yo estoy en primavera y tú en el invierno”.

No me dejes caer en el garlito

Otra vez el rechinar de dientes y la vomitona de los crudos, /embrocados en hileras hacia el retrete infinito/ guacareándose al unísono y mirándose de hito en hito: / embistiendo al burladero los burriciegos cornudos/ ¡Todos temblando con el baile de San Vito!/ Otra vez el mal de amores y el consuelo de pendejos/ porque fuimos al bunche y nos mandaron lejos... / Otra vez el chancro en la memoria y la conciencia en un grito /porque aposté la cabeza contra los pechos desnudos

No me dejes caer en el garlito

En el coro de abandonados soy el cuerno que tocas. /Unicornio solista, que embiste, recula y se estrella, / fui a dar al escudo blindado de falsa doncella⁴⁶⁴. /Yo sé que hay prudentes pero me tocaron las locas /discípulas evangélicas del tenebroso. /Soy candil de la calle, dame para mi aceitito. /Después de cumplir como bueno el pavoroso rito, /desde el foso de las leonas sulfuroso y viscoso, /soy este chivo emisario solitario en las rocas...

No me dejes caer en el garlito.

ENVIÓ

Dios de los ejércitos, contra Ti la plegaria ejercito. /La trampa de carne ya te dio resultado/y tal vez no Oyes desde el profundo este grito./porque sollozo con el cebo atragantado: /el cebo que sabe a muerte y a pecado.

Déjame para siempre caer en Tu garlito.

[El subrayado es mío; obsérvese el encuentro con la mujer como objeto sexual que envilece al hombre]

Harrison Fish, el concupiscente, violador y abusivo, personaje de su obra *La hora de todos*, muere de asco tras ejecutar una danza macabra con Verónica, su amante en turno, convertida en cadáver putrefacto⁴⁶⁵. El triunfo sobre la carne es, según Arreola, el triunfo sobre el asco; así lo afirma cuando narra su primera visita al burdel del pueblo:

⁴⁶³ Hay dos textos con el mismo nombre; uno, podemos decir, se trata de una endecha de dolor y desamor compuesta de algunas diatribas contra la amada, disfrazadas mediante la ambigüedad animal —de nuevo—; posee el estribillo “ya puedes ser del chivo del puerco, del caimán y del caballo”. La otra, la que citamos aquí, supone un lamento un poco más abierto directamente en contra de las mujeres, esas “flores carniceras” y su amenaza a la masculinidad, como la entendía Arreola. Esta se encuentra en *Palindroma*, Joaquín Mortiz, México, 1980, pp. 67-69. Antonio Alatorre explica sobre “Balada”: “La forma elegida es la de la ‘balada francesa’ de la época de Villon: tres estancias terminadas en un estribillo, y un envío más breve que las estancias, rematado a su vez por el estribillo: “Prince...” en las baladas francesas”, Dios de los ejércitos en este caso. Antonio ALATORRE, “Arreola en voz viva” en *Confabulario. Voz Viva de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002, p. 23, *apud* Daniel DOMÍNGUEZ Cuenca, *op. cit.*, p. 249.

⁴⁶⁴ Esto no hace sino recordar la obsesión con la virginidad en la obra de Arreola pero con una variante, se trata del tema del encuentro entre el rinoceronte carnal —parodia del unicornio— y la falsa doncella: así le sucede a Don Salva, obsesionado con la virginidad de las muchachas cuando se atreve a acercarse a Chayo y encontrar que se halla, de hecho, embarazada; con Concha de fierro, y el juego del doble sentido, pues, a pesar de ser prostituta, se halla “virgen y mártir” en el burdel, como una falsa doncella blindada ante sus impotentes clientes. *Vid. infra.*

⁴⁶⁵ Arreola, *Varia Invención*, p. 119.

Y entonces realmente fue una experiencia en muchos sentidos atroz: nunca mi condición humana de hombre ha sido puesta a prueba de manera más terrible, porque, sin que yo eligiera, me asignaron a la Sinaloa. La Sinaloa tenía fama, tenía fama. [...] Pero luego resulta esto: que me doy cuenta de que tantas personas en el mundo, y algunos autores y poetas y artistas célebres, pasaron por una experiencia atroz, que sencillamente los desconcertó, los bamboleó, como Rainer María Rilke; hombres como Franz Kafka no pudieron rehacerse, y casi iba a decir con todo el respeto y el cariño que le tengo, casos como Borges no lograron rehacerse; y casi abusando de la confianza y de la sinceridad, casos como el de mi propio hijo, que estuvieron a punto de decir: “No es posible una experiencia de este género, vivida de esta manera”, porque siendo uno tan pequeño —hablo del orden sentimental, de la entidad y de la ontidad adolescente, y que tiene una experiencia casi de choque— es tremendo. Una de las cosas que más me maravillan y que, aunque parezca extraño, agradezco a Dios, es que sobreviví a las espantosas experiencias negativas de mis primeras experiencias. [...] “¿Existe amor donde todavía hay asco?” Todo lo que puedo decir ahora de mi experiencia es que triunfé del problema tan complejo del asco [...] ⁴⁶⁶. [El subrayado es mío]

Dentro de la cultura patriarcal, muy machista, en la que el escritor se vio inmerso, más en Jalisco (donde paradójicamente es común el rumor sobre una gran población gay ⁴⁶⁷) se es “hombre” o se es “puto” ⁴⁶⁸. Los “putos” son maricones, cobardes, el zapotlense dice:

Yo interpreto la homosexualidad como una especie de remordimiento, de falta de valor del niño, del joven, de seguir el ejemplo del padre [...] y vivir una mujeridad falsa, una mujeridad falsa para unirse al bando de los castigados [...]. ⁴⁶⁹ [El subrayado es mío]

En la novela *La feria*, se ridiculiza a los homosexuales; son los “a mi me daban miedo las mujeres”, los “Ay, Dios, tú, a mí me dan asco! Fuchi”, prefieren “el calabrote”, la “riata”: no pueden superar su repugnancia y su horror al sexo opuesto. Bajo este enfoque un “hombre” sólo lo es en función de esta prueba, como si la mujer fuera una bestia a la que se debe enfrentar para hacerse “macho”, en cualquier circunstancia, así sea con prostitutas; al

⁴⁶⁶ La historia completa, y bastante explícita, puede hallarse en: Emmanuel CARBALLO, “Cayeron desde el cielo de Zapotlán las muchachas sobre el pueblo”, en Efrén Rodríguez, *op. cit.*, p. 402. En adelante citaremos como “Cayeron del cielo...”.

⁴⁶⁷ “Jalisco: el estado en que los hombre se dan... entre ellos” versa el refrán-albur popular: En *La feria* Arreola pone en boca de sus personajes una recriminación hacia este famoso “vicio”: “A nosotros se nos quedo la fama, pero los meros meros están aquí. Por eso Dios los castiga tanto. Sígale dando, sígale dando... más de veinte terremotos en lo que va de la historia, y acuérdense, en 1912, el Volcán de Fuego por poco los tapa de azufre y de ceniza...” p. 87.

⁴⁶⁸ Tales acusaciones resultaba de tanto peso que Rulfo, según Emmanuel CARBALLO, renunció incluso a Sayula (su lugar de nacimiento) por los rumores de que en ese pueblo no sólo son brutos sino putos “y no solamente los vivos, sino también los muertos”, según la tradición del poema burlesco, y bastante soez, “El ánima de Sayula”, “popular antes y después de 1921”. Transcribo un breve fragmento que cita Carballo:

Me llamo Perico Zúrrer
—dijo el fantasma en secreto— .

Fui en la tierra buen sujeto,
muy puto mientras viví [...].

CARBALLO, Emmanuel, *Ya nada es igual: memorias, 1929—1953*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, pp. 86-87.

⁴⁶⁹ Mauricio de la SELVA, art. cit., p. 111-112.

menos de esa manera lo relata el jalisciense, relacionándolo con su anécdota anterior del burdel: “y después de ese horror pude ejercer. Entonces yo dije: ‘Ahora sí que soy hombre’”⁴⁷⁰.

La amenaza de este “desprestigio” de ser de “los otros” mella sobre Arreola quien a pesar de marcar negativamente a la mujer —le da “asco” que como sabemos se encuentra relacionado con la cancelación del deseo incestuoso; es una bruja malévola, venus carnífera— prefiere “cumplir” y estigmatizar, de paso, la homosexualidad, asociándola con la femineidad.

Esta clase de orientación, en el fondo, parece que lo amenaza, a pesar, o tal vez porque, muchos de sus amigos, primero en la provincia, luego al principio en su carrera teatral, por último en el ámbito artístico, son parte del colectivo gay; incluyendo su compañero de toda la vida, desde los veinte años hasta su muerte, Antonio Alatorre, para quien Arreola fungió como maestro en el que encontró apoyo tras salir del seminario: “Yo era un vacío que ansiaba ser llenado. Lo que le di a Juan José fue la oportunidad de cumplir esa urgencia que el tenía de derramarse”⁴⁷¹. Gide, otro homosexual, lo salvó, paradójicamente del “ambiente” del teatro:

Los monederos falsos de André Gide trata veladamente de la homosexualidad. *Los monederos falsos* influyó en mí por contraposiciones morales. Lo leí a los veinte años, en 1938. Su lectura y el amor por una mujer me defendieron del medio artístico en donde pululan seres con inversión en el clima de su personalidad. Pero produjo mi enfermedad⁴⁷².

⁴⁷⁰ “Cayeron del cielo..”, p. 412

⁴⁷¹ Antonio ALATORRE, “Antonio Alatorre y Juan José Arreola: un diálogo”, en Efrén RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 294. La amistad con Alatorre no sufrió desdoro ante la “salida del closeth” de este, sin embargo lo que más conflictuaba a Arreola del filólogo era su falta de fe en el catolicismo: “Desde que nos conocimos en Guadalajara, me contó que él perdió la fe por completo cuando se salió del seminario. Creo que llegó a una forma de ateísmo burlesco respecto a todos los ritos, cosa que ha creado en mí serios problemas de orden espiritual e incluso ha afectado en cierta medida nuestra amistad, porque yo he conservado, aunque un poco maltratada, una fe y un respeto muy grandes por las ideas y la conducta religiosa”. Orso ARREOLA, *op.cit.*, pp. 196-197.

⁴⁷² Se refiere a la neurosis de “culpa” que presentó, extrañamente, tras un viaje a la ciudad en el que se planteaba si ver o no a Cora, su novia en la escuela de teatro, en un auto con más amigos: “la angustia de no ver a Cora y de sentirme culpable, contribuyeron a que mis males se complicaran más allá de lo normal”. Orso ARREOLA, *op. cit.*, p. 117. Para explicarlo completamente enlazo esta anécdota con otra experiencia similar, a la que también le atribuye la culpa que lo persiguió de por vida, ocurrida con Cora antes, cuando Arreola, de veinte años, vivió una extraña escena de violencia con ella (tal vez contra ella, no lo sabemos, tampoco sabemos cuánto de este diario es falaz o cierto por lo que los graves señalamientos aquí propuestos deben ser tomados con mucha cautela, puede confrontarse el diario, en él se hallarán escenas de violencia menos graves, pero similares), tratando de obtener su consentimiento para tener sexo:

«Ya fuera de mis casillas le propuse: “salte de la Escuela de Danza y yo me caso contigo”. Ella repitió lo mismo: “No me salgo de la Escuela de danza”.

Trata en vano de hacerla cambiar de opinión, pero ella cada vez me contestaba casi gritando: “No me salgo de la escuela, ni me caso contigo”. Cora se dio cuenta de que yo estaba trastornado, y que tan sólo dándome la misma respuesta no corría ningún peligro.

Su respuesta negativa era su mejor defensa. Estuvimos mucho tiempo repitiendo lo mismo, sin poder romper ese diálogo absurdo. La verdad es que su actitud me inhibió. Quedé bloqueado mentalmente. La situación me había rebasado con creces. Nunca en mi vida me había enfrentado a una circunstancia semejante. Con mi actitud provoqué una situación absurda en la que era imposible que yo consumara mi deseo de poseerla o que hiciera válida mi palabra de que si no se salía de la Escuela de Danza, yo no me casaría con ella.

Así terminó aquel Viernes Santo. Esta experiencia me dejó un remordimiento espantoso que me acompañó muchos años de mi vida y contribuyó a alimentar la neurosis que todavía padezco». *Ibidem*, p. 93.

Cuatro años después me case con Sara. En el vuelo Madrid-México me vine relejendo el libro. Descubrí que era un texto inocuo ya para mí⁴⁷³.

b) Entre dios y el deseo: los diarios y la obra

Entonces la principal amenaza, como hemos dicho, no resulta la mujer. El hombre, y lo podemos observar mejor en el soltero, se encuentra asediado por sus propios deseos y su cuerpo; se entrega y se pierde a sí mismo a partir de su propia naturaleza como ente sexuado, del erotismo que emana. Por supuesto resulta más fácil, como el inquisidor y la cultural patriarcal, culpar de todo a la mujer, asociarla con el pecado. La noción de pecado a lo largo de la obra del jalisciense abarca un lugar preponderante; incluso en escritos personales como diarios, cartas y entrevistas. Más que abarcar el tema, queremos resaltar que es precisamente en la comparación entre el pensamiento arreolano y sus cuentos donde podemos observar que la amenaza sexual emana claramente del hombre. La relación intertextual dentro de la obra del jalisciense nos permite enlazar el párrafo de “Hizo el bien mientras vivió”:

Septiembre 17

La vida de un soltero está siempre llena de inconvenientes y dificultades. Especialmente si el soltero tiene por divisa un libro como las reflexiones del caballero cristiano. Casi me atrevo a asegurar que para un hombre célibe resulta imposible llevar una vida virtuosa.

Sin embargo, pueden hacerse algunas tentativas. Como mi matrimonio con Virginia ya no está tan lejano (cosa de unos seis meses), trato de conservarme bajo ciertas disciplinas a fin de llegar a él en un relativo estado de pureza.

No desespero que me sea dado realizar el tipo de caballero cristiano que debe ser el esposo de Virginia. Ésa es por ahora la norma de mi vida⁴⁷⁴. [El subrayado es mío]

Con sus escritos personales, donde las preocupaciones que se esbozan respecto a la soltería en el cuento se repite en algunos fragmentos del diario de Arreola (escritos ambos de forma paralela al relato, ese mismo año, según comenta el autor⁴⁷⁵), los mismos que plantean un problema básico en los adultos jóvenes dentro de sus narraciones: la imposibilidad de alcanzar un estado de templanza y “pureza” y exigir, así mismo, virginidad⁴⁷⁶ o templanza a sus parejas potenciales; la amenaza de el autoerotismo, incluso,

⁴⁷³ VOGT, Wolfgang, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁷⁴ *Op. cit.*, p. 160.

⁴⁷⁵ En su diario podemos leer “Agosto 17. Este lapso sin notar nada en mi diario [de agosto 26 a agosto 30] da cuenta de la intensidad del trabajo que acabo de realizar. Hace unos días terminé el cuento ‘Hizo el bien mientras vivió’ que es, hasta la fecha, lo más pasable que he escrito. La media docena de lecturas que ha tenido el cuento no ha escatimado sus elogios. [...]”

El intenso trabajo de seis días me condujo a una crisis lamentable. Dejé de ver a Sara por causa de mi trabajo; no obstante lo ocurrido las cosas marchan bien. Nos vemos casi a diario, aunque sólo a distancia. Confieso que, contrario a lo que pensaba, estoy enamorado”. Orso, ARREOLA, *op. cit.*, p. 141.

⁴⁷⁶ Este tema también es recurrente y podemos encontrarlo en cuentos como “El himen en México”, Anuncio” (“por lo que toca a la virginidad, cada Plastisex va provista de un dispositivo que no puede violar más que usted miso, el himen plástico que es un verdadero sello de garantía. Tan fiel al original, que al ser destruido se contrae sobre sí mismo y reproduce las excrescencias coralinas llamadas carúnculas mirtiformes”, *op. cit.*, p. 73), “Profilaxis”, “Hizo el bien mientras vivió”, “Kalenda Maya” (“a las más exaltadas les aseguran el tapón de corcho con alambres, para sorprender a los ingenuos la noche del balazo”, *op. cit.*, p. 232), en la novela *La feria*, las obras de teatro *Tercera llamada...* y *La hora de todos* Con el se satiriza, por un lado al hombre obsesionado con “ser el primero”, por otro lado a la mujer, cuyo único valor consiste en su sexo. Arreola

el temor a la homosexualidad. La única salvación posible ante el “depravado” que vive dentro del hombre es el sacramento matrimonial:

Diario de Arreola:

Mayo 17

Este lapso duró hasta mediados de enero. Desde esa fecha hasta el día 30 del pasado mes, me mantuve en completa y total abstinencia. Ahora me halló en un estado tranquilo, pienso hacer una tabla sexual durante el presente mes. ¡Qué dura es la vida de soltero! No tengo la menor gana de volver con prostitutas y otra clase de líos me pueden ser gravosos, por ejemplo hay por ahí una casada que..., pero no, yo no quiero esos asuntos, tampoco correr el riesgo de tener un hijo con alguna criada. Ya veremos⁴⁷⁷.

Septiembre 17

He hablado muchas veces de casarme⁴⁷⁸, pero ahora lo pienso seriamente. Necesito organizar mi vida fisiológica y moral. Debo casarme. No puedo seguir como hasta ahora, sería tanto como fomentar yo mismo la ruina de mi espíritu. Nunca podré llevar tranquilamente la vida de un soltero. No puedo. Para arrancar mi mal de raíz necesito casarme. Mi virilidad clama todos los días por la hembra, y yo respondo a ese clamor con actitudes que me manchan, que envilecen mi juventud. La hembra del lupanar es una caricatura inmunda⁴⁷⁹.

Septiembre 2

No suele durar más de ocho días el estado de calma de mi cuerpo. De manera inesperada o después de un sueño interrumpido, la excitación se presenta y me hace sentir mal. Tan sólo una vaga imagen, un recuerdo erótico o la lectura de un texto sensual, bastan para excitar mi libido. Bullen en mi cerebro los pensamientos que ya no me dejan tranquilo. Se precisan imágenes cuyo sentido me va orillando a la comisión de actos inaplazables. La lucha por dominar mis sentimientos pasionales es el eterno problema de mi soltería⁴⁸⁰.

[El subrayado es mío]

Párrafos idénticos a los del diario de otro enamorado, un poeta que lucha por un alma pura en *La feria* y que, más que la paráfrasis de los diarios de Arreola, su narración resulta estar hecha por fragmentos enteros de ellos:

Diario de *La feria* [enlázese con el septiembre 2 que viene arriba]:

Septiembre 2

mismo posee una obsesión con la virginidad femenina: “En mí había un afán de hallar en la mujer pureza. Quería ser el descubridor, el conquistador y el propietario de la ingenuidad femenina. Ha desaparecido el pánico que siempre tuve yo de no encontrar la virginidad de la mujer. Pero he de atreverme a señalar que jamás he tenido la prueba real de la virginidad. Con esta afirmación no lastimo a nadie porque ya la medicina ha demostrado que basta una contracción brusca para que desaparezca el himen venerado. En el sentido sacerdotal del término, nunca he oficiado un rito de iniciación”. *Y ahora la mujer...* p. 33.

⁴⁷⁷ Orso ARREOLA, *op. cit.*, p. 124.

⁴⁷⁸ Poco después de eso, a los veintitrés años encontrará a Sara Sánchez, adolescente de trece años, con la que planeará casarse como un proyecto para *enmendarse*, si seguimos la lógica del diario: “He depositado toda mi confianza en los sentimientos de afecto que me inspira esta muchacha. Tengo la certidumbre de la superioridad frente a ella; su edad, casi infantil, me aseguraba un triunfo. Sin embargo, ella es una Eva psicológica que ya está conformada en su envoltura impúber”, *ibidem*, p. 142.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 149.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 145.

Mi cuerpo no suele durar más de ocho días en estado de calma. Viene luego generalmente un sueño a interrumpirlo, o la excitación se produce de un modo cualquiera. Una imagen, un recuerdo o una lectura bastan para provocarla. Y luego la caída, que desdichado soy...⁴⁸¹ [El subrayado es mío]

Diario de *La feria*:

Septiembre 10

Cuando mi paz de ocho días queda hecha pedazos, me entrego al remordimiento y trato borrar mi falta a cualquier precio.

Pasan los días y me doy cuenta de que la vida se ha cobrado ya de un modo excesivo el valor de mi pecado. La tristeza y la desdicha son tan grandes en comparación de ese gozo mezquino, que siento lástima de mí⁴⁸².

Diario de Arreola:

Septiembre 10. Cuando mi paz de ocho días queda rota, suelo entregarme al remordimiento y trato de borrar mi falta lo más pronto y a cualquier precio. Pasan los días y me doy cuenta de que la vida se ha cobrado ya de un modo excesivo el valor de mi licencia. La tristeza y la desdicha subsiguientes son tan grandes en relación con el goce mezquino, que siento lástima de mí. Quisiera que mi efervescencia fuese susceptible de control. Yo no gozo absolutamente nada con liberarme de mis instintos, la experiencia es de todos los puntos negativa. Cuando soy más débil y añado algún refinamiento banal, sufro al encontrarme aún más envilecido. Estoy decidido a no manchar mi reputación saliendo a sitios inadecuados. ¡Qué lío!⁴⁸³

Diario de *La feria*. En este fragmento el poeta habla sobre María Luisa, la joven de quince años que conoció al detenerse a mirar por la ventana de su casa un día mientras pasaba por la calle. Viene de Colima, estudia en una taller de costura y los párrafos en los que cuenta su historia están totalmente sacados de los diarios de Arreola, con muy pocas modificaciones.

Julio 15

Tengo remordimientos. He disfrutado de un día feliz, sin merecerlo.

Hasta la he visto ella.

A ella, pura, con mis ojos impuros. Debería estar alegre, pero...

Pero una tristeza opaca mi felicidad y la oscurece. Ella volteó varias veces a o largo de la calle. ¡Cómo quisiera entonces no haber hecho lo que hice!

El mal hábito retorna a veces y me destroza un día. Quizás tuve un sueño, un sueño que he olvidado y que me hizo dar esta caída⁴⁸⁴. [El subrayado es mío]

Diario de Arreola. En este fragmento el autor habla sobre Sara Sánchez, la joven de quince años que conoció al detenerse a mirar por la ventana de su casa un día mientras pasaba por la calle. Viene de Colima, estudia en una taller de costura. Se convertirá en su esposa, y

⁴⁸¹ P. 122.

⁴⁸² P. 123.

⁴⁸³ Orso ARREOLA, *op. cit.*, p. 146.

⁴⁸⁴ *La feria*, p. 102-103.

mantendrá además una larga relación con Juan Rulfo, escritor que causará el rompimiento de Arreola y Sara⁴⁸⁵:

Julio 14

Siento remordimiento de haber tenido un día feliz sin merecerlo. Hasta la he visto a ella, a ella pura, con mis ojos impuros. Podría estar alegre, no me ha pasado nada malo, pero en cambio... Algo como una tristeza opaca mi felicidad y la oscurece.

Ella volteo varias veces a lo largo de la calle. ¡Cómo quisiera no haber hecho lo que hice! El viejo hábito retorna. Siento culpa por tener sueños eróticos que destruyen la belleza de nuestra incipiente relación⁴⁸⁶.

Arreola es ese poeta enamorado, relatando sus problemas al conocer a Sara Sánchez, la que después, se convertirá en su esposa. El onanismo como el deseo, y su concerniente sentimiento de culpa, regresa continuamente a este joven de *La feria*:

Agosto 26

La imagen de María Helena flota sobre mi vida.

Sin embargo, cuánta inexcusable vileza de mi parte. Qué impuro me siento para pensar en ella.

Cometí el error de leer un libro prohibido. Sufro al confesar, la lectura me produjo una excitación que tuve que aplacar de cualquier modo... ¡Y pensar que me prometí una larga abstinencia⁴⁸⁷! [El subrayado es mío]

Diario de Arreola

Agosto 26.

La imagen floral de Sara flota sobre las aguas mansas de mi vida. Me he puesto la costosa penitencia de leer algunas páginas de mi diario escrito en México. ¡Cuánta inexcusable vileza! Me siento impuro de tan sólo pensar en ella. Ya hace más de un año que la aventura de México quedó liquidada. Me enervé al releer algunos detalles lúbricos. Sufro al confesarlo, la lectura de estas páginas mías me produce desolación, y extrañamente una violenta excitación que tendré que aplacar de cualquier modo. ¡Y pensar que apenas ayer me prometía una larga abstinencia!

Voy a destruir estas páginas de mi diario anterior, plagadas de erotismo insulso y ramplón. A lo que parece, inconscientemente he balanceado y liquidado las aventuras anteriores, pero ¡qué pena hacerlo⁴⁸⁸! [el subrayado es mío]

Antes de ello relata el día anterior en *La feria*:

Agosto 25

No pude hablar con ella ni el sábado ni el domingo.

⁴⁸⁵ Debido a su intromisión, por ejemplo, Sara se enteró que Arreola la había engañado con Elena Poniatowska y que esta daría a luz un hijo del jalisciense, *vid.* Orso ARREOLA, *op. cit.*, p. Respecto a ello Elena Poniatowska ha dicho “Aunque Arreola es lo peor que me ha sucedido en la vida, Mane, mi hijo, es la mayor dicha de mi vida”, Silvia CHEREM, “El secreto de Elena”, *Reforma*, México, domingo 13 de mayo de 2012, consultado el 20/08/0217 en el blog del Fondo de Cultura Económica:

http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?id_desplegado=49891

⁴⁸⁶ Orso ARREOLA, *op. cit.*, p. 136.

⁴⁸⁷ Arreola, *La feria*, p. 117. Nótese el empleo del verbo caer que encontraremos un poco más adelante cuando el autor afirma “yo no caigo sin que me tumben”, relacionando la caída con el goce sexual, de allí que la mujer sea llamada trampa, abismo, oquedad.

⁴⁸⁸ Orso ARREOLA, *op. cit.*, p. 145.

El día de hoy lo tenía echado a perder por... Tal parece que no tengo enmienda. Y a mi edad....

Claro que no lo esperaba ni lo merecía, pero la vi⁴⁸⁹.

A través de estos fragmentos podemos observar que los personajes masculinos en Arreola se encuentran asediados, como el autor, debido a la incompatibilidad que posee en su sistema de valores el erotismo y el ideal católico de “pureza”: la culpa por “pecar” siempre estará presente:

la dicotomía radical que sufro, un afán muy grande de pureza al que se opone mi radical impureza, mi desorden, la lujuria que me poseyó desde los primeros años hasta esta vejez última. Quemado por esa llama palpitante que es la vocación erótica y todo lo que la rodea. La lucha contra la caída, la resistencia y finalmente la caída. Pero yo siempre he dicho: “yo no caigo sin que me tumben”⁴⁹⁰. Cuando he llegado a caer sin que me tumben, por mi propio impulso, no me lo he perdonado. Y esto me ha sucedido a lo largo de toda mi vida, *las caídas verdaderas de los Cristos del alma*, que dice el compañero Vallejo. La tentación es abrumadora, produce una enorme turbación, un aleteo, la marea de la sangre⁴⁹¹. Luego la comisión del pecado, el clímax y después el derrumbe, como subir a un Himalaya de placer y desplomarse. El vacío posorgásmico. Eso en teología se llama la tristeza animal. Ya los primeros padres de la teología se referían a una especie de tristeza que le da a los animales después de la cópula⁴⁹². [El subrayado es mío]

Así, tres mujeres; la señora Virginia, María Elena, en “Hizo el bien mientras vivió”, y Sara Sánchez (en la vida real), presentaba tres proyectos de boda que respondían a la redención del concepto pecaminoso que sentía Arreola respecto al erotismo, al onanismo y a cualquier impulso erótico en los hombres jóvenes; la única forma de entregarse al carácter sexual inmanente para el autor era consagrándolo en el matrimonio. La familia, en ese contexto y como institución, protegía los intereses morales de los padres de familia, de los esposos, que al estar casados, bien podían pasearse por la zona de tolerancia de los pueblos y ser socialmente aceptados, tachados amistosamente de “viejos calaveras” sin que por ello perdiesen su estatus social, o su poder, o su dominio hegemónico sobre la esposa y la familia, como en *La feria*.

Para los jóvenes, y para muchos de los personajes en Arreola, la sexualidad termina siempre significando un problema.

3. Conclusiones del capítulo I.

Regresemos al objeto topológico que nos ha llevado a través de la poética de Arreola respecto al niño.

En un primer nivel de interpretación tenemos que el personaje adulto en “Botella de Klein” se identifica con el objeto topológico y termina por convertirse en él, y por tanto, volverse una continuidad que no diferencia entre el sujeto y el mundo. Gracias al diálogo entre el cuento y el *corpus* nos dimos cuenta que identificarse con la botella, convertirse en

⁴⁸⁹ *Op. cit.*, p. 116.

⁴⁹⁰ La caída, literal, a los abismos, al cielo que amenaza desde pequeño (del paso musgo), etc

⁴⁹¹ La sensación de marea de la infancia

⁴⁹² DEL PASO, *op. cit.*, p. 47.

ella a través de una mirada como al ver el propio reflejo en el espejo, era escapar de la mirada agresiva del otro. En lugar de que el personaje se configurase una propia identidad al reconocer ese reflejo como el propio, Arreola invertía las fases de desarrollo y el personaje adulto regresaba a una etapa preedipal anterior a la que Lacan denominaba “especular”. La botella representaba entonces el regreso a estadios infantiles, y por extensión simbolizaba, igual que en nuestra interpretación alquímica, al niño mismo. La lectura final que podíamos obtener del cuento era que Arreola-personaje escapaba del mundo a través de la vuelta a la infancia más temprana, se convertía en un niño otra vez, perdido en la inmensidad de la madre.

Al analizar esto confrontándolo con el *corpus* encontramos el *circuito* doloroso común tanto dentro de la estructura “psicológica” del personaje adulto como del infante. Esta estructura puede resumirse así: aquella inmensidad materna, en la poética de Arreola, resultó ser marcada negativamente como una “trampa” cuando se tomó conciencia de la cancelación del deseo que el “Goce” incestuoso podría traer consigo en esta unión. Podemos decir que el deseo se retrajo sobre sí mismo y la conversión del sujeto en infante, y el estadio infantil mismo, resultó problemático en tanto que la desaparición en el mundo implicaba, por extensión, la desaparición en la madre; entregarse a ella era cancelar el deseo. Así, cuando en el cuento Arreola-personaje se convirtió en la botella, cuando se identificó con ella, aún en la fase preedipal, y se convirtió en uno con el *continuum* del mundo consiguió desaparecer. Con esto satisfizo el deseo (de aniquilarse, de acceder a la madre); anular la carencia, implica acceder al Goce, y por tanto a la muerte “simbólica”⁴⁹³. La satisfacción del *eros* freudiano llevaba al *thanatos*; por tanto cancelar el deseo resultaba una imposibilidad. Paradójicamente esto dotaría al personaje de identidad al incluirlo en el todo: soy la botella/ el mundo/el todo/la nada. Sin embargo, como hemos dicho, se trata de una imposibilidad: la restricción y el deseo surgen al mismo tiempo, en otras palabras, el prohibido acceso al Goce hacen que esté sea deseable; debe mantenerse restringido. Es necesario que exista una barrera entre el la obtención del Goce y el sujeto.

De la misma manera esta barrera, presencia fantasmática, ejemplifica nuestra concepción de la botella. La botella no puede “vivir” en R^3 , no puede compartir el mismo espacio que nosotros sin que se autointerseque, sin que se deforme. Esta característica hace parecer a esa superficie, de hecho, una botella que se traspasa a sí misma, pero la que observamos no es su verdadera forma, desconocemos la apariencia que adopta en R^4 (aunque debe parecer más o menos un toro del que no se diferencia interior o exterior, sin autointersecarse). Observamos algo que es inobservable en nuestra dimensión, a cambio lo percibimos mal; la botella significa una imposibilidad, una contradicción, como lo plantea Arreola; una unión de contrarios imposible. Así como la botella esta deforme en R^3 , porque no puede independizarse de la dimensión que le puede conceder estructurarse correctamente, el niño que quiera forjarse una identidad independiente de la madre o el padre, porque finalmente es un ser dependiente, unión y potencia de dos elementos; este niño se encontrará deforme, monstruoso, ya sea física o moralmente. Su deformidad es el resultado de la imposible unión de contrarios que preludia su nacimiento. Dada la naturaleza contradictoria de esta unión no podemos observarlo “claramente” porque la barrera la supone su naturaleza monstruosa: “Cada que el hombre y la mujer, componen el monstruo”.

⁴⁹³ ALFARO Vargas, art. cit., p. 17.

En un segundo nivel la lectura oscila respecto a la significación de la botella que, como espacio de creación hierogámica, por extensión terminaba por simbolizar la unión misma, el encuentro de inversos alquímicos que configuraban la obtención de la Gran Obra se ve parodiada aquí como la unión para encontrar al monstruo, el homúnculo, algo peor⁴⁹⁴. El ritual de inmersión entre hombre y mujer, este devorar y parir o volver a dar vida lo encontramos en el arquetipo de la tierra como madre, pero me interesa ahora mismo relacionarlo con uno de los cultos que llegaron desde oriente, para aclarar la visión arreolana del papel del padre en todo esto.

La base de las doctrinas órficas la encontramos en el mito de Dionisio Zagreo, hijo de Zeus. Celosos los Titanes lo devoraron; Atenea pudo recuperar su corazón; Zeus lo devoró e hizo nacer un nuevo Dionisio. Enfurecido asesinó a los Titanes con su rayo. De sus cenizas (que poseían las cualidades de los Titanes, asociadas con la tierra y lo divino de Dionisio) creó a los hombres, cuya naturaleza se encuentra dividida entre estas dos cualidades: el cuerpo es herencia de los Titanes, nacidos de la tierra; el alma deriva de la divinidad de Dionisio, cuyos restos se mezclaron con los de los Titanes.

Empleando una interpretación similar para esquematizar el caso de las figuras de Arreola, podríamos decir que a partir del cuerpo sacrificado del Padre/hijo al ser devorado por la mujer/tierra/madre nacerá otro hijo cuya alma será dotada por el padre (ya que la mujer carece de ella, según Arreola) y la parte material, el cuerpo, será dado por la madre. Como la mujer busca retener el espíritu o alma el hijo que nace consistirá en un cuerpo deforme sin alma, sus malformaciones denunciarán la naturaleza deforme-perversa de la madre: estará malformado, incompleto. Si logra poseer un poco del espíritu del padre heredará su deforme carácter sexual inmanente que lo hizo dejarse arrastrar por “la bruja”, y que caracterizamos al final de capítulo; será un perverso polimorfo, ávido, que desea sexualmente a la madre o a cualquier figura materna, y como buena parodia freudiana, desea eliminar al padre.

Así la deformidad física y la deformidad moral se encontrarán en el niño. Aunque no siempre resulta de esta manera, por supuesto, y a veces pareciera que ambas partes aportan un tanto de malignidad física y moral, esta lectura únicamente nos funciona de manera práctica para esquematizar la maldad inmanente en el niño.

A continuación expondremos y analizaremos la deformidad por completo, comenzaremos por la moral en tanto que dentro de una gran parte de la historia occidental, gracias a los cánones medievales, aún en la historia moderna, era esta la que se manifestaba a través de la deformidad física⁴⁹⁵.

⁴⁹⁴ Como en Pablo, donde, en la búsqueda de Dios, un error puede suscitar el nacimiento del anticristo.

⁴⁹⁵ Véase Umberto ECO, *Historia de la fealdad*, Lumen, Italia, 2007.

Capítulo dos. La deformidad del niño en Arreola.

I. La deformidad moral: Del niño que soñaba en navidad al que fantasea con la madre

1. El primer niño

El primero de sus cuentos publicados⁴⁹⁶ “Sueño de navidad”⁴⁹⁷ —escrito en diciembre de 1940, aparecido en la edición especial de año nuevo del periódico local *Vigía*⁴⁹⁸, el 1º de enero de 1941, y que, según el propio autor, “escribió casi por encargo”⁴⁹⁹ — se caracteriza por ser el reflejo del mundo interior infantil oscurecido bajo el signo de una visión punzante, moralista, de la maldad, del castigo y la consciencia de la culpa. Establece, por primera vez, la división, sino maniquea, claramente opuesta, entre lo que el autor considera amoral y lo ético, dicotomía que inaugurará una clara brecha no sólo dentro de la caracterización del personaje del niño, sino en toda la obra de Arreola⁵⁰⁰. El cuento se enmarca en el proceso de transición que llevará el mundo infantil personal, oculto de los padres, a una escisión e independencia de estos como preámbulo a la adolescencia, al integrar dentro de la visión apacible, cálida y estable, de la niñez, el mundo propio: las culpas, los secretos.

El lenguaje empleado es sencillo y directo, no hay un rastro de ironía en él, ni tampoco de las técnicas satíricas que se encontrarán luego en obras posteriores. No podemos dejar de mencionar que el estilo, imitando la conciencia roma de un niño delata, más que cierto parecido con Andreiev, como reconoce el autor⁵⁰¹, ciertas reminiscencias que podríamos enlazar con los primeros cuentos leídos por el escritor en Zapotlán, antologados muchos de ellos en *Arreola en voz alta*. La historia que narra, en tanto a ritmo, léxico, organización sintáctica, resulta bastante peculiar porque difiere respecto al uso de adjetivos y de construcciones que usualmente —al menos a partir de su segundo cuento⁵⁰²— encontraremos en Arreola⁵⁰³.

La acción transcurre en tres lugares: la casa, la escuela y el sueño; esto último, la inmersión en el espacio onírico, provocará la descomposición de los órdenes que regían sobre la diegésis en los escenarios anteriores; así inaugura un espacio que mezcla los lugares y el orden temporal de los sucesos acaecidos bajo la luz del día. El empleo del espacio onírico es una constante que facilita la inserción del cambio entre lo verosímil y lo

⁴⁹⁶ Arreola dice a Lizalde: “Antes me había permitido algunos sentimentalismos y tonterías en el periódico de mi pueblo, *El vigía*. Pero para publicar un texto en Guadalajara o México lo pensé mucho, y necesité el aval de gente seria como Rivas Sainz y Octavio G. Barreda”. Eduardo LIZALDE, art. cit., p. 169.

⁴⁹⁷ Que posteriormente fue llamado “El barco” “para deshacerse del fantasma de Dickens”, Fernando DÍEZ de Urdanivia, art. cit., en Efrén RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 312.

⁴⁹⁸ Aunque Sara POOT y el mismo Arreola lo llaman “El vigía” en las memorias que edita Orso es nombrado *Vigía* nada más (*op. cit.*, p. 111); se trataba de una especie de diario ligado a la religión, la política y las buenas costumbres, del que Arreola se burlaba y en el que finalmente terminó publicando. Es parecido al periódico eclesiástico que aparece en “Hizo el bien mientras vivió”, *vid. ibidem*, pp. 84-85.

⁴⁹⁹ CARBALLO, art. cit., p. 23.

⁵⁰⁰ Aunque esta tiende, más que a defender valores afiliados a cierta ética, a criticar a partir de valoraciones, si bien influenciadas por el entorno católico, claramente personales.

⁵⁰¹ CARBALLO, art. cit., p. 23.

⁵⁰² En orden cronológico Arreola le cuenta a CARBALLO que su segundo cuento es “Hizo el bien mientras vivió”, después “Un pacto con el diablo”, y luego “El silencio de Dios”, *vid. art. cit.*, p. 23-26.

⁵⁰³ *Cfr.* “Sueño de navidad” con piezas como “La migala” o “El discípulo”.

fantástico en Arreola⁵⁰⁴, aunque en este cuento no halla lugar la ficción más pura, observada en trabajos subsecuentes.

A través de estas técnicas el autor pretende aproximar una visión del mundo estable, protegida por el cobijo de los padres, que tiende destruirse conforme el cuento avanza e incorpora la idea de la noche de pesadilla que, en realidad, está viviendo el personaje. El cuento posee un narrador heterodiegético, omnisciente, en tercera persona. La línea argumental presenta la historia de un niño, que ante la víspera de navidad, se encuentra sitiado por la culpa; una bastante relativa pero grave dentro de su ética propia, condicionada mediante parámetros infantiles, cuya conciencia lo atormenta:

Se desvelaba, luchaba desesperadamente contra el pensamiento que cortaba su sueño desde el principio [...]. Había sido en la escuela, durante el recreo, mientras jugaban. Julián era más chico que él, pasó corriendo, y sin pensar, empujó. Jorge estaba inclinado cogiendo una pelota y rodó por el suelo. Cuando se levantó, uno de sus amigos, como distraídamente, dijo: “Yo no me dejaría”. Jorge corrió tras de Julián, cuando le alcanzó, se detuvo un momento frente a él, y luego, con el puño cerrado, le dio un golpe en la mejilla. A Julián se le puso una mancha encarnada y se le llenaron los ojos de lágrimas. [...] A sus amigos les pareció muy bien lo que había hecho, pero él estaba arrepentido⁵⁰⁵.

Durante la noche, momento en el que se sitúa el cuento⁵⁰⁶, Jorge tiene pesadillas angustiantes, referidas a sus acciones durante día. En ellas, a consecuencia de su mal comportamiento, sufre mientras otros son recompensados con motivo de la navidad. Al despertar, sin embargo, se da cuenta de que sí obtuvo los regalos que quería. El castigo — esta escenificación de un castigo— nunca sucedió. La culpa permanece.

Este, vamos a decir, es el “primer” niño en Arreola; busca encontrarse dentro de los paradigmas morales del gran Otro, como muchos de los personajes de la primer serie de cuentos del jalisciense, persigue rectitud y anhela “ser bueno”⁵⁰⁷. A continuación observaremos los cambios hacia la deformidad que sufrió a lo largo de la obra.

2. El otro niño. El sueño —la noche y la cama— del perverso polimorfo.

Mientras la oscuridad cae y arrastra al remordimiento a Jorge, haciéndolo presa de su propio sueño, traicionándolo, alejándolo de la tranquilidad con que su madre lo había arropado en el lecho:

En la cama se estaba muy bien. Sentía un suave calor que convidaba al sueño y su cabeza estaba llena de felicidad. Pero cuando su mamá al salir apagó la luz en el cuarto, sintió una

⁵⁰⁴ Así sucede, por ejemplo, en “Pueblerina”, “Una de dos”, “Inferno V”, “Un pacto con el diablo”, etc.

⁵⁰⁵ Orso ARREOLA, *op. cit.*, p. 113.

⁵⁰⁶ Otro de los espacios comunes en los que se desenvuelve la obra Arreola. Lo podemos encontrar en textos como “Coctail Party”, “Kalenda Mayas”, “Luna de Miel”, “Inferno V”, “Interview”, “El soñado”.

⁵⁰⁷ Es el caso de “Hizo el bien mientras vivió”, “El silencio de Dios” (“Quiero ser bueno y solicito unos informes. Eso es todo” pide el personaje principal en una carta a la divinidad) y “Un pacto con el diablo”. Al respecto Arreola le indica a DIEZ de Urdanivia: “En 1942 conocí también a la que habría de ser mi mujer, con la que estuve casado veinticinco años, la madre de mis hijos. En ese tiempo, escribí textos que expresan de manera ingenua y magnífica lo que era mi consistencia moral de entonces. Lo digo ahora con dolor: el hombre todavía bueno, el muchacho soñador y con grandes intenciones de pureza personal”, art. cit., p. 313. Aunque de vez en cuando se contradice sobre esta intención cándida y propone que “Hizo el bien mientras vivió” fue escrito con miras hacia lo irónico desde un principio, CARBALLO, art. cit., p. 23-24.

impresión extraña, como si se quedara solo por primera vez. Sintió que la oscuridad lo llevaba muy lejos, lo aislaba, lo dejaba en un lugar desierto donde ya nadie podría escucharle. Cerró los ojos. Entonces vio la cara de Julián, con los ojos llenos de lágrimas y la mancha roja en la mejilla⁵⁰⁸.

Para “El soñado” la noche y la pesadilla en la cama son su única potestad: el terror en el sueño de la noche es su dominio. Niño, bebé no nato, que se dice terrible y hermoso, cuya sensualidad exacerbada proclama, ha olvidado la culpa y se vanagloria en la maldad inmediata que ejerce a través del deseo sexual hacia la madre y la destrucción del padre. Ante sus pretensiones maléficas la burla estriba en la insignificancia, la inexistencia del personaje; Arreola ataca con él la idealización que se tiene en la sociedad de los bebés, de los no natos como “angelitos” inocentes”, y se ríe de la “pureza” de los niños⁵⁰⁹. Bajo la óptica burlesca nos plantea que los hijos como la meta suprema de la pareja, en realidad simbolizan, a lo largo de su obra, la destrucción total de los amantes:

La noche es mi mejor imperio. En vano trata de alejarme el esposo, crucificado en su pesadilla. A veces satisfago vagamente, con agitación y torpeza, el deseo de la mujer que se defiende soñando, encogida, y que al fin se entrega, larga y blanda como una almohada. Vivo una vida precaria, dividida entre estos dos seres que se odian y se aman, que me hacen nacer como un hijo deforme. Sin embargo, soy hermoso y terrible. Destruyo la tranquilidad de la pareja o la enciendo con más cálido amor. A veces me colocó entre los dos y el íntimo abrazo me recobra, maravilloso. Él advierte mi presencia y se esfuerza en alejarme, aniquilarme, en suplirme. Pero al fin, derrotado, exhausto, vuelve la espalda a la mujer, devorado por el rencor. Yo permanezco junto a ella, palpitante, y la ciño con mis brazos ausentes que poco a poco se disuelven en el sueño que siempre recuerda al despertar⁵¹⁰. [El énfasis es mío]

Hay por supuesto un nivel de satirización respecto al conflicto freudiano edípico, y, como dijimos, mucha risa ante la insignificancia del feto y su “maldad”; pero también tras los mecanismos satíricos de este niño en particular encontraremos algunas respuestas. Debemos proseguir en nuestra indagación dentro de la génesis del personaje infantil a fin de develarlas.

Regresemos a la comparación entre ambos niños. En tanto que en “Sueño de navidad” el personaje infantil se debate inmerso en la oscuridad de la noche, lleno de remordimientos, y desea disculparse con el compañero al que agredió, *Pitirre*, niño inventado por otro niño —el “me acuso padre” de *La feria* que, consciente, y bastante cínico del erotismo y “pecado”, confiesa haber escrito un relato que entrega al cura— tiene, “su noche de bodas” con una bebé transformada en adulta; con esto cumple la satisfacción del deseo hacia la madre y las mujeres mayores, deseo freudiano satirizado ya en “El soñado”, preocupación edípica central en la obra de Arreola:

Me acuso padre de que escribí un cuento.

—¿De qué se trata?

—No. Aquí está. Se lo dejó. Mañana vengo otra vez a confesarme.

Pitirre en el jardín.

⁵⁰⁸ Orso ARREOLA, *op. cit.*, p. 114.

⁵⁰⁹ Theda Mary HERZ, *op. cit.*, 195.

⁵¹⁰ *Op. cit.*, p. 190.

Pitirre andaba en el jardín⁵¹¹.

En una banca estaba sentada una señora con una niña en los brazos. La niña le gustó a Pitirre. “¿Me deja darle una vuelcita a su niña?”, le dijo Pitirre a la señora.

Pitirre se llevó a la niña entre unas matas de trueno. Sacó una botellita y le dijo que bebiera un traguito. La niña dio un trago grandote. Luego comenzó a crece y crece. Se hizo una muchacha grande. Más grande de lo que Pitirre quería. Luego se casó con ella y tuvo su noche de bodas bajo las matas de trueno.

Después sacó otra botellita y la muchacha volvió a dar un trago grandote. Luego comenzó a hacerse chiquita, chiquita. Pitirre la tomó en sus brazos, le puso un caramelo en su boquita y se la llevó a su mamá.

La señora dijo: “Qué niño tan mono.” Luego le dijo a la niña: “Dile muchas gracias.” Pero la niña, que se había hecho muy chiquita, ya no sabía hablar. Sólo hizo “Ta,ta.” Miró A Pitirre con mucho sentimiento⁵¹², no por lo que le había hecho bajo las mantas de trueno, sino por haberla dejado tan chiquita⁵¹³ [El subrayado es mío].

Como hemos observado en todas estas obras posteriores a “Sueño de navidad” Arreola integrará el erotismo y la sexualidad exacerbada como una cualidad inmanente que marca negativamente al niño a partir de la noción católica de “pecado”⁵¹⁴; si bien lo empleará de manera irónica para burlarse de la “inocencia” del infante que, cínicamente, admite el despertar sexual y exhibe sus prácticas sin inhibiciones frente a una suposición moral que presume sobre la “inocencia” de los niños⁵¹⁵, lo cierto es que detrás de la burla respecto de las creencias infantiles, de la sexualidad incipiente, de sus deseos edípicos, subyace un hecho del pensamiento Arreolano que cimentará al personaje. Detrás de la parodia freudiana que puede significar el niño, debemos preguntarnos qué configura su aparición dentro de la narrativa. Hay un problema esbozado a lo largo de todo el pensamiento Arreolano que se inserta profundamente dentro de la deformidad moral del niño del niño.

3. Dos visiones.

La naturaleza del infante, monstruo sexual, y su comportamiento serán abordados a través de dos posturas: la satírico-grotesca, relacionado con la burla cínica, a veces festiva, pero siempre desconcertante, condiciona la desorientación del lector sobre cómo debería

⁵¹¹ La recurrente aparición del jardín edénico y el mito de la pareja primordial que observamos en otros trabajos de Arreola como “Tú y yo”, “Armisticio”, “Cláusulas”.

⁵¹² De nuevo la importancia de la mirada, pero en este caso la mirada del rencor femenina tomado en broma, que se repite en otros fragmentos de *La feria* “Una [de las prostitutas] se puso a llorar y no se dejaba introducir el dilatador, el pico de pato, como dicen ellas. Después se quedó muy triste y me miraba con rencor, como si yo le hubiera quitado los seis centavos. Cuando le entregué su tarjeta de registro, firmada y sellada, para qué es más que la verdad, sentí feo. Antes era una aficionada y ejercía sin título. Ahora, gracias a mí, ya tiene uno y tal vez le sirva para toda la vida”, p. 72.

⁵¹³ *Ibidem*, p. 131.

⁵¹⁴ “Y otra cosa que le debo al catolicismo, y esto sí para mal, porque es fuente de mis mayores angustias y problemas, es el sentimiento de culpa, los remordimientos. Soy un hombre remordido. Todo lo que he hecho en mi vida, mis acciones personales, mi conducta hacia los demás, todo está imbuido de complejo de culpa. Siempre busco congraciarme con todos. Siempre me confieso con todos. Mi pequeña obra no es más que una tentativa de confesión”. Díez de Urdavina, art. cit., p. 316.

⁵¹⁵ Arreola juega con esta idea en cuentos como “El soñado”, “Kalenda Maya”, “Navideña”, “Hogares felices”, “Achtung ¡lebende tiere!”, “Hizo el bien mientras vivió” y con el “me acuso padre” en *La feria*.

reaccionar ante ciertas situaciones; la violación, el erotismo infantil exacerbado, etc. La otra óptica un poco más oscura, relacionada con el marcaje de valores negativos que significa el sexo para el autor, y que, aún cuando posee elementos irónicos, presenta un formato en el que los fragmentos de humor casi no son perceptibles. A continuación explicaremos brevemente cada una.

a) Bajo una óptica “marcadamente oscura”, trágica.

El lastre de un despertar sexual muy temprano, incluso a veces una iniciación sexual demasiado precoz o violenta, cubierta de misterio y remordimiento dentro de la etapa infantil, se encontrará reflejada en conflictos que surgirán más tarde, cuando el niño madura un poco; así como el “me acuso padre” relata sus primeras experiencias haciendo “cosas malas” con una niña y otro niño⁵¹⁶ a los tres años, en “El silencio de Dios” un joven que le escribe una carta a la divinidad cuyo objetivo oscila en torno a pedir una señal que lo guíe, una forma de recuperar su fe y de no sucumbir ante la maldad primigenia, refiere en sus confesiones una experiencia infantil, demasiado parecida a la del “me acuso”:

Por si a alguien le interesa, consigno aquí el primer dato de mi biografía moral: un día en la escuela, en los primeros años, la vida me puso en contacto con unos niños que sabían cosas secretas, atrayentes, que participaban con misterio.

Naturalmente, no me cuento entre los niños felices. Un alma infantil que guarda pesados secretos es algo que vuela mal, es un ángel lastrado⁵¹⁷ que no puede tomar altura. Mis días de niño, que decoraron suaves paisajes, ostentan a menudo manchas deplorables. El maligno, con apariciones puntuales de fantasma, daba a mis sueños un giro de pesadilla⁵¹⁸ y puso en los recuerdos pueriles un sabor punzante y criminoso⁵¹⁹. [El subrayado es mío].

“¿Por qué es el bien tan débil?”⁵²⁰ es la pregunta que subyace de fondo; ¿dónde estaba Dios para evitar que el niño se encontrara en una situación de abuso sexual? o simplemente ante el pecado que representa el sexo. “Veo a los hombres en torno de mí, llevando vidas ocultas, inexplicables. Veo a los niños que beben voces contaminadas, y a la vida como nodriza criminal que los alimenta de venenos”⁵²¹. La corrupción es el abandono, mana a través de los adultos que no se hacen responsables de los hijos, como en los niños abandonados en “Hizo el bien mientras vivió:

⁵¹⁶ Y allí encontramos nuevamente el tema de la homosexualidad velada en Arreola.

⁵¹⁷ Arreola emplea el adjetivo “Ángel” en varios niveles de significación que a veces se combinan. Al principio, en cuentos como este, sin ninguna clase de discurso irónico o burlón. En segundo lugar lo utiliza de maneja irónica “Y otro angelito” (*La feria*), “Este señor es un Ángel” (*Tercera llamada*). En segundo lugar lo emplea para referirse al “adversario” con el que se establece la lucha simbólica que lleva a la creación literaria: “Boletín de última hora, en la lucha contra el ángel he perdido por indecisión” (*op. cit.*, p. 265). Por último, al hermanar la imposibilidad del arte y la imposibilidad del amor lo sitúa como el enemigo común en la pareja primordial; entre el paraíso perdido, Adán y Eva se encuentra el Ángel que no los deja regresar; a esto se refiere este cuento. Más adelante hablaremos de ello a detalle.

⁵¹⁸ La pesadilla como espacio propicio que aparece dentro de la diégesis o actúa como anclaje de lugar, junto con el de un estado entre el sueño y la vigilia, suele ser recurrente en muchos de los cuentos del jalisciense, como: “Tres días y un cenicero”, “Duermevela”, “Historia de los dos que soñaron”, “Kalenda Maya”, “Luna de miel”, “Gravitación”, “Interview”, “El soñado”, “Apuntes de un rencoroso”.

⁵¹⁹ *Confabulario*, Joaquín, Mortiz, p. 140.

⁵²⁰ *Ibidem*, p. 141.

⁵²¹ *Ibidem*, p. 142

Pienso en los tres pequeños miserables que vagan por la ciudad mientras me preparo a recibir un niño que también iba destinado al abandono.
Engendrados sin amor, un viento de azar ha de arrástralos como hojarascas [...] ⁵²².

Arreola considera que, desde pequeño, el ser humano inevitablemente absorbe la maldad del mundo, Dios se ha ido y no queda más que resistir:

La humanidad hasta nuestros días no es más que un matrimonio que se ha llevado mal, y que ha procreado unos hijos con un muy mal ejemplo, como cachorros de hiena; los cachorros de la hiena son lo más simpático, de lo más alegre, de lo más juguetón y de lo más inocente[...]; los corrompe el ejemplo de los terribles padres ⁵²³.

Los personajes infantiles de Arreola son arrebatados por el camino del “pecado”, como él, que lleva hacia la pérdida del individuo a través lujuria “la dicotomía radical que sufro, un afán muy grande de pureza al que se opone mi radical impureza, mi desorden, la lujuria que me poseyó desde los primeros años hasta mi última vejez” ⁵²⁴.

Al joven protagonista en “El silencio de Dios” la divinidad, entre bromas y veras, le contesta que debe cimentarse en la fe y en el libre albedrío —problema fundamental en Arreola— para superar lo que acontece; habrá una redención al final de los tiempos:

Tú apenas rozas problemas que yo examino a fondo con amargura. Hay en el dolor de todos los hombres, el de los niños, el de los animales que se le parecen tanto en su pureza. Veo sufrir a los niños y me gustaría salvarlos para siempre: evitar que lleguen a ser hombre. Pero debo esperar todavía un poco más, y espero confiadamente ⁵²⁵.

Por otro lado la sexualidad del personaje infantil femenino, como contraparte, también será expuesta por el autor a través de imágenes y metáforas en textos un tanto descarnados, ciertamente algo irónicos e incluso burlones, como los de el “me acuso padre”, pero que poseen una manera más puntual, sexualmente hablando ⁵²⁶, de tratar algunos temas; así como cierto grado de oscuridad:

En larguísimos túneles sombríos duermen las niñas alienadas como botellas de champagna. Los maléficos ángeles del sueño las repasan en silencio. Golosos catadores, prueban una a una las almas en agraz, les ponen sus gotas de alcohol o de acíbar, sus granos de azúcar. Así se van yendo por su lado las brutas, las demisecas y las dulces un día todas burbujeantes y núbiles. A las más exaltadas les aseguran el tapón de corcho con alambres, para sorprender a los ingenuos la noche del balazo ⁵²⁷.
Viene luego la promiscuidad de los brindis, conforme van saliendo las cosechas al mercado. [...]

⁵²² *Op. cit.*, p. 173.

⁵²³ CARBALLO, art., cit., p. 113.

⁵²⁴ Del PASO, *op. cit.*, p. 47.

⁵²⁵ *Confabulario*, Joaquín Mortíz, 1988, p. 145.

⁵²⁶ Justo como lo habíamos expuesto en capítulos anteriores, las denostaciones contra la mujer se basan en sus caracteres sexuales. En cambio casi nunca se habla abiertamente de los hombres así; de manera tangencial los llama cornudos. No habla de su cuerpo exponiéndolo como un motivo de burla únicamente por su género. De la mujer sí.

⁵²⁷ De nuevo la obsesión con el tema de la virginidad femenina, *vid. supra*.

Sí la fiesta continúa en la superficie. Pero allá en las profundidades del sótano, sueñan las niñas con funestas alegorías, preparadas por espíritus maléficos. Silenciosos entrenadores⁵²⁸ las ejercitan en sabios masajes, las incitan en equivocados juegos. Pero sobre todo les oprimen el pecho hasta asfixiarlas, para que puedan soportar el peso de los hombres y siga la comedia, la pesadilla del cisne tenebroso⁵²⁹. [El subrayado es mío]

b) La otra mirada: la broma enferma y festiva; el deseo y la violencia en la iniciación sexual infantil.

La otra manera de abordar el despertar sexual es a través de una mirada que se encuentra relacionada con el grotesco satírico; oblicua, burlona, festiva y enfermiza busca la venia del lector a fin de hacerlo cómplice de las anécdotas ahí narradas y de el ataque contra ciertas figuras. Los contrastes bajo los que se maneja la ironía, el sarcasmo, o incluso el tono festivo del narrador contrasta con los hechos que se están relatando.

Este es el caso de “Navideña” donde, desde una mirada irónica, burlona, el narrador risueño relata la violación de una “niña” —y el uso de este sustantivo ese es el toque más irónico pues de hecho denota que “quizá” no lo era—, ocurrida dentro de la posada, empleando este suceso con el objetivo de hacer votos a favor de la hipótesis de un “psicólogo amigo suyo”; en un tono de fiesta, acorde a la celebración navideña, empleando el doble sentido⁵³⁰ para minimizar el suceso, hacerlo algo risible, un vidrio roto, cualquier cosa:

La niña fue a la posada con los ojos vendados para romper la piñata, pero la quebraron a ella. Iba con traje de tentación y alma de consentimiento.

[...]

Ibamos en que descalabrarón⁵³¹ a la niña, en plena posada.

[...]

⁵²⁸ Como el Saltimbanqui de “Una mujer amaestrada”.

⁵²⁹ *Op. cit.*, p. 232. El cisne tenebroso, el cisne inverso que encontramos también en “Botella de Klein”.

⁵³⁰ Un recurso común en Arreola.

⁵³¹ A lo largo de algunos de sus cuentos podemos encontrar el motivo de la violencia contra la mujer en la iniciación sexual, en “Kalenda Maya” “les oprimen el pecho hasta asfixiarlas”, Arreola describe mordazmente una violación en “Homenaje a Remedios Varo”: “Y cuando ella iba a dar el paso decisivo hacia la bestia mitológica, ayudado por un grupo de sacripantes, el doncel arrastró a la indecisa hasta el nido de murciélagos donde cobró inmediatamente el precio de su fama, como suelen hacer tales héroes [...]”, *op. cit.*, p. 235, y en “Epitalamio”: “Lo conozco. Me asaltó no hace mucho en el bosque, y sin hacer frases ni rodeos me arrojó al suelo y me hizo suya. Como un leñador divertido que pasa cantando una canción obscena y siega de un tajo el tallo de la joven palmera”, *ibidem*, p. 260. En *La feria* el mismo motivo se desarrolla entre Odilón y Chayo (“No estaba hablando de más Odilón aquella noche en que le contó, ya bien borracho, que le había quitado los seis centavos a la hija de Don Fidencio el mero día del temblor. ‘Ya ve, me debería dar mi comisión. Yo trabajo por todos estos rumbos para llenarle el congal...’”, p. 153):

—No, no, por favor. No mi vida, no por favor, te lo ruego. Déjame... Déjame. ¡Déjame, te estoy diciendo! No, por lo que más quieras ¡Dios mío! Voy a gritar. Nos van a oír... nos van a ver. No, aquí no, no. Te digo que no. ¡No! No... (p.82)

En *Tercera llamada* se repite con casi los mismos diálogos, pero con un tono de burla irónica, en una escena entre Ángel y Blanca, justo cuando, como Chayo, queda embarazada, aunque, claro, del “Espíritu Santo”: «“Uno... dos... tres...” *Exclamaciones de rechazo*: “¡No, no por favor...! Aquí no, se lo ruego... aquí no, aquí no...” —“¿Le duele?” “Mucho, poquito... nada...” —¡Mucho!” —“A ver, vamos a ver... déjeme ver... [...]», p. 138.

Con el palo, en plena Posada. Y hubo cubas libres de por medio. ¿Cómo acaba la historia? Tendremos que esperar unos meses para saberlo. Puede ser feliz, si la niña da con puntualidad su fruta de piñata. Así tendrá apoyo casi metafísico la tesis de mi amigo el psiquiatra, destacado autor de cuentos de Navidad⁵³².

En realidad el “destacado autor de cuentos de navidad” es Arreola mismo. Se trata de su propia teoría. Una broma personal suya; un ataque contra el psicoanálisis del que era seguidor⁵³³. Como el mismo recuerda nombró su primer texto “Sueño de navidad” y luego “El barco” con la finalidad de quitarle el fantasma de Dickens. La violación, la agresión sexual contra mujeres, no es extraña dentro de los textos de Arreola, la encontramos en “Homenaje a Remedios Varo”, “Hizo el bien mientras vivió”, “Epitalamio”, y en *La feria*. Como observamos antes con “la Sinaloa”, las experiencias iniciáticas del propio Arreola resultaron terribles, de allí que esboce en su pensamiento, y en su obra, que esa clase de situaciones límite resultan extremadamente traumáticas. Más adelante expondremos que Arreola mismo confiesa que dentro de su pensamiento el encuentro violento (o marcado negativamente) con la sexualidad en de la infancia posee importancia capital porque en su niñez sufrió algunos incidentes relacionados.

La algarabía y el festejo popular lo podemos encontrar también en la canción de “la baraja” que el “me acuso padre”, lleno de culpas y vergüenza, le explica a su confesor; es evidentemente un recurso para satirizar al niño, de un humorismo bastante común, sin embargo no deja de presentar sus preocupaciones respecto a la sexualidad. En el siguiente fragmento, de nuevo, el autor hace uso del contraste de la timidez que tiene el niño al contarle y la curiosidad aprehensiva del cura. Así se nos presenta como un contenido humorístico, pero sigue poseyendo un trasfondo traumático, el marcaje negativo del despertar sexual:

—Me acuso padre de que se me ocurrió un verso. Andaba barriendo el pasillo y se me ocurrió.
—¿Cómo dice?
Vamos juntando virutas
en casa del carpintero,
las cambiamos por dinero
y nos vamos con las p...
—¿Cuántos años tienes?
—Doce. Doce entrados a trece.
—¿Y desde cuando se te ocurren esas cosas?
—Es el primer verso que hago. Bueno, no, antes había hecho otros pero no me salían bien.
—No, no digo versos. ¿Desde cuándo tienes malos pensamientos? ¿Cuándo empezaste a pensar y hacer cosas malas?
—¿Cosas malas? Cuando tenía tres años...
—¿Cuántos?
—Tres
— ¿Tres?
—Sí, tres, tres. Bueno, tres entrados a cuatro.
—Pero cómo es posible... ¿Cómo te acuerdas?

⁵³² *Op. cit.*, p. 238

⁵³³ *Vid.* Orso ARREOLA, p. 39, y Del PASO, art. cit., p. 32.

—Porque fue en el colegio de San Francisco. Me hallaron con una niña. A mí y a otro. Yo no estaba ni siquiera en párvulos, iba nomás a acompañar a mis hermanos más grandes, fue cuando me aprendí de memoria el “Cristo de Temaca” y todavía no comenzaba a estudiar el silabario...⁵³⁴

Y la fiesta continúa, como en “Kalendas Maya”, pero en el interior, la génesis de esta figura tiene un origen más oscuro. Jorge, el retrato del “primer niño”, que quería ser bueno y terminar con su culpa, acabó deformado y convertido en el perverso y festivo polimorfo freudiano que, como la figura masculina que lo engendró, se encuentra sitiado por su sexualidad. A fin de explicar la naturaleza de la deformidad moral del personaje infantil más allá de la satirización que la configura, debemos observar como se presenta esta evolución del deseo del niño a lo largo de los cuentos, pero sobre todo develar el nexo intertextual con el pensamiento arreolano.

4. De dónde vino ese otro niño

Como al hablar de la naturaleza del personaje masculino, sitiada por el sexo, para explicar la deformidad moral del niño debemos exponer totalmente el pensamiento del jalisciense. Al contrastar algunos pasajes de su autobiografía con cuentos como “El silencio de Dios”, “Hizo el bien mientras vivió” o los fragmentos de *La feria* podemos notar la relación del constante dialogo que mantienen la vida y obra de Arreola y como es que una se ve inmersa dentro de la otra, al marcar importantes vetas a través del pensamiento del zapotlense, y no sólo eso, sino al verse parcialmente inserta dentro de sus publicaciones. Esta técnica del pastiche es muy conocida en él⁵³⁵, Arreola toma textos de algún lugar, los descontextualiza, corta y pega, mientras altera algo del valor significativo que originalmente tenían estos fragmentos; sus diarios mismos, fueron empleados muchas veces de esta manera, como observamos en el capítulo anterior. Sin embargo cada una de las veces que utilizó estos textos, y a pesar de estar descontextualizados o dentro de el terreno satírico-grotesco, los hizo preservar algo de su sentido original, debido a que, como bien lo ha dicho, una de las grandes funciones de intencionalidad dentro de su obra tiene que ver con la preservación de las fuentes: “nada es mío”⁵³⁶ dice citando a su vez a Papini sobre la imposibilidad de originalidad dentro de la creación literaria; todo ha sido tomado de quienes, a manera de homenaje, se encuentra citados, reinventados, a lo largo de sus textos.

Así cuando utiliza estos fragmentos de la autobiografía hay ciertos tópicos que se repiten a lo largo de su obra y sobre todo de su pensamiento; uno de ellos oscila respecto a las hipersexualización del personaje infantil. Las relaciones que el niño establece, y que expone Arreola mismo dentro de su corriente de pensamiento, atienden sobre todo a figuras edípicas, y por tanto con una intensa relación con la madre y su sustituto incestuoso mujer/objeto de deseo; se ven envueltas en la conciencia primordial del infante como ente sexuado. La manifestación de la sexualidad del niño no entra en latencia jamás, por lo que

⁵³⁴ *La feria*, p. 56.

⁵³⁵ *Vid.* Sara POOT Herrera, *op. cit.*

⁵³⁶ “En el resto de mi obra todo es ajeno; todo proviene de fuentes literarias, históricas; yo he convertido en una propiedad personal la frase de Papini, que no es frase sino el título de un texto que se llama “Nada es mío” y que, finalmente yo, por fortuna lo he hecho mío” Eliana ALBALA, “Rompecabezas de un mundo”, en Efrén RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 238.

la mayoría de sus personajes infantiles presentan una sexualidad marcada, definida a través del “pecado”. Es decir, son capaces de reflexionar sobre ella más allá del hecho físico (de la etapa fálica), pero son incapaces de desasociarla de la culpa y los dogmas católicos. Así, a través de estos pasajes Arreola enfrenta dos de las instancias que siempre fueron parte de su preocupación como artista, y que además rigieron gran parte de su vida: el catolicismo y la escuela psicoanalítica de Freud.

Si bien las experiencias que Arreola vierte para caracterizar a sus figuras son altamente personales, al implantarse directamente en la poética del personaje, cambian su carácter autobiográfico y se insertan directamente en el campo de relaciones entre obra y pensamiento. Al observar el nexo entre pensamiento, autobiografía y obra, debemos recordar que —a pesar de que quizás es cierto que sólo se escriba de lo que se conoce; y el zapotlense, afirme: “yo no he escrito nada que no sea autobiográfico”⁵³⁷ y exija, además siempre la verdad a los otros— el Arreola público que conocemos a través de diarios, entrevistas y cartas es únicamente un personaje de sí mismo: todo, hasta sus más íntimas confesiones, es artilugio dramático, ficción, como Daniel Domínguez expone:

Creo que la principal clave de las búsquedas que llevan a Juan José Arreola del teatro al relato escrito y del relato escrito a la oralidad es su amor por la palabra como material sonoro. Considera a las palabras “criaturas vivas”. La literatura —recuerda— me entró por los oídos. Él mismo se convirtió en un “megáfono”, en una caja de resonancia, en un “micrófono” y para ello se tejió un personaje capaz de expresar sin censura su vocación artística. [...] Ingresó a los 18 años a la escuela de teatro de Bellas Artes. Donde durante tres años se formó en este oficio y lo ejerció hasta llegar a un plano profesional. Sin embargo, en su práctica escénica jamás supo diferenciar entre teatro y literatura, porque en su vida misma experimentaba con ambigüedad los límites entre la ficción y la realidad, entre la enfermedad y la imaginación.

No supo vivir la doble frontalidad del actor. No supo entrar y salir de escena. Otra vez sintió vértigo, miró el abismo y antes de dar el paso al vacío escénico, retrocedió. En cambio, día a día, fue haciendo de su persona un personaje. Pasó a vivir de tiempo completo ese ser que era, hasta cierto punto, la involuntaria invención de sí mismo. Un ser nutrido de memoria, un ser aprendido “de corazón”, en el sentido en que los franceses e ingleses refieren a las cosas así guardadas en la memoria; pero a la vez, un ser que en el ejercicio de recordar se sabía falible y disfrutaba dejando que su imaginación supliera las lagunas del recuerdo, recreando así sus propias versiones⁵³⁸.

Arreola mismo admitía que, a pesar de su búsqueda de la verdad⁵³⁹, nunca había podido mostrarse auténtico por completo: “en el fondo no sé quien soy. Me escondo tras una muralla de palabras. Me oculto, como el calamar, en su mancha de tinta”⁵⁴⁰. El Arreola público, el personaje de sí mismo, observa y define una arista autoconfesional de su obra:

... y yo, por naturaleza, pertenezco al género confesional; tú me conoces y sabes que soy un hombre que siempre busca un confidente, y que muchas veces a una persona que acaba de conocer le arroja todo el tonelaje, como un camión de volteo que está arrojando toda esa cosa

⁵³⁷ Yolanda ZAMORA, “Desde la torre del rey, la dama escucha: Arreola y el ajedrez”, en Efrén RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 378.

⁵³⁸ *Op. cit.*, p. 218-219.

⁵³⁹ *Y ahora la mujer*, p. 43.

⁵⁴⁰ Del PASO, *op. cit.*, p. 175.

que lleva adentro y que no puede soportar ni tolerar; yo me quiero morir sin que haya quedado oculta una sola de mis acciones. Tanto, que ya es una ventaja la que llevo ahora; no hay nada en mi vida realmente secreto: entre sacerdotes de la infancia, médicos de la juventud, y amigos de todas las épocas, y amigas también, todos y todas saben lo que yo he hecho en mi vida, hasta lo más vergonzoso; pero todavía queda esa última camiseta que uno no acaba de quitarse [...]⁵⁴¹

Ante Eliana Albala admite esta veta autobiográfica:

E. A. Maestro, usted entonces me va a dar la razón en algo que yo sospecho: por lo menos hay unos tres personajes de *La feria* que podrían ser usted mismo, pero a distintas edades. Por ejemplo, el muchacho enamorado que escribe un diario. A ver si usted lo recuerda y nos cuenta algo de ese muchacho...

J.J.A. Sí, pues. ¡Cómo no lo voy a recordar si soy yo ese muchacho; a mi edad sigo siéndolo! Y el niño anterior; el niño de las confesiones...

E. A. ¡El “me acuso padre”!

J.J.A. ¡El mismo, pues!... Usted ha visto con claridad eso: yo aparezco en cuatro, cinco personajes. Entre otros, mi padre...⁵⁴²

Sea o no cierto este carácter “confesional” lo que hace que Juan José Arreola vaya más allá y exhiba algunos sucesos trascendentales en su vida a través de sus personajes, lo cierto es que mediante la inclusión de estas anécdotas en su obra establece las preocupaciones que configurarán su pensamiento como escritor: obsesiones en torno a las cuales gira el deseo de sus personajes, figuras, imágenes de repetición continua a partir de las que reflexiona tanto en el ensayo como en la ficción.

Una de ellas, la estigmatización del personaje infantil que encontramos en el “me acuso padre” de *La feria*, puede ser observada cuando cuenta:

—¿Y desde cuando se te ocurren esas cosas?

—Es el primer verso que hago⁵⁴³. Bueno, no, antes había hecho otros pero no me salían bien.

—No, no digo versos. ¿Desde cuándo tienes malos pensamientos? ¿Cuándo empezaste a pensar y hacer cosas malas?

—¿Cosas malas? Cuando tenía tres años...

—¿Cuántos?

—Tres

—¿Tres?

—Sí, tres, tres. Bueno, tres entrados a cuatro.

—Pero cómo es posible... ¿Cómo te acuerdas?

—Porque fue en el colegio de San Francisco. Me hallaron con una niña. A mí y a otro. Yo no estaba ni siquiera en párvulos, iba nomás a acompañar a mis hermanos más grandes, fue

⁵⁴¹ Mauricio de la SELVA, art. cit., p. 100.

⁵⁴² Eliana ALBALA, art. cit., p. 238.

⁵⁴³ También parte del nexo entre autobiografía y obra: “En otra ocasión, mientras barría el pasillo de mi casa, me visitó otra vez el ritmo, un oleaje, un germen de inspiración, y me acuerdo que hice un pequeño poema, basado en alguna lectura infantil. Se lo dije a mi hermano, y mi hermano se asombró. Eso fue ya una victoria. Recuerdo que había yo rimado algo del buen sultán con el ejército alemán, y cuando mi hermano lo oyó, me dijo sorprendido: ‘mira, sabes hacer versos... eres poeta’. Tenía yo menos de diez años”. DíEZ de Urdanivia, art. cit., p. 306.

cuando me aprendí de memoria el “Cristo de Temaca” y todavía no comenzaba a estudiar el silabario...⁵⁴⁴

Se trata de una anécdota personal llevada a lo literario; Juan José Arreola aclara:

Cuando mis dos hermanas y mi hermano mayor asistían a la escuela de San Francisco, en Zapotlán, me llevaban a mí, porque mi madre me mandaba para liberarse de mí en la casa. Yo no era un alumno inscrito. Entonces, vagaba por los salones y los patios de la escuela. Imagínate que me metí un día al salón de quinto año, siendo yo un párvulo de menos de cuatro años. Estaban enseñándoles un poema a los alumnos. Y yo me lo aprendí de memoria⁵⁴⁵.

El poema del que habla es “El cimiento de mi formación literaria” el “Cristo de Temaca”⁵⁴⁶, relata a Carballo: “Aprendí el poema como un loro, oyéndoselo a los muchachos de quinto año”⁵⁴⁷. Experiencia en la escuela que, por desgracia, vendría acompañada de otras vivencias que marcarían al escritor negativamente para siempre:

En el Colegio del Sagrado Corazón me castigaron —y quizás hasta me echaron de la escuela, no recuerdo bien— porque en pleno salón de clases estaba yo dedicado a actividades de hecho un poco onánísticas. Actividades manuales de verificación. Y, con otro compañero que se sentaba cerca, hacíamos comparaciones. Por esa época, a los cuatro o cinco años, me encontraron también con una compañerita, o prima, haciendo algo de ese orden, indebido. Las escuelas primarias eran mixtas, sólo después se separaban a los varones de las niñas. Yo no quería hablar de esto, pero por otra parte es necesario, porque fue allí donde nació la sensación de pecado. Desde ese entonces y hasta la fecha, a lo largo de toda una larga vida, es lo único que me ha producido la sensación, la impresión de pecado: todo lo que tiene que ver con lo erótico⁵⁴⁸.

La imagen de lo que le ocurrió aquella vez se repetirá continuamente y aparecerá como motivo en textos de preocupación teológica, moral y en muchos de sus escritos personales, como un recuerdo constante. Así en su diario podemos leer el 17 de septiembre de 1941:

Ha sido un día triste y daría cualquier cosa por no haber ido a un paseo. En el transcurso del día, sentí que retrocedía varios años hasta volver a mi infancia. Vino a visitarme un recuerdo sombrío y lejano que ha alterado mi consciencia. Siento que he desperdiciado mi juventud. Sufro al recordar algunos hechos de mi infancia que contribuyeron a determinar un aspecto morboso de mi personalidad juvenil. Desde luego, también influye la herencia que traigo en la sangre, que es en gran parte culpable de lo que me sucede. No hablo de una herencia cercana sino lejana, casi diría ancestral.

Lo único que me alegra y me salva es la certidumbre de que nunca podré ser un depravado. He hablado muchas veces de casarme, pero ahora lo pienso seriamente. Necesito organizar mi vida fisiológica y moral. Debo casarme. No puedo seguir como hasta ahora, sería tanto como fomentar yo mismo la ruina de mi espíritu. Nunca podré llevar tranquilamente la vida

⁵⁴⁴ *La feria*, p. 40.

⁵⁴⁵ DíEZ de Urdanivia, art. cit., p. 305.

⁵⁴⁶ CARBALLO, art. cit., p. 14.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 14.

⁵⁴⁸ Del PASO, art. cit., p. 34-35.

de un soltero. No puedo. Para arrancar mi mal de raíz necesito casarme. Mi virilidad clama todos los días por la hembra, y yo respondo ese clamor con actitudes que me manchan, que envilecen mi juventud. La hembra del lupanar es una caricatura inmunda⁵⁴⁹. [El subrayado es mío]

La culpa que corroe a Arreola a partir de esa experiencia marca negativamente todo aspecto ligado a la sexualidad y explica su continua necesidad de confesarse⁵⁵⁰; así lo expone él mismo cuando habla de la “verdad” como bien supremo en una carta personal:

Hace mucho tiempo escribí: un alma infantil que guarda pesados secretos, es algo que vuela mal, es un ángel lastrado que no puede tomar altura. Y yo no pude nunca guardar un secreto mío par mí sólo. Sin duda es debilidad; quiero que alguien me ayude a sostener el peso de mis faltas. Por eso admiro tanto a San Agustín, a Villon, a Montaigne; porque no hay manera de equivocarme con el santo pecador, con el poeta ladrón y asesino, con el minucioso narrador de miserias corporales y anímicas, que nada querían dejar de su alma ni de su memoria en el tintero,

Y por eso los detesto a todos: a los que guardan su saquito de porquerías [...]. Por eso estoy tan sólo, en este domingo por la tarde. Porque no he mentido. Porque soy un hombre verdadero y prevalezco aislado⁵⁵¹ ya para siempre, entre todos los mentirosos; porque soy insoportable como la verdad [...]⁵⁵²

En el fondo el deseo de confesarse en el otro, de admitir los pecados, no es más que la culpa:

Y otra cosa que le debo al catolicismo, y esto sí para mal, porque es fuente de mis mayores angustias y problemas, es el sentimiento de culpa Soy un hombre remordido. Todo lo que he hecho en mi vida, mis acciones personales, mi conducta hacia los demás, todo está imbuido de culpa.

Siempre busco congraciarme con todos. Siempre me confieso con todos⁵⁵³. Mi pequeña obra no es más que una tentaviva de confesión. Aunque ínfimo, pertenezco a esa raza de la cual el más alto exponente es San Agustín, y en otro extremo François Villon, que no pudo morir el pobrecito sin hacer testamento burlesco y trágico⁵⁵⁴.

La preocupación respecto al pasado manchado, y sus consecuencias, en el que el niño se ha visto inmerso en la sexualidad la podemos encontrar, abordada más seriamente que en el “me acuso padre”, dentro del cuento “El silencio de Dios” en el que el joven protagonista relata:

Por si a alguien le interesa, consigno aquí el primer dato de mi biografía moral: un día en la escuela, en los primeros años, la vida me puso en contacto con unos niños que sabían cosas secretas, atrayentes, que participaban con misterio.

⁵⁴⁹ Orso ARREOLA, *op. cit.*, p. 148-149

⁵⁵⁰ ZIZEK dice que el obsesivo que tiene culpa se confiesa con todos, pero nunca dice lo que verdaderamente guarda “para que todo siga como estaba”, *El acoso*, p. 45.

⁵⁵¹ Como en el cuento “Autri”.

⁵⁵² *Y ahora la mujer*, p. 41.

⁵⁵³ *Ibidem*, p. 48.

⁵⁵⁴ DÍEZ de Urdanivia, *art. cit.*, p. 316.

Naturalmente, no me cuento entre los niños felices. Un alma infantil que guarda pesados secretos es algo que vuela mal, es un ángel lastrado que no puede tomar altura. Mis días de niño, que decoraron suaves paisajes, ostentan a menudo manchas deplorables. El maligno, con apariciones puntuales de fantasma, daba a mis sueños un giro de pesadilla y puso en los recuerdos pueriles un sabor punzante y crimoso.

Cuando supe que Dios miraba todos mis actos traté de esconderle los malos por oscuros rincones. Pero al fin, siguiendo la indicación de personas mayores, mostré abiertos mis secretos para que fueran examinados en tribunal. Supe que entre Dios y yo había intermediarios, y durante mucho tiempo tramité por su conducto mis asuntos, hasta que un mal día, pasada la niñez, pretendía atenderlos personalmente.⁵⁵⁵ [El subrayado es mío]

Lo que una vez más se relaciona con la autobiografía de Arreola, y su contacto con Dios sin intermediarios, él recuerda; “yo de niño escribí oraciones para antes de pecar, y creía de buena fe⁵⁵⁶”, a fin de enterrar, de dejar atrás “al niño terrible, malévol, perverso que fui”⁵⁵⁷ Contrástese lo apuntado en “El silencio de Dios” con este párrafo de sus memorias, en el que explica su punto de vista de la infancia:

No comparto con Rilke, Gide y otros, la idea de que la infancia es paradisiaca. Mentiría yo si aplicara un adjetivo así a mi infancia. Aunque claro, recuerdo con agrado, aunque al mismo tiempo de manera muy vaga, algunos paseos en los que fui feliz, algunas ceremonias religiosas que me impresionaron [...]⁵⁵⁸.

En efecto las sensaciones que acompañan la infancia de Arreola están ligadas al incipiente erotismo y las etapas que el mismo describe en sus diarios, con ayuda de la teoría psicoanalítica de Freud —escuela de la que era seguidor—; lo interesante es percibir que no es hasta su vivencia a los cuatro, o cinco años, en el colegio, que estas se menciona de forma negativa, como lo describe el mismo antes de ese encuentro negativo con la sexualidad:

Tendría yo dos años y pico, me acuerdo, cuando me acosté por primera vez en ese patio, boca abajo. Lo hice otras veces, y me gustaba sentir la frescura del musgo, su suavidad, en el pubis, la zona inguinal. Allí pues.

Era una mezcla de frescura —por el musgo— y de tibieza, cuando ya el solo había calentado los ladrillos [...]. Me acostaba, como decía, boca abajo, y me movía un poquito, me tallaba sobre ese musgo finísimo que era como terciopelo. Dese luego, era una sensación muy voluptuosa. Hasta que una de mis tías me descubrió, y desde luego le pareció que todo eso era muy sospechoso⁵⁵⁹.

El erotismo, y el autoerotismo es tema que abunda y contribuye a la problemática de sus personajes masculinos, sobre todo juveniles, y se ve marcado, como es de esperarse, de forma realmente negativa. La figura del infante, a partir de estas impresiones, se encuentra estigmatizada debido a su inmanente tendencia a la sexualidad, a su incapacidad de control, de forma que se presenta en la narrativa de Arreola como el perfecto perverso polimorfo.

⁵⁵⁵ *Confabulario*, 1988 p. 140.

⁵⁵⁶ “Tengo la conciencia de que son mortales, y tengo la conciencia de que he incurrido en pecados muy graves, pero ha sido, de alguna manera, por auténtica caída” Emmanuel CARBALLO, “Cayeron desde el cielo de Zapotlán las muchachas sobre el pueblo” en Efrén RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 398.

⁵⁵⁷ Cristina PACHECO, “Soy un traidor y un malabarista”, en Efrén RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 154.

⁵⁵⁸ Del PASO, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁵⁹ *Ibidem*, p. 43.

En *La feria* podemos ver la relación entre el “me acuso padre”, de nuevo, con otros pasajes autobiográficos, sexuales, llenos con culpa de Arreola ante “el pecado”, claro que aquí se emplean para satirizar:

- Me acuso padre de que leí dos libros.
—¿Cuáles?
—Uno que se llama “Conocimientos útiles para la vida privada” y otro que se llama “Historia de la prostitución”. Tienen dibujos.
—¿Quién te los prestó?
—No. Me los hallé en el troje de mi casa. Están en un solo libro pero son dos, con pasta colorada.
—¿Son de tu papá?
—No. Estaban en unas cosas de un tío que se murió.
—Ah... Tráemelos mañana mismo a la sacristía. Vas a tener que rezar cinco rosarios de penitencia⁵⁶⁰.

Al hablar en sus memorias respecto a las lecturas que había realizado en la niñez y lo habían marcado Arreola habla de esos mismos libros:

Un libro atroz que cayó en mis manos fue el llamado *Los conocimientos útiles para la vida privada* de Suárez y Casañ [sic], donde venía todo lo que es verdaderamente inútil para la vida privada, y había otro libro, en la casa, que podría yo calificar como gemelo de ése que contenía la historia de la prostitución, y no se que hacía allí. Para un niño de doce años, en Zapotlán, ésa fue una lectura tan solitaria como afanosa y terrible. No había perversiones que no estuvieran contadas en ese libro. Después de su lectura, no aprendí nunca nada nuevo, en mi vida, que tuviera que ver con el erotismo. Como nos veíamos obligados a confesarnos cada primer viernes de mes, yo llegaba al confesionario, después de esas lecturas, con una enorme carga de pecados, y el cura me ponía una regañiza. Eran, sin duda, libros turbadores, perturbadores, malévolos. No satisfacen la curiosidad, sino que atizan la hoguera. A mí me envenenaron. Curiosamente, ya de joven, de adulto, nunca volví a leer cosas así, mórbidas⁵⁶¹.

O la formación académica trunca del “me acuso”, que tras dejar la escuela consigue un empleo donde aprende muchas de las cosas que le confiesa al padre:

- Me acuso Padre de que aprendí una canción.
—¿Cómo dice?
—Me da vergüenza...
—¿En donde te la enseñaron?
—Los de la imprenta [...] ⁵⁶².

Que Arreola explica en sus memorias:

No recuerdo exactamente cuánto tiempo —muy poco tal vez— estuve en una imprenta que regenteaba mi primo, el Chepo Gutiérrez. Lo que no podré olvidar es todo lo que allí me entró por los oídos. Creo que desde entonces no he podido agregar nada importante a mi

⁵⁶⁰ *La feria*, p. 54

⁵⁶¹ Del PASO, p. 51.

⁵⁶² *La feria*, p. 35-36.

conocimiento de la vida, en lo que se refiere a temas escabrosos⁵⁶³ y picardías del lenguaje. Y como poco tiempo después cayeron en mis manos los opúsculos de Suárez y Casañ, de los que ya hablé, acerca de la vida privada y todas las atrocidades habidas y por haber, resulta que a los trece años de edad mi prodigiosa educación sexual estaba totalmente concluida⁵⁶⁴. [El subrayado es mío]

La relación entre el niño de deforme carácter moral, Freud y Arreola queda más que clara; cuando el jalisciense se encontró con la teoría del psicoanálisis su culpa ante el “pecado” se sublimó un poco, aunque no lo suficiente:

Yo fui un niño freudiano, por eso al leer a este autor me sentí liberado. Me ayudó a darme cuenta de que yo no era un monstruo, sobre todo un monstruo único, sino que en el mundo había muchas personas como yo, que no estaba solo como yo me sentía, que había alguien que me comprendía y me acompañaba. Tuve el honroso privilegio de que, por mediación de sus libros, el célebre psiquiatra de Viena se convirtiera en mi médico de cabecera⁵⁶⁵. [El subrayado es mío]

La autobiografía se encuentra en la obra, sí, pero en esta tesis no pretendemos hermanarlas de manera directa; no confundamos al personaje con el escritor. Y sin embargo el carácter dialógico de ambas instancias ocurre a través del pensamiento arreolano, que configura el carácter del personaje y de la obra. Podemos concluir que en un primer plano, como lo indicamos antes, lo que cifra la deformidad moral del niño estriba en la naturaleza hipersexual como un problema del adulto joven, su “padre”, que le ha heredado —en nuestro esquema— el alma; una conciencia deforme que se propaga. Arreola culpa “la herencia ancestral” que se encuentra en los hombres y hace de ellos bestias “pecaminosas”. Este problema emana más que de las marcaciones negativas dentro de la representación misógina que nos hace Arreola la madre/bruja/malvada, de la dicotomía entre la sexualidad y pecado que supone el propio cuerpo del hombre (casi siempre soltero) como ente sexuado y su relación con la ideología católica; el cuerpo del hombre es tentado por el autoerotismo, la lujuria, la homosexualidad latente con su invitación constante; amenaza al hombre con destruirlo, como hemos esbozado a partir del pensamiento de jalisciense.

A continuación, con el objetivo de complementar esta visión observaremos la naturaleza de la deformidad física del niño en Arreola, expondremos como es que esta “maldad-deformidad” se perpetra a través del nexo con la madre y, por qué no decirlo, también con el padre.

II. La deformidad física. Materia sin alma tirada a la basura: malformaciones, monstruos, crías, abortos y pedazos de hueso: el caso del hijo

⁵⁶³ Macabro o escabroso son empleados para referirse al sexo o a temas sexuales por Arreola; así en “Parturient Montes” : “[...] las mujeres tienen especial debilidad por los temas escabrosos”, en “El avestruz”: “Destartalado, sensual y arrogante, el avestruz representa el mejor fracaso del garbo, moviéndose siempre con descaro, en una apetitosa danza macabra”, *Bestiario*, p. 19. El diccionario define macabro como algo que “participa de la fealdad de la muerte y la repulsión que esta suele causar”, lo que una vez más acredita nuestra hipótesis sobre el marcaje negativo de la mujer por el carácter tanático/erótico del que la dota el jalisciense. DLE <http://dle.rae.es/?id=NkXf5hB>

⁵⁶⁴ Del PASO, p. 132.

⁵⁶⁵ ARREOLA, Orso, p. 44.

... tus desdichas, Segismundo, son tan grandes,
que antes de nacer moriste por la ley del
cielo.

1. Nacimiento monstruoso: La naturaleza teratológica del niño deforme, un anuncio

Este niño, a diferencia del anterior, posee más claramente el carácter de “hijo” dentro del marco diegético, y su relación con los padres se desarrolla a lo largo de los cuentos; nacido de un parto monstruoso, cumple casi siempre la sentencia de significar la ruina para ambos padres. Podríamos asociar la deformidad física del niño con el concepto de “monstruo físico” que exploran, entre otros Santiesteban⁵⁶⁶, Legoff⁵⁶⁷, y Eco⁵⁶⁸. Esta constructo se cimenta en parámetros clásicos y medievales, a través de los que consigue llegar hasta las conceptualizaciones monstruosas que terminaron por regir dentro de la historia de occidente. Los autores antes citados estudian al monstruo tanto dentro de las representaciones arquetípicas, artísticas y culturales, como de las embriológicas encontradas en la teratología humana⁵⁶⁹ (principalmente Legoff y Santiesteban). Sin embargo dado que la deformidad del personaje infantil en Arreola se encuentra enmarcada en contextos particulares, surge en situaciones puntuales codificada bajo ciertos significados, y debido sobre todo a que nosotros empleamos a la botella de Klein como un símbolo especular que viene a significar el niño mismo, la deformidad que exploramos no cumple del todo con la mayoría de los parámetros que establecerían al infante dentro de la categoría de “monstruo”⁵⁷⁰.

A pesar de ello, la deformidad que exponemos y la monstruosidad convergen al menos en tres aspectos de suma importancia. El primero: todos los monstruos son heraldos que anuncia la naturaleza de su aparición como un aviso de lo que acontecerá; el portento tiene algo (mucho) de divino⁵⁷¹, y su deformidad expone (monstruo viene de mostrar⁵⁷²), precisa, una advertencia. Su arribo se encuentra asociado, la mayoría de las veces, con sucesos negativos; en su calidad de heraldo siempre anuncia una tragedia por acontecer. En segundo lugar: nacido por orden de la divinidad, ya para sancionar la maldad como un castigo divino que sus padres han merecido tras pecar⁵⁷³, ya como resultado negativo ante el deseo sexual exaltado de la mujer, es un mensajero que cifra su existencia respecto al

⁵⁶⁶ Héctor SANTIESTEBAN Oliva, *Tratado de monstruos: ontología teratológica*, Plaza y Valdés, México, 2003.

⁵⁶⁷ Jacques LE GOFF, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

⁵⁶⁸ Umberto ECO, *Historia de la fealdad*, Random House Mondadori, Barcelona, 2007.

⁵⁶⁹ “Actualmente la Teratología estudia las anomalías del organismo (embrión o feto), pero originalmente significaba Ciencia de los monstruos”, *vid.* Manuel Esteban Sánchez, “De los monstruos o la ingeniería genética de la imaginación”, *Contextos*, núm. 12, 1994, pp. 313-336.

⁵⁷⁰ Aunque la tradición de embriología clásica nombra de esa manera a los embriones o fetos que presentaban importantes malformaciones genéticas, creemos que no es adecuado hacerlo, y que el personaje infantil evidentemente no entra dentro de la categoría porque es sólo un personaje, no una entidad viva.

⁵⁷¹ Así lo argumenta San Isidoro de Sevilla: “Varrón dice que portentos son las cosas que parecen nacer en contra de la ley de la naturaleza. En realidad no acontecen contra la naturaleza, puesto que sucede por voluntad divina, y voluntad del Creador es la naturaleza de todo lo creado”, *Etimologías*, Libro XI, 3-4, p. 47, *apud* SANTIESTEBAN, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁷² “El portento no se realiza en contra de la naturaleza, sino en contra de la naturaleza conocida. Y se conocen con el nombre de portentos, ostentos, monstruos y prodigios, porque anuncian (*portendere*), manifiestan (*ostendere*), muestran (*monstrare*) y predicen (*praedicare*) algo futuro”, *Ibidem*.

⁵⁷³ El monstruo puede venir del pecado sexual, sobre todo de la madre, *vid. supra*.

futuro, pero cuyo espacio temporal es fútil. El monstruo existe brevemente, viene únicamente a advertir con su mensaje, y muere⁵⁷⁴. El último aspecto será retomado para concluir este capítulo debido a su pertinencia dentro de la significación del niño.

En el caso de nuestro *corpus* la deformidad del personaje infantil físicamente no tiene mucho de divinidad (a excepción de Pablo, aunque no es “propiamente deforme” y el cuento se focaliza en su vida como adulto, por lo que no lo vamos a tratar), pero sí de “castigo” divino, aparece como anuncio, más que de calamidades, de su propia maldad que acarreará el infortunio y la destrucción de la pareja, provocada por el “pecado” que significó su concepción. Arreola lo llama, irónicamente, “arcángel o “ángel” en cuentos como “El soñado”, “El cuervero”, “Una reputación”, *La feria*, y *Tercera llamada*⁵⁷⁵. Asimismo, la existencia del niño se encuentra condicionado por la futilidad, lo instantáneo, al menos en los cuentos de “El cuervero”, donde el hijo nace y muere, “el soñado”, donde el niño existe en un espacio de tiempo breve y desaparece cada noche, y “Kalenda Maya”, donde las niñas duermen en botellas que consumen los hombres, una vez “maduras”.

Una vez aclaradas casi todas las convergencias entre ambos conceptos, podemos llegar a concluir que si bien el niño deforme se inscribe dentro del “parto monstruoso”, posee sus propias características, que analizaremos detalladamente. A continuación expondremos los casos de deformidades, nacimientos inusuales, abortos, crías y pedazos de hueso. Vamos a ordenar a cada niño de acuerdo a sus rasgos antropomórficos. Empezaremos con el niño de “El cuervero”, después el “monstruo” de “Una mujer amaestrada”, tras esto los abortos, por último las “crías”. Para acabar el capítulo analizaremos “El soñado” la conclusión en la deformidad del niño.

2. La deformación en Edipo: “El cuervero”

En “el cuervero” a Layo le nace un hijo con importantes malformaciones físicas, anunciando (provocando, quizá) un tiempo de calamidades que se cumple luego de que renuncia a su trabajo (vende la escopeta con la que cazaba tuzas a fin de pagarle al médico) y no logra colocarse en el negocio de hacer adobes. Tampoco regresar al “llano”. Abatido, se dedica a beber en cada oportunidad. La injusticia social, la falta de oportunidades laborales, el nulo acceso a servicios médicos, forman parte del panorama del campo agreste mexicano que, antes del nacimiento monstruoso, configuraban ya la realidad de los protagonistas⁵⁷⁶; sin embargo la aparición del hijo precipita la problemática. Como en el grotesco kayseriano, la impasibilidad de los personajes, su resignación, ante circunstancias devastadoras, resultan desconcertantes para el lector; no sólo su nula sorpresa ante la enfermedad del hijo, sino ante su muerte. Cuando recién fallece, su padre llega demasiado ebrio —cansado de estar trabajando entre el lodo todo el día, haciendo tabiques que no cuajan— como para compungirse ante nada, y decide que lo mejor es echarse a dormir:

⁵⁷⁴ O desaparece como los monstruos fútiles en los Presagios o tezahuities de Moctecuhzoma. Para Santiesteban: “El monstruo es efímero. Acaso el monstruo sabe que morirá a manos del héroe [...]. Una vertiente del monstruo de efímera existencia encuentra su paradigma en la figura de un niño que nace, horroriza y muere. Ese fue el principal monstruo durante algún tiempo y al que más se hace referencia en los tratados de la Baja Edad Media y principios del Renacimiento”, *op. cit.*, p. 96.

⁵⁷⁵ Cabe decir que dentro de la ironía siempre usa esta palabra de manera despectiva. Así los homosexuales serán llamados también “Ángeles” o Arcángeles equívocos, como Celso José en *La feria*.

⁵⁷⁶ Juan Rulfo le observó a Arreola, “Bueno, ese cuento lo debería haber escrito yo”, Vicente LEÑERO, “¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola? (Entrevista en un acto)”, en Efrén RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 195.

La mujer de Hilario estaba hecha mono en un rincón⁵⁷⁷. No sé sabía si lloraba. Unas mujeres iban y venían a traerle más flores al angelito⁵⁷⁸. Hilario, cansado y bien borracho, se tiró en el suelo y al ratito ya estaba roncando⁵⁷⁹. [El subrayado es mío]

Su muerte, en el fondo, resultaba una dádiva. Desde un principio el niño se hallaba marcado negativamente en tanto que representaba un lastre económico dentro de un contexto plagado de miseria, aún peor estando enfermo. Contrario a “Hizo el bien mientras vivió” en el que el abogado deseaba un hijo “desde lo más profundo de su ser”⁵⁸⁰, “El cuervero” plantea la angustia de “una boca más que alimentar”. Como observó Pablo Castro la tradición popular de literatura oral que recopilaron Perrault y los hermanos Grimm da cuenta del nacimiento del infante como una desventura, al grado de ser abandonado por sus padres en el bosque; el hijo más que una bendición es una maldición⁵⁸¹. Swift, en ese ensayo irónico, sugiere comerse al niño “para impedir que los hijos de la gente pobre de Irlanda sean una carga para sus padres y hacerlos beneficios para el público”⁵⁸²; Arreola los hará objetos instrumentales, con su *Baby H. P.*, mediante los que se puede obtener una ganancia económica haciéndolos generar electricidad (a riesgo de electrocutarlos). La pregunta que Kenzaburo Oé se atreve a poner en boca de Bird, el protagonista de su novela *Una cuestión personal*, nunca se enuncia porque sale sobrando en “El cuervero”, sin embargo alberga el deseo no expresado de aniquilar al hijo:

Y de pronto se sintió invadido por un deseo enfermizo, precipitado en la oscuridad de su mente, al saber que el bebé vivía. Había dejado en claro su significado al propagarse con bajeza. La pregunta atormentaba a Bird: “¿Qué vamos a hacer, mi esposa y yo, pasando el resto de nuestras vidas prisioneros de un ser casi vegetal, de un bebé monstruoso? Tengo que deshacerme de él”⁵⁸³.

La deformidad no hizo sino evidenciar el carácter nocivo del bebé ante los padres y la familia, como si se tratará de una manifestación de la “maldad” que victimizaría a la pareja. El niño acarrea destrucción; basta observar algunos detalles que se enlazan en su aparición. Así el personaje principal, su padre, se llama Hilario; es resaltable que el hipocóritico empleado por el autor para referirse a él sea el nombre del padre de Edipo, el Rey de Tebas, Layo. El hijo casi “mata” a la madre al nacer (como en el sueño que el rey Basilio relata en *La vida es sueño* sobre Segismundo⁵⁸⁴), le cuesta el arma con la que el padre sustentaba a la

⁵⁷⁷ Esto de la mujer “mono” se parece a la comparación que Arreola hace sobre las mujeres y las monas antropoide tomando como base la menstruación en “El ajolote”, *vid. infra*.

⁵⁷⁸ La aparición de “ángel” que luego empleará en otros cuentos para ser irónico con el niño.

⁵⁷⁹ *Op. cit.*, p. 180.

⁵⁸⁰ *Op. cit.*, p. 160.

⁵⁸¹ Pablo CASTRO Hernández, “Creatura e infancia: ternura, debilidad, monstruosidad y bendición (ss. XV-XVIII)”, *Historias del Orbis Terrarum*, núm. 1, 2009, p. 234. Consultada el 9/01/2017 en la dirección: <http://www.orbisterrarum.cl/>

⁵⁸² *Ibidem*, p. 236.

⁵⁸³ Kenzaburo Oe, *A personal matter*, Grove press, New York, 1969, p. 75.

⁵⁸⁴ “Su madre infinitas veces,
entre ideas y delirios
del sueño, vio que rompía
sus entrañas atrevido,
un monstruo en forma de hombre,

familia, y, pese a todos los esfuerzos, termina por morir; Layo dice desdeñoso: “[Los cinco pesos] se gastaron en el muchacho que ni se alivió ni deja de chillar desde que nació”⁵⁸⁵. La actitud de la madre ante el bebé es de rechazo inmediato también, no le hace caso mientras llora, aunque cuando muere reacciona un poco: se trata, otra vez, de la maldad primigenia de la mujer. Por último, como si esto no denunciara con suficiencia su carácter maldito, el niño nace con los ojos pegados, ciego como Edipo al final de sus días:

- ¡Pues que arguende es ése y qué hace tanta gente, mamá, que parece velorio!
—Válgame Dios, Layo, no digas eso. ¿Luego no estás oyendo llorar a la criatura?
—¿A poco ya nació?
—Cállate, que ésta se puso re mala con un calenturón. No sea por doña Cleta que estuvo aquí todo el día, tú ni la habías alcanzado.
—¿Y qué fue?
—Pues muchachito, pero nació lastimadito del ombliguito.
—Pues que lo curen.
—Ya le pusieron tantita manteca con calecita y azúcar, que es rebuena para lo hinchado. La mujer de Hilario está como la tierra seca, antes de que le llueva. No hace caso de nada. La criatura llora y llora. Doña Cleta dijo que más valía hablarle al doctor si para mañana sigue llorando. Por su parte, ella ya hizo lo que pudo. **El niño nació también medio eclipsado de los ojos, parece que los tiene pegados**. La madre de Hilario dice también que hay que llamar al doctor.
—Bueno, mamá, pues mañana llévate la chispeta y empéñala con Tonino, bien te dará cinco pesos.
La mujer de Hilario entreabrió los ojos:
—¿La chispeta? ¿Y luego la tuceada Layo?
—¡Qué tuceada ni que ojo de hacha! Eso se acabó. Ojalá y que las tuzas y los cuervos le tragarán toda la labor a ese jijo de Don Pancho. ¡Yo nomás dale y dale todo el día matando tuzas jolinas, que para que no se las paguen a uno lo mismo da que tengan cola o no la tengan⁵⁸⁶! [El énfasis es mío]

Se trata de un Edipo, un “angelito”—como en “El soñado”— exterminador que viene a destruir a la pareja, a significar más ruina. Por eso su muerte le representó a Layo una ganancia: “Don Tacho supo lo del niño y le dio a Hilario dos pesos de más para que comprará el cajón”⁵⁸⁷.

Layo desea que los cuervos y las tuzas le coman la cosecha a su patrón; los cuervos en cambio, metafóricamente, se llevan a su hijo; el cuento que empieza: “Los cuervos sacan de la tierra el maíz recién sembrado. También les gusta la milpita tierna, esas tres o cuatro hojitas que apenas van saliendo del suelo”⁵⁸⁸, termina así:

y entre su sangre teñido,
le daba muerte naciendo
víbora humana del siglo.” [...]

Pedro CALDERÓN de la Barca, *La vida es sueño*, Alcaldía Mayor de Bogotá/Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte, Bogotá, 2009, p. 40.

⁵⁸⁵ *Op. cit.*, p. 180.

⁵⁸⁶ *Ibidem*, p. 178.

⁵⁸⁷ *Ibidem*, p. 181.

⁵⁸⁸ *Ibidem*, p. 174.

El niño de Hilario nació y se murió en la temporada de siembra. Cuando los cuervos van volando sobre los potreros y buscan entre los surcos las milpitas tiernas, que acaban de salir de la tierra y que brillan como estrellitas verdes⁵⁸⁹.

Layo es el mismo Layo que encontramos en *La feria*; en la novela se le relaciona directamente con la “Fábula del maíz” que cuenta Juan Tepano, primera vara. Allí los cuervos son presentados como nahuales de “cristianos” que fueron transformados a fin de traer de vuelta el maíz que los de Sayula, Autlán, Amula y Tamazula, habían robado. Cayeron en la tentación de comerse el grano en lugar de regresarlo a las tierras de Zapotlán. Estos espíritus buenos, que han sido castigados, que han “caído”, se llevaron consigo al hijo deforme de Layo, porque “buscan y esconden las cosas”⁵⁹⁰; no aguantan el hambre y devoran, en cierto sentido existe entre ellos y la pareja un paralelismo en tanto que son pecadores como los padres que trajeron a la vida a ese niño:

—Nomás espántalos, pero no les tires. Los cuervos son como tú y yo. Andan arrepentidos buscando y buscando lo que se comieron por el camino, cuando venían volando en la noche con su grano de maíz en el pico. Pobres, no tienen la culpa de haber caído en la tentación. [...]

Pero como nos costaba mucho trabajo encontrar las semillas y todos teníamos ganas de comer maíz nuestro Rey Cuervo dijo que los que se tragaran el grano por el camino, se quedarían ya de cuervos, volando y graznando entre los surcos, buscando para siempre el maíz enterrado. Y muchos de nosotros no se aguantaron las ganas y se tragaron el grano en vez de sembrarlo en nuestra tierra. Y ya no volvieron a ser hombres como nosotros...

—No les tires a los cuervos, Layo, con tu escopeta. Ellos trajeron otra vez el maíz a Zapotlán. Y los que cayeron en la tentación, no tienen la culpa. Querían comer otra cosa, y ya estaban hartos de zapotes, de chirimoyas, de calabazas y mezquites. Por eso andan volando todavía por los campos⁵⁹¹

El carácter ambivalente de los cuervos, prójimos buenos que cayeron de la gracia de Dios, los hace una clave para entender el significado de la comparación entre la siembra y la cosecha que “practican”: ellos trajeron a ese niño deforme, la pequeña semilla, la espiga de maíz en los misterios de *Eleusis*⁵⁹²; ellos se lo llevaron de donde lo trajeron. Para Cirlot el cuervo como símbolo posee también este significado ambivalente de la negatividad y lo positivo; representa las tinieblas, la oscuridad materna, la “tierra fecundante” en el mundo, recordemos que también podíamos encontrarlo como símbolo de la *nigredo*, la putrefacción de la muerte que llevaría al renacimiento. En las culturas nórdicas tiene un carácter de demiurgo⁵⁹³. El niño deforme se fue de donde vino; al final el cuervo representa el espíritu bueno que aniquila al monstruo, a pesar de que el mismo, en su “maldad” materna⁵⁹⁴ lo trajo. El título del cuento es “El cuervero”, a pesar de que Layo sea “tucero”; puesto que aquel ocupa un carácter central: los cuervos sembraron al niño porque el cazador no pudo con ellos, y como al maíz de *La feria*, lo recolectaran después. El niño deforme nace como

⁵⁸⁹ *Ibidem*, p. 181.

⁵⁹⁰ *La feria*, p. 64

⁵⁹¹ *Ibidem*, 63-64

⁵⁹² *Vid. supra*, p. 56.

⁵⁹³ *Op. cit.*, p. 161.

⁵⁹⁴ *Loc. cit.*

los brotes de la tierra fecunda, y es llevado por los cuervos de regreso a la naturaleza oscura de la que ha emergido.

3. El monstruo enano traicionero

Como ha observado Sara Poot Herrera, en “Una mujer amaestrada” un “pequeño monstruo de edad indefinida” que “completaba el elenco. Golpeando daba fondo musical a los actos de la mujer” bien puede ser el hijo, producto de la “relación, íntima y degradante, que iba más allá de domador y fiera” entre el saltimbanqui y la mujer: al final del acto el autor así lo define “azuzado por su padre [el saltimbanqui] el enano del tamboril dio rienda suelta a su instrumento”⁵⁹⁵. Es interesante la frase con la que el narrador describe la relación entre hombre y mujer: “Quien profundice en ella, llegará indudablemente a una conclusión obscena”⁵⁹⁶: la conclusión obscena de la relación de la pareja es, sin duda, el hijo enano y monstruoso, como observaron primero Herz⁵⁹⁷ y después Poot⁵⁹⁸. La misma investigadora propone que en la medida en que el hombre empieza a no ser del todo indiferente a la pareja, sobre todo atraído por la mujer, la “trampa de la carne”, como la llama Arreola, a la largo del cuento se suavizan los epítetos con los que increpa al personaje del hijo-niño: de “pequeño monstruo de edad indefinida”, pasa a “enano del tamboril” y finaliza como “niño”⁵⁹⁹. El narrador acaba siendo domado por la mujer; termina “amaestrado”, y salta al círculo de tiza, el espacio teatral-circense donde se representaba la farsa de aquel matrimonio, baila con ella y llama “niño” al que antes le pareció un monstruo: esta inversión se debe a “la caída” que ahora reconfigura la narración; a que el narrador se encuentra dispuesto a creer en la ficción de que la mujer está amaestrada⁶⁰⁰, de que el saltimbanqui es un hombre libre, y de que el monstruo es un niño; todas patrañas. Este cuento ha sido analizado infinidad de veces, de allí que no me interese mucho focalizar en él. Para lo que concierne a esta tesis, el carácter del niño monstruo ejemplifica el producto monstruoso de la pareja.

Su deformidad, ser un monstruo enano, de acuerdo con Cirlot, lo identifica con el bufón; este enano representa la dualidad, puede hallarse vinculado con el trickster, tiene la capacidad de decir “en tono duro las cosas agradables, y en tono agradable las cosas terribles”⁶⁰¹; justo como el monstruo enano en “Una mujer amaestrada” nos revela el

⁵⁹⁵ *Op. cit.*, p. 87.

⁵⁹⁶ *Ibidem*, p. 86.

⁵⁹⁷ “Their child is a monstrous midget accompanying the woman’s performance on a tambourine”, *op. cit.*, p. 76.

⁵⁹⁸ “El enano que ameniza con el tamboril el suceso es parte medular, razón y fe de la relación entre los otros personajes, es nada menos que su propio hijo. Su deformidad es exhibida como espectáculo y como fruto de la relación entre los otros actores. La figura del enano refuerza el carácter circense del espectáculo. La referencia que el narrador hace a los “detalles monstruosos” que puedan existir en el trasfondo de un espectáculo se afirma claramente con la presencia deformada del enano”. *Op. cit.*, p. 101.

⁵⁹⁹ “Cuando al final del texto el narrador pasa a ser parte del espectáculo, el “pequeño monstruo” es humanizado y se le denomina “niño”. Se muestra de esta manera cómo el narrador humaniza a los personajes cuando se aproxima a ellos, los toca de cerca y participa en el espectáculo, rompiendo así el triángulo del elenco de actores”. *Loc. cit.*

⁶⁰⁰ Para POOT se trata de un grupo de actores y una farsa, que el narrador mezcla: “Mira de antemano el suceso callejero, que de antemano se sabe que es una representación, y mezcla lo que ve con lo que imagina: el espectáculo y la historia que se puede esconder. [...] El espectáculo miserable muestra y es resultado, también de la vida miserable de los actores”. *Ibidem*, p. 85

⁶⁰¹ *Op. cit.*, p. 183.

carácter “depravado” de la relación entre el hombre y la mujer del cuento. Representa por otro lado, también la posibilidad de sublimación de la repugnancia, asociada con prejuicios a la deformidad física, a través del sacrificio:

Cuenta Frazer que, en la Antigüedad, cuando una ciudad sufría de peste, elegían a una persona deforme o repugnante para que pagase con su persona los males de la colectividad. Llevaban a ese desgraciado ser a un lugar apartado y le daban de comer. Después le pegaban siete veces en los órganos genitales con ramas de árboles y luego lo quemaban en una hoguera, arrojando sus restos al mar. Se advierte aquí el papel de víctima a que aludíamos antes y cómo, por el terrible camino del sacrificio, el inferior era sublimado y elevado hasta lo superior⁶⁰².

En el caso de “Una mujer amaestrada” el monstruo deforme se convierte en niño en cuanto el narrador elige participar de la farsa del amaestramiento, “caer en la trampa” dice Arreola. Es decir consigue volverse un niño ante el sacrificio del espectador, no del suyo propio. En este sentido el hijo-enano es cómplice de sus padres, y atrae una nueva víctima. Arreola explica así la caída o sacrificio del hombre al ir tras la mujer:

Juan José Arreola: [...] El hombre que está viendo la escena pertenece a la especie de los no comprometidos, de los hombres que juzgan.

Emmanuel Carballo: Pero al cruzar el círculo de tiza se compromete, deja de ser juez de la escena callejera y cae en la tentación.

J.J.A. Cae, pero antes su actitud era la de no dejarse atrapar. Al final comprende que si persiste en su postura se convertirá para siempre en un espectador, sería como la frase de Goethe: “Un triste huésped sobre la tierra sombría”. 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 ni 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. Yo sostengo que la mujer es la trampa de la carne y que está hecha para capturar el espíritu: incluso tiene de trampa el ser oquedad, agujero donde uno se mete o cae fatalmente⁶⁰³.

Podría decirse que se sublima al enano cuando captura un nuevo sacrificio, igual que el saltimbanqui; el hombre que ha caído en la trampa bien puede sustituirlos de representar esa farsa junto a la mujer. El enano, en este sentido, es parte de la estratagema; no sólo representa el carácter deforme de la pareja; ejerce algo de su maldad, pero una maldad que podríamos relacionar principalmente con la madre y su concerniente identificación primordial como generadora, pues según Jung “en el folklore el motivo del niño aparece en la figura del enano y del elfo, como ilustraciones de las fuerzas ocultas de la naturaleza”⁶⁰⁴.

4. Partos monstruosos y abortos: la bruja y la virgen en “Hizo el bien mientras vivió”

La creación de un hijo monstruoso, de un aborto, de un ser “anormal”, se le ha adjudicado, a lo largo de la historia occidental, generalmente, a la naturaleza maléfica de la mujer que interviene y pare engendros. Tales creencias, de acuerdo con Muchembled evidencian, finalmente, el terror que constituye la figura femenina, inferior y aún así desafiante otredad ante el hombre:

⁶⁰² *Loc. cit.*

⁶⁰³ CARBALLO, art. cit., p. 37.

⁶⁰⁴ Carl Gustav JUNG y Karl KERENYI, *op. cit.*, p. 103.

En el fondo se trata de la mujer, de su sexualidad, del peligro que ella lleva en su seno cuando cumple su función natural, pues ella engendra monstruos si no se limitan sus apetitos excesivos, y si el hombre se deja arrastrar por el placer más que por el deber de procreación dictado por Dios. De hecho, los autores que insistían tanto en los monstruos participaban con temor creciente en la mujer en la cultura erudita europea. Un temor a todas las mujeres, no solamente a la bruja, la minoría diabólica activa. En los dos casos, el interés estaba concentrado en el cuerpo femenino, eminentemente inquietante. Pero la medicina y las fantasías sobre monstruos desarrollaron un discurso didáctico, mientras que las hogueras de la brujería definieron el caso límite de la anormalidad extrema que consistía en entregarse al demonio⁶⁰⁵

La maldad de la mujer se verifica cuando contraviene su labor dentro del heteropatriarcado de “producir hijos que produzcan hijo que produzcan hijos”, de preferencia heterosexuales, y “funcionales”, esto es, que se encuentre dentro de los cánones (estéticos, culturales, sexuales) de manera que el mecanismo pueda seguir perpetuándose. El rol de madre, definitivo dentro del heteropatriarcado, es el significante en torno al que gira, enteramente, la naturaleza femenina de la mujer. Así, en “Hizo el bien mientras vivió” encontramos la contraposición entre dos mujeres: la señorita María, joven trabajadora que ha sido violada, y Virginia, la vieja viuda adinerada que prácticamente ha “comprado” un hombre joven que administre sus haciendas.

A la viuda “mentirosa”, “vieja” y estéril, con la que se iba a casar el protagonista “por conveniencia”, Virginia, se le se acusa de nunca haber parido de manera “normal”, y de engañar al protagonista asegurándole que sus dos hijos habían muerto muy pequeños⁶⁰⁶.

Evidentemente la burla en el cuento estriba en el carácter timorato y exagerado de un hombre que —una vez más— quiere ser bueno, y cuya “buena voluntad” depende de situaciones risibles⁶⁰⁷. Para contrastar la exageración de su “santidad”, detrás del personaje seguimos encontrando los prejuicios misóginos y machistas dentro de su alma de provincia:

Este día he sabido dos cosas que tienden a amargar prematuramente mi vida matrimonial. Proviene de fuente femenina y su veracidad no es, por lo mismo, muy de recomendarse. Pero el contenido es inquietante.

La primer es ésta: Virginia sabe perfectamente lo de los niños abandonados, su origen y su miseria.

La segunda noticia es de carácter íntimo y se refiere a la poca fortuna que tuvo Virginia en la maternidad. Yo sabía por ella que sus dos hijos habían muerto pequeños. Pues bien, he sabido que **ambos niños no llegaron a nacer. Al menos de un modo normal**⁶⁰⁸. [El énfasis es mío]

Un vientre fértil le resultaba de suma importancia al protagonista porque a lo largo de todo el relato participa al lector de sus ganas de convertirse en padre; su necesidad de “proteger” a alguien, de formar una familia, como se lo exigen las instituciones patriarcales:

⁶⁰⁵ MUCHEMBLED, *op. cit.*, p. 102.

⁶⁰⁶ además de haberle mentido sobre los niños ilegítimos de su anterior marido, “dechado de virtudes”, a los que abandonó.

⁶⁰⁷ Justo como Arreola afirma sobre el Salavin de Duhamel.

⁶⁰⁸ *Op. cit.*, p. 168.

Siempre he sentido un gran vacío en mi corazón. Es cierto que Virginia llena mi existencia, pero ahí, en un determinado sitio, subsiste ese vacío.

[...] Pues bien, ese instinto protector perdura y clama en lo más profundo de mi ser. Abrigo la ilusión de tener un hijo, un hijo que reciba esa ternura sin empleo, que responda a mi llamado oscuro y paternal⁶⁰⁹.

En contraposición con la maldad femenina, encarnada por Virginia y su incapacidad de parir “normalmente”, la otra mujer, la señorita María —una suerte de Virgen María que sufre compungida en la pobreza—, violada⁶¹⁰, mártir de la costura, se ampara la figura de autoridad de este abogado y puede entregarle un hijo que, a pesar de no ser biológicamente de él, y ser producto de una violación, el personaje elige cuidar. De nuevo la caricatura de la santidad llevada a extremos insoportables, pero dentro de ella hay algo que resulta curioso —más que gracioso—, incluso inquietante. Bajo la identificación entre ambos “tipos”, “el aspirante a santo” y la “Virgen mancillada”, subyace la “feminización” del narrador. Obsérvese el carácter homoerótico cuando se trata del doble sentido en las palabras; resulta interesante que la violación de María “hace hombre” al narrador:

María iba a coser en todas las casas decentes de la ciudad. Tal vez en una de ellas exista el canalla solapado que por medio de una vileza sacó a la superficie el hombre que yo llevaba dentro de mí sin conocerlo.

Ese canalla no podrá quitarme de las manos el hijo que María lleva en su seno, porque lo he hecho mío ante las leyes humanas y divinas⁶¹¹. [El subrayado es mío]

Evidentemente es otro recurso para ridiculizarlo, y sin embargo la identificación entre él y la costurera opera en estructuras peculiares dentro del cuento. Ambos huérfanos se acogían a figuras paternas y maternas que los terminaron defraudando. En este, el segundo cuento de Arreola, el narrador-personaje se comporta e identifica en mayor proporción con las figuras femeninas: otra vez el recurso empleado a fin de burlarse de este “aspirante” a santo; asignándole valores relacionados con la femineidad de los hombres.

Frente a los dos abortos de la “vieja” Virginia, una firme alusión a su carácter malvado, nos encontramos con el bebé de María, que, a pesar de su origen, y quizá porque aún no ha nacido (aunque tampoco “El soñado”), no se encuentra deformado o satirizado. Aunque su concepción y origen poseen el estigma de acarrear problemas para sus progenitores.

Tenemos, pues, que el parto anormal o aborto marca negativamente a la mujer; nos habla una vez más de su carácter maléfico; no olvidemos que las brujas beben la sangre de los niños⁶¹², algunas veces su maldad se manifiesta de manera que ninguno de sus embarazos llegan a término; la mujer no sólo aniquila al hombre, sino al niño. En cambio producir hijos al esquema patriarcal, aún cuando sean producto de una violación o de la ignorancia, es más que aceptable.

⁶⁰⁹ *Ibidem*, p. 160. Es curioso como este llamado se hermana sintácticamente con el que vimos respecto a las prostitutas en su diario: “Mi virilidad clama todos los días por la hembra, y yo respondo ese clamor con actitudes que me manchan, que envilecen mi juventud”. *Vid. supra*.

⁶¹⁰ Otra vez el tema de la violación dentro de sus relatos.

⁶¹¹ *Op. cit.*, p. 172.

⁶¹² *Vid. Esther COHEN, op. cit.*, p. 43-72.

5. Los que se niegan a nacer

La analogía entre la mujer y el paraíso, la mujer y el regreso a la nada o la negación de la vida, se encuentra directamente relacionada con la negación de la individuación y el sexo. Este regreso a la madre, como sabemos, cancelaba el deseo al cumplirlo; acceder al Goce era destruirlo y entregarse a la muerte. Por lo tanto si bien el jalisciense sostiene en entrevistas la idea de la mujer como el “paraíso”, se burla constantemente de esta idea en cuentos y obras, la satiriza marcándola negativamente. En “Tú y yo”, por ejemplo, Eva pare al hijo y este “regresa” a ella con obvias alusiones sexuales:

Adán vivía feliz dentro de Eva en un entrañable paraíso [...]. Como todos los dichosos, Adán abominó de su gloria y se puso a buscar por todas partes la salida. Nadó a contracorriente en las densas aguas de la maternidad, se abrió paso a cabezas en su túnel de topo⁶¹³ y cortó el blando cordón de su alianza primitiva.

Pero el habitante y la deshabitada no pudieron vivir separados. Poco a poco, idearon un ceremonial lleno de nostalgias prenatales, un rito íntimo y obscuro⁶¹⁴ que debía comenzar con la humillación consciente por parte de Adán. De rodillas como ante una diosa, suplicaba y depositaba toda clase de ofrendas. Luego, con su voz cada vez más urgente y amenazante, emprendía un alegato favorable al mito de eterno retorno. Después de hacerse mucho rogar, Eva lo levantaba del suelo, esparcía la ceniza de sus cabellos, le quitaba las ropas de penitente y lo incluía parcialmente en su seno. Aquello fue el éxtasis⁶¹⁵.

En el rey negro se lee: “¿por qué no me mató Dios mejor en el vientre de mi madre, dejándome encerrado allí como en la tumba de Filidor?”; en *La feria* “más me valía que me atara al cuello una piedra de molino, ¿por qué no me mató en el seno de mi madre, y hubiera sido ella mi sepultura y yo preñez eterna de sus entrañas?”⁶¹⁶. En “Informe de Liberia” los bebés se resisten al parto y son el pretexto oportuno para abordar el tema con algo de humor negro: “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”⁶¹⁷. Por supuesto se critica de paso a la figura femenina: primero su gusto por el chisme⁶¹⁸: “Como siempre ocurre entre mujeres, el rumor se ha propalado de boca en boca”, y por ser ellas, en el fondo, las que retienen al niño, recordemos que carecen de alma y por eso “buscan” al hombre:

⁶¹³ Aquí hay un nexo con el cuento “topos” en el que, según explica a CARBALLO, el topo representa el sexo masculino y el agujero hacia el centro de la tierra el femenino. Art. cit., 37.

⁶¹⁴ Como la relación íntima y obscena entre la mujer amaestrada y el saltimbanqui.

⁶¹⁵ *Op. cit.*, p. 254.

⁶¹⁶ p. 84

⁶¹⁷ Esta maniobra es descrita, con otro nombre, por Arreola al hablar del nacimiento de su hija Claudia: “Llegamos a la casa. “No queda más que la maniobra de Guillaumet.” Y el hombre, milagrosamente, hace su maniobra quirúrgica, y triunfa, y me entrega una criatura, preciosa, sonrosada, que tenía en el cuellito la huella del cordón umbilical que la estaba ahorcando”, Gerardo OCHOA Sandy, “El tiempo que pasó”, en Efrén RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 264. Por lo arcaico del término no pude encontrar ninguna otra referencia a ella.

⁶¹⁸ En “Hizo el bien mientras vivió” leímos que lo procedente “de fuente femenina” no tiene una “veracidad muy de recomendarse.”

Los psicoanalistas son los únicos hombres de ciencias que han abierto la boca: atribuyen el fenómeno a una especie de histeria colectiva y piensan que son las mujeres y no los niños quienes se conducen en el parto de una manera anormal⁶¹⁹.

En el fondo se trata de la negación ante la responsabilidad de la contingencia del ser: entregarse a la mujer, regresar o no querer abandonarla es entregarse a la inexistencia, la muerte de significa acceder al Goce. Arreola lo interpreta así:

Es también una nueva versión de la vieja sentencia “el delito mayor del hombre es haber nacido”. Juego con la posibilidad física que permitiría a los niños no abandonar, si así lo desearán, el vientre de sus madres. [...] Aunque todo está dicho de forma irónica, expresa la protesta de los nonatos, cuya voluntad simbólica es una renuncia, una renuncia a ser, a vivir. Es uno de mis cuentos de tipo superficial, y pretende ser una broma siniestra⁶²⁰

La actitud de este niño al entregarse a la madre/muerte/mujer contrasta con la que encontramos en “El soñado”, este niño, a pesar del deseo incestuoso materno, busca liberarse de sus padres y destruir a la pareja “abandonaré a la mujer y perseguiré al hombre. Y guardaré la puerta de su alcoba, blandiendo una espada flamígera”⁶²¹; una obvia parodia del ángel bíblico, singular por su significado para nuestra investigación.

6. Materia pura; la cría

De la misma manera en que el hijo de Layo es materia de balde, venido de la oscura tierra/madre, tirado a ella de nuevo, así por ser una “porción monstruosa de materia” inútil, arcilla sin alma, como los abortos de Virginia, encontramos a la cría del hipopótamo. El tratamiento fabulista que Arreola da a los animales a fin de criticar los defectos en el ser humano es bien conocido:

Mi manera de tratar a los animales, aunque tiene rasgos propios, está condicionada por la tradición que principia aparentemente con Esopo, pasa por una serie de autores sin importancia, llega a La Fontaine y a los fabulistas modernos. El animal es un espejo del hombre [...]. En los animales aparecemos caricaturizados, y la caricatura es una de las formas artísticas que más nos ayuda a conocernos. Causa horror ver en ella, acentuados, algunos de nuestros rasgos físicos y espirituales [...]. El animal, te repito, sirve para criticar, para ver al sesgo ciertas cosas desagradables⁶²².

El hipopótamo, basura material, reproduce el vacío de espíritu ligado a la mujer, el mismo que refleja su hembra y a la que sarcásticamente otorga “ternura hipnótica” el narrador; la carencia de alma dentro de la “pura materia” que Arreola asocia con lo femenino:

¿Qué hacer con el hipopótamo, si ya sólo sirve como draga y aplanadora de los terrenos palustres, o como pisapapeles de la historia? Con esa masa de arcilla original dan ganas de modelar una nube de pájaros, un ejército de ratones que la distribuyan por el bosque, o dos o

⁶¹⁹ *Op. cit.*, 270.

⁶²⁰ CARBALLO, art. cit, p. 38.

⁶²¹ *Op. cit.*, 290.

⁶²² CARBALLO, art. cit., p. 51

tres bestias medianas, domésticas y aceptables. Pero no. El hipopótamo es como es y así se reproduce: junto a la ternura hipnótica de la hembra reposa el bebé sonrosado y monstruoso⁶²³.

El hijo, la cría, resulta, como los padres, una porción de materia mal acomodada, peor distribuida. Arreola afirma, sobre Dios como creador instaurando el espíritu en la materia, que en esa clase de “creaciones” el alma se haya inerte:

Dios se expresa más o menos bien según se tenga un afinado instrumento físico, unos buenos cinco sentidos. Es maravilloso pensar en las almas entorpecidas por una mala ubicación en la materia, una materia mal organizada que sólo permite que el espíritu se manifieste a duras penas. En los casos de torpeza definitiva podemos decir que el espíritu está inerte y sólo cumple con formas elementales de cangrejo, lapa o caracol⁶²⁴.

La comparación, y culpa, de la parte femenina con esta “cría” es evidente; como sabemos el jalisciense incluso ha llegado a comparar a las mujeres con crustáceos o anélidos parasitarios que “absorben” el “espíritu” de los hombres:

A causa de mi precaria condición física percibo más notablemente el vampirismo de la mujer. Un amigo mío expreso con angustia que sentía que era vaciado desde el cerebelo. Yo me figuré que le ocurría lo que ciertos cangrejos que son víctimas de unos parásitos que les extraen la pulpa y los dejan en la pura armadura⁶²⁵.

Para que nazcan las crías, herederas de la naturaleza devoradora de la madre, muchas veces debe ser, como en “Insectiada” y “La boa”, sacrificado el padre: el nacimiento a veces elimina toda parte de él, como sabemos y sólo quedarán fragmentos de hueso, “concreción de semen” lo llama Arreola, como en el caso de la boa,

Emmanuel Carballo: ¿Qué me dices de “La boa”?

Juan José Arreola: Como en “Topos”, se trata del acto de devorar. “La proposición de la boa es tan irracional, que seduce inmediatamente al conejo, antes de que pueda dar su consentimiento.” Y el acto de devorar tiene mucho que ver con la idea del coito, de la destrucción.

E.C. En este texto la imagen de la mujer, de la boa, no es del todo pesimista. Escribes: “Después de varias semanas, la boa victoriosa, que ha sobrevivido a una larga serie de intoxicaciones, abandona los últimos recuerdos del conejo bajo la forma de pequeñas astillas de hueso laboriosamente pulimentadas”.

J.J.A. Es más benévola, porque el texto también se refiere al embarazo. La absorción es el coito y la digestión, el embarazo. Las “pequeñas astillas de hueso” se podrían interpretar como la concreción del semen, como el producto del alumbramiento⁶²⁶. [El subrayado es mío]

O el producto es un ser abortado, esencialmente muerto, que cobra independencia y vida, como en el caso de “El ajolote”, que abordaremos a continuación. Pero antes continuemos, a cría como materia animada por sí sola nos muestra la aniquilación del padre.

⁶²³ *Bestiario*, p. 17.

⁶²⁴ *Loc. cit.*

⁶²⁵ *Y ahora la mujer*, p. 30.

⁶²⁶ CARBALLO, art. cit., p. 50-51

a) El aborto-cría, entre hombre y animal: El hijo-falo de la mujer, “el ajolote”

El ajolote es un símbolo fálico, mejor aún, bajo el beneplácito de la burla satírica, un falo. Nació de una mujer violada por un hombre durante su periodo menstrual: ella lo abortó en una laguna:

”Dijéronme los viejos que comían axolotl asados que estos pejes venían de una dama principal que estaba con su costumbre, y que un señor de otro lugar la había tomado por fuerza y ella no quiso su descendencia, y que se había lavado luego en la laguna que dicen Axoltitla, y que de allí vienen los acholotes”⁶²⁷.

Justamente todas las bibliografías sobre monstruos indican que algunos se engendran a partir de esa sangre “corrupta”. Pero transcribamos el cuento completo, para que no quede ninguna duda de lo que está pasando:

Acerca del ajolote sólo dispongo de dos informaciones dignas de confianza. Una: el autor de las Cosas de la Nueva España; otra: la autora de mis días.

¡*Simillima mulieribus!*; exclamo el atento fraile al examinar las partes idóneas en el cuerpecillo de esta sirenita de los charcos mexicanos.

Pequeño lagarto de jalea. Gran gusarapo de cola aplanada y orejas de pólipo coral. Ojos de rubí, el ajolote es un lingam de transparente alusión genital. Tanto que las mujeres no deben bañarse sin precaución en las aguas donde se deslizan estas imperceptibles y lucias criaturas. (En el pueblo cercano al nuestro, mi madre trato a una señora que estaba mortalmente preñada de ajolotes.

Y otra vez Bernardino de Sahagún: “... y es carne delgada, muy más que el capón y puede ser de vigilia. Pero altera los humores y es mala para la continencia”.

Dijéronme los viejos que comían *axolotl* asados que estos pejes venían de una dama principal que estaba con su costumbre, y que un señor de otro lugar la había tomado por fuerza y ella no quiso su descendencia y que se había lavado en la laguna que dicen Axoltitla, y que de allí vienen los acholotes”.

Sólo me queda agregar que Nemilov y Jean Rostand se han puesto de acuerdo y señalan a la ajolota como el cuarto animal que en todo el reino padece el ciclo de las catástrofes más o menos menstruales.

Los tres restantes son la hembra del murciélago, la mujer, y cierta mona antropoide⁶²⁸.

[El subrayado es mío]

Es curioso que consigne a Fray Bernardino, evidentemente es la técnica de la falsa fuente; no hay tal alusión en la *Historia General*. Es aún más significativo que mencione a la autora de sus días: otra vez la imagen de la madre regresa hasta nosotros. Y si el narrador se identifica con Arreola mismo, esto resulta aún peor, como en “Botella de Klein”.

El ajolote representa, básicamente, un falo; la broma de Arreola consiste en enmascarar en esta retórica solemne el mensaje prosaico. Podemos, por supuesto, como muchas veces a lo largo de esta tesis, observar el doble sentido con el que describe sus ojos, o sus orejas.

⁶²⁷ *Op. cit.*, p. 22.

⁶²⁸ *Loc. cit.*

La burla respecto a Fray Bernardino es obvia y se combina con el doble sentido, el ajolote, que es un *lingam*⁶²⁹, se puede “consumir” en vigilia, “pero altera los humores y es mala para la continencia”; otra vez el tema recurrente en Arreola; la imposibilidad de guardar templanza, de no caer en la “lujuria” que, según él, representa la mujer y el sexo. Por otro lado es muy obvia la relación entre el sexo y la boca.

Por último encontramos la burla contra las mujeres a través del carácter sexual secundario que representa la menstruación, como hemos dicho, se burla de los senos y las caderas también, del parto. A partir de esta característica sucede la misma inversión que observa Poot en “La migala”,⁶³⁰ al comparar a la mujer con las otras “hembras” al final hay una identificación entre “cierta mona antropoide” y la mujer. Esto también lo observa Theda Mary Herz⁶³¹.

Regresemos al tema del hijo/ajolote/falo: este es concebido a partir de una violación y, al igual que su padre/hombre/violador hereda su naturaleza para atacar a las mujeres. Es decir, vuelve a la madre, la desea sexualmente, como la serie de niños/hijos, incluso hombres, que desean a la madre sexualmente.

Antes de terminar con el tema del ajolote hay que señalar que existe una recurrencia, sino es que un culto, o una obsesión, con el falo dentro de los temas del *Bestiario* y de la narrativa arreolana en sí; así se le simboliza con el cuerno del rinoceronte con el que “embiste”:

El gran rinoceronte se detiene. Alza la cabeza. Recula un poco. Gira en redondo y dispara su pieza de artillería. [...]

Pero en un momento especial de la mañana, el rinoceronte nos sorprende: de sus ijares enjutos y resecos, como agua que sale de la hendidura rocosa, brota el gran órgano de vida torrencial y potente, **repitiendo en la punta los motivos cornudos de la cabeza animal**, con variaciones de orquídea, de azagaya, de alabarda.

Hagamos entonces homenaje a la bestia endurecida y abstrusa, porque ha dado lugar a una leyenda hermosa. Aunque parezca imposible, este atleta rudimentario es el padre espiritual de la criatura poética que desarrolla en los tapices de la Dama, el tema del Unicornio caballeroso y galante.

Vencido por una virgen prudente, el rinoceronte carnal se transfigura, abandona su empuje y se agacela, se acierva y se arrodilla. Y el cuerno obtuso de agresión masculina se vuelve ante la doncella una esbelta endecha de marfil⁶³². [El subrayado es mío]

Endecha es una canción de lamento, es decir, se vuelve un lamento, uno de “marfil”. Pero hay una curiosa relación entre el semen y el marfil. Recordemos que antes observamos que Arreola asociaba el alma o espíritu a esta sustancia, en “El elefante” encontramos la identificación mente-marfil, muy similar a lo propuesto por los griegos:

No. Mejor hablemos del marfil. Esa noble sustancia, dura y uniforme, que los paquidermos empujan secretamente con todo el peso de su cuerpo, como una material expresión de pensamiento. El marfil, que sale de la cabeza y que desarrolla en el vacío dos curvas y

⁶²⁹ Lingam: símbolo fálico; en las doctrinas hindús falo estilizado empleado para representar al dios Shiva.

⁶³⁰ *Op. cit.*, p. 81-82.

⁶³¹ *Vid. op. cit.*

⁶³² *Op. cit.*, p. 205.

despejadas estalactitas. En ellas, la paciente fantasía de los chinos ha labrado todos los sueños formales del elefante⁶³³.

⁶³³ *Ibidem*, p. 216.

Insomne Final: conclusiones

Para terminar con esta etiología sobre la deformidad de las figuras infantiles en Arreola debemos regresar a “El soñado”:

Carezco de realidad, temo no interesar a nadie. Soy un guiñapo, un dependiente, un fantasma. Vivo entre temores y deseos; temores y deseos que me dan vida y que me matan. Ya he dicho que soy un guiñapo.

Yazgo en la sombra, en largos e incomprensibles olvidos. De pronto me obligan a salir a la luz, una luz ciega que casi me asegura la realidad. Pero luego se ocupan otra vez de ellos y me olvidan. De nuevo me pierdo en la sombra, gesticulando en ademanes cada vez más imprecisos, reducido a la nada, a la esterilidad.

La noche es mi mejor imperio. En vano trata de alejarme el esposo, crucificado en su pesadilla. A veces satisfago vagamente, con agitación y torpeza, el deseo de la mujer que se defiende soñando, encogida, y que al fin se entrega, larga y blanda como una almohada.

Vivo una vida precaria, dividida entre estos dos seres que se odian y se aman, **que me hacen nacer como un hijo deforme**. Sin embargo, soy hermoso y terrible. Destruyo la tranquilidad de la pareja o la enciendo con más cálido amor. A veces me coloco entre los dos y el íntimo abrazo me recobra, maravilloso. El advierte mi presencia y se esfuerza en aniquilarme, en suplirme. Pero al fin, derrotado, exhausto, vuelve la espalda a la mujer, devorado por el rencor. Yo permanezco junto a ella, palpitante y la ciño con mis brazos ausentes que poco a poco se disuelven en el sueño que siempre recuerda al despertar.

Debí comenzar diciendo que todavía no he acabado de nacer, que soy gestado lentamente, con angustia, en un largo y sumergido proceso. Ellos maltratan con su amor, inconscientes, mi existencia de nonato.

Trabajan largamente mi vida entre sus pensamientos, manos torpes que se empeñan en modelarme, haciéndome y deshaciéndome, siempre insatisfechos.

Pero un día, cuando den por azar con mi forma definitiva, escaparé y podré soñarme yo mismo, vibrante de realidad. Se apartarán el uno del otro. Y yo abandonaré a la mujer y perseguiré al hombre. Y guardaré la puerta de su alcoba, blandiendo una espada flamígera. [El énfasis es mío]

Como hemos observado la caracterización de la figura infantil en nuestro corpus se encuentra condicionada por una marcación negativa que observa en su carácter sexual inmanente un hecho “pecaminoso”, heredado de uno o los dos progenitores; su deformidad moral es satirizada con una hipersexualización que se encuentra, muchas veces, acompañada de una fijación respecto a su complejo de Edipo; no hemos tocado a fondo, aún, sobre lo que significa la naturaleza edípica en el niño. Habíamos observado con anterioridad que Arreola parodiaba este complejo al hacer de Adán el hijo y de Eva la madre, marcando negativamente la unión al tiempo que se burlaba. Esto, de cualquier forma, no sublimaba sino que presentaba estigmatizada la unión Madre/mujer/muerte e Hijo/hombre/vida. El caso de “El soñado”, con el que queremos cerrar esta tesis, resulta bastante peculiar dentro de esto, porque compagina la deformidad moral con la física de una manera inquietante.

I. El angelito: Caín y el miedo a la creación

“El soñado” nos muestra que la última manifestación de la deformidad del niño en Arreola es, de hecho, su presencia como tercero en discordia dentro de la pareja; explota la veta edípica que el jalisciense ha querido ver en ambas deformidades. La madre, marcada negativamente, será deseada por el hijo moral y físicamente deforme, quien significará la ruina de los amantes y aniquilará al padre. Si bien el tema de la amenaza edípica se encuentra satirizado debido a que el peligro se encuentra representado por un feto, una posibilidad, una pesadilla, la nada, y se trata de una relectura humorística de la historia bíblica de Adán y Eva, con el “querubín” que les impide el paraíso, el infante⁶³⁴, hay en esta representación mucho de la carcajada maligna que encuentra Kayser en su grotesco-satírico. Detrás del humor con el que se trata el tema, se esconden todos los miedos en el pensamiento Arreolano.

El deseo sexual por la madre, que se trasladó a la mujer/objeto, y fue marcado negativamente, no sólo reaparece, sino que “se cumple” parcialmente, sublimado por la ficción y el metaespacio ficcional que se abre únicamente en el sueño. “El soñado” trasgrede los límites edípicos, los límites incestuosos adánicos antes sugeridos: a diferencia de otros cuentos se trata de algo mucho más explícito en tanto que es un incesto atípico; un incesto que en lugar de Adán y Eva plantea un Eva/Caín vs Adán. A lo largo de la obra del jalisciense la posibilidad de “regresar a la madre” se esbozaba a través del sexo con la pareja Adán-Eva. Nunca con Caín o Abel. Así en “Tú y Yo”, “Eva”, “Interview”, “Homenaje a J.J. Bachofen” si bien se habla de una pareja primordial, Adán y Eva, se trata o del esquema incestuoso Madre e hijo o padre e hija (Eva nació de las costillas de Adán, por ejemplo). Pero nunca de un “hijo” de la pareja de ambos y Eva. Esto hace especial a “El soñado”, refleja el miedo primordial del padre sobre el niño como tercer elemento en la pareja, los celos del varón que “expulsa a los machos jóvenes de la horda”⁶³⁵ como recuerda Arreola citando Freud. Ser aniquilado y suplido por el hijo es el último temor del padre.

Este niño es el “angelito”, el ángel contra el que perdió Arreola “Boletín de última hora. En la lucha contra el Ángel he perdido por indecisión”⁶³⁶; “Yo también he luchado contra el ángel. Desdichadamente para mí, el ángel era un personaje fuerte, maduro y repulsivo, con bata de boxeador”⁶³⁷. No es una casualidad que el “Ángel”⁶³⁸ mancornador de *Tercera llamada* pelee contra el personaje de Marido, tampoco que aparezca en “Caballero desarmado” “enterando” de sus cuernos al personaje principal⁶³⁹: en la obra se muestra como una parodia del Arcángel Gabriel que anuncia la buena nueva; de hecho él la provoca, embaraza a Blanca, oculto entre en el escenario. Por supuesto el Ángel no pierde su

⁶³⁴ En otra parodia bíblica de esta familia, el protagonista de “Apuntes de un rencoroso”, otro tercero en discordia, podría ser otra vez este “angelito”, pero en una situación inversa; es él quien es expulsado por la pareja: “Los dos me sacaron a empujones de su erróneo paraíso, como a un huésped incorrecto. Pero yo vuelvo siempre allí, arrastrándome. Y cuando adivine el primer gesto de hastío, el primer cansancio y la primera tristeza, me pondré en pie y echaré a reír. Sacudiré de mis hombros la carga insoportable de la felicidad ajena”.

⁶³⁵ Del PASO, *op. cit.*, p. 15

⁶³⁶ ARREOLA, *op. cit.*, p. 265.

⁶³⁷ *Ibidem*, p. 275

⁶³⁸ No en vano el autor lo hace recitar casi en seguida de su aparición “El soñado”.

⁶³⁹ *Ibidem*, p. 249.

significado como símbolo de la lucha del artista contra la imposibilidad del arte⁶⁴⁰; nos revela gracias a este nexo otro de los temores respecto al niño: el miedo a la creación.

En el fondo el hijo como metáfora del amor deforme de la pareja es el resultado imperfecto, monstruoso de la creación. En el paralelismo que el jalisciense establecía entre amor y *poiesis*, sus temores primordiales, el resultado del segundo era la obra de arte, que nunca resulta perfecta, es continuamente construida, y cuyo resultado a veces escapa de las manos del autor, destruyéndolo⁶⁴¹; el resultado del primero es el amor monstruoso que engendra al hijo deforme. Así el hijo viene a reforzar el nexo entre la imposibilidad del amor y del arte: lo imposible de la creación, el ratón mitológico que el escritor pare para terminar con su prestigio de narrador en “Parturient montes”⁶⁴²; el hijo secreto que causó la ruina de Manuel Acuña⁶⁴³ en “Monólogo del insumiso”.

⁶⁴⁰ La lucha contra el ángel es un motivo recurrente a lo largo del pensamiento de Arreola. Se trata, al final, de la lucha que lleva a cabo el artista. En su discurso de recepción del Premio de Literatura latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo, 1992, Arreola señaló «Y lo ha dicho José Luis y yo lo reconozco: si algo me libera, si algo me hace perdonar las invasiones a este terreno, esa tentativa de lucha con el ángel, que casi siempre llevan... —y qué frase tan bella de un hombre que no se la podía uno esperar, de Maurice Barrès—, la lucha con el ángel está perdida de antemano, pero hay que emprenderla como Jacob ahí, junto a la piedra de Oed, ¿verdad?, aunque [uno] se quede —decía Barrès— con dos o tres plumitas en la mano, así como la muestra de que uno alcanzó a desprender de las alas angélicas esas briznas de belleza y de esplendor», Judith BUENFIL sintetiza y aclara el tópico, pasando, claro está por la aparición del Ángel Rilkeano en Arreola: «El autor peruano Mario Vargas Llosa cuestiona quién habrá luchado contra Jacob, ¿Un Ángel? ¿Dios? O ¿habrá Jacob peleado contra sí mismo? El pintor francés Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix, representó este pasaje bíblico en uno de los murales de la iglesia parisina de los Santos Ángeles, ahí plasmó a un Jacob, como explica Vargas Llosa, frenético, iracundo, víctima del miedo y la desesperación; mientras el Ángel se encuentra sereno, como si aquello fuera una mera representación de un libreto cuyo desenlace conoce de memoria. La imagen del cuadro, menciona Vargas Llosa, tuvo que significar para el pintor el combate que enfrenta el artista, el sufrimiento, los obstáculos que habrá que sortear para lograr producir una obra maestra, lucha que, menciona el escritor, es parte del imaginario romántico», *op. cit.*, pp. 115-116.

⁶⁴¹ No en vano el escritor le cuenta a Cristina PACHECO: «He retomado una historia que comencé en mi primera juventud. Te la contaré a grandes rasgos y con el temor de que se me desgaste por contarla tantas veces. Imaginé que el personaje es un escritor y que, al borde de la muerte, hereda a un amigo los personajes de la novela que no alcanzó a escribir. Esos personajes, naturalmente, están bien definidos; pero cuando el heredero trata de tomarlos, resulta que todos comienzan a comportarse mal, a rebelarse, a adquirir características completamente distintas, que son a veces lo contrario de la idea original según la cual fueron concebidos», art. cit. p. 160. El poco control sobre la obra, esta vez ya consagrada, también se encuentra en el cuento “Cocktail party”, donde Da Vinci es opacado y olvidado por la antes musa, ahora célebre y superficial; una Gioconda que “se divirtió como loca”.

⁶⁴² El testamento como escritor de Arreola: él explica a CARBALLO: “Representa el drama del escritor: en cierto sentido, es la confesión de la imposibilidad casi absoluta de seguir siendo escritor. Yo podría dejar de ser escritor no por falta de posibilidades, eso te lo juro, sino por una especie de desilusión radical cuya imagen se encuentra aquí”, art. cit., p. 34.

⁶⁴³ Leticia ROMERO Chumacero afirma que Acuña le confesó a José Negrete, bajo efectos del ajeno, su relación con Laura Méndez Lefort —“la huérfana”, en el cuento de Arreola y en *La feria*: vilipendiada por Rosario de la Peña— y la concepción de su hijo: «ella también era pobre [...] Una noche... Desde entonces se estableció entre nosotros esa relación íntima que comunica todos los deseos, todas las dolencias, todos los temores, todas las aspiraciones. ¡La dualidad perfecta es una trinidad! Nació un hijo, y mi cerebro y mi corazón se encontraron oprimidos por esa triple conspiración que tiraniza las facultades del hombre: la miseria, la delicadeza y la responsabilidad. ¡El que contrae obligaciones sin poder cumplirlas es un miserable!» [el subrayado es mío]; *vid.* el excelente artículo de esta investigadora “Laura Méndez y Manuel Acuña: un idilio (casi olvidado) en la República de las Letras”, en *Revista Fuentes Humanísticas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, I semestre 2009, n° 38, p. 31-32.

El motivo del niño como creación posee cierto paralelismo con el del objeto que, desde su inocuidad, o su origen en la materia inanimada —como en el caso del homúnculo Paracélsico— cobra vida en el grotesco kayseriano y amenaza al hombre; aún más, tiene afinidad con el universo grotesco: algo que le era familiar al ser humano (su propio cuerpo) guiado por la fuerza oscura del instinto, “pecaminoso”, lo traiciona y engendra vida. Esta nueva vida resultará tan maligna como el mecanismo acéfalo del instinto biológico que la generó, como si naturaleza perversa consistiera precisamente en la determinación aterradora del destino que sigue ciegamente su horario carnicero y ordena bajo los designios de un mecanismo indeterminado la aparición del niño, como sucede con Edipo y Segismundo, Zizek observa:

“Eso es el Horror en grado sumo: [el siniestro poder del motivo del barco a la deriva, sin capitán o tripulación que lo gobierne,] no el famoso fantasma en la máquina, sino la máquina en el fantasma. No hay *ningún* agente tras ella, la máquina funciona por su cuenta, como un mecanismo ciego y contingente⁶⁴⁴.”

Este nuevo ser cuyo destino vital se halla encadenado a ese mecanismo sinsentido generará la autoconciencia de la futilidad y la muerte en su creador; del cambio futuro, la sustitución que implica esta especie de “doble” o más bien reflejo que es el hijo: los espejos como la paternidad son abominables porque multiplican a los hombres⁶⁴⁵ afirma el heresiarca de Uqbar en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

El soñado quiere soñarse a sí mismo, construirse en lo Imaginario, al contrario del personaje principal de “Botella de Klein”, desea avanzar del estadio de espejo para poseer una existencia independiente para poder escapar de su madre, de su padre y de la nada. Busca la individuación y esto parece retar aún más los estándares del padre. Pero ¿qué significa en realidad el soñado?

II. El espejo y el objeto

Físicamente el niño de “El soñado” no ha sido gestado; está incompleto, deforme como la botella, su integridad pende de los durmientes, de la pareja, de sus sueños o anhelos —de allí el juego ambiguo del nombre del cuento—, de sus miedos. Pero su deformidad, posee un aspecto muy peculiar, que, a pesar de ser distinto a las cualidades que posee la botella, no lo separará de ella y nuestra analogía: el niño como concreción del encuentro de contrarios, como producto y símbolo de la pareja, se encontrará en constante cambio; a lo largo de este análisis hemos observado la multitud de formas que puede adoptar la figura infantil en Arreola. Esta incesante mudanza, como la de Proteo, no nos recuerda sino el significado que observa Jung en el arquetipo del niño como símbolo del futuro inaprensible, como cambio constante hacia el proceso de individuación, y sobre todo, como signo de una unión de contrarios que va evolucionando:

⁶⁴⁴ Slavoj Zizek, *El acoso...*, p. 12.

⁶⁴⁵ “Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo de monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”, Jorge Luis BORGES, *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1970, p. 13.

Un aspecto fundamental del motivo del niño es su carácter de futuro. El niño es futuro en potencia. Por eso, la aparición del motivo del niño en psicología del individuo suele significar una anticipación de desarrollos futuros, aunque a primera vista parezca tratarse de una formación retrospectiva. [...] Por eso no es de extrañar que los salvadores míticos sean muchas veces dioses-niños. Esto corresponde exactamente a las experiencias de la psicología del individuo, que muestran que el “niño” prepara una futura transformación de la personalidad. En el proceso de individuación anticipa la figura que resulta de la síntesis de los elementos conscientes e inconscientes de la personalidad. Por eso es un símbolo que une los opuestos, un mediador, un salvador, es decir, un hacedor-de-la-totalidad. Por este significado el motivo del niño también tiene la capacidad de sufrir múltiples transformaciones formales ya mencionadas: su expresión es, por ejemplo, lo redondo, el círculo o la bola, o la cuaternidad como otra forma de la totalidad⁶⁴⁶. [El subrayado es mío]

Si con su carácter de futuro, heraldo negro en el caso de Arreola, resulta ya una amenaza para el padre, la multiformidad perfeccionará su malignidad hasta convertirlo en el perfecto perverso polimorfo. Pero el carácter proteico es, de hecho, la pantalla bajo la que se oculta su verdadera naturaleza. Esta es la última de las características que lo hermana con el monstruo, la hemos aplazado hasta la conclusión: como la botella, como el monstruo, el niño es un espejo del hombre: recordemos que Arreola-personaje se identificaba con ella y retrocedía hacia estadios anteriores a la fase especular. El niño deforme representa al monstruo en tanto que es un reflejo del hombre, del padre, de la madre, de aquel que lo mira, porque de acuerdo con Santiesteban:

El ostento es imagen; aun cuando sea recreado verbalmente, sigue siendo primordialmente visual. El lector imagina la figura que le sea referida por la palabra y completa la estampa visual en su mente. El dragón que mira el espejo. En atención a ello es que traigo a colación las palabras de Beresniak: «El que mira revela al contemplado, por lo que la mirada del dragón se convierte en instrumento y símbolo de la Revelación. Es más, manifiesta la unión del que mira y que es mirado, del creador y su creación. El dragón es, pues, el espejo que devuelve al hombre la imagen de su naturaleza oculta»⁶⁴⁷.

“El monstruo no es idea, sino una “reflexión” de la idea en el espejo”⁶⁴⁸; el monstruo, creación humana, reflejo de quien lo mira, quien lo invoca en el deformante espejo satírico a veces, provoca la risa grotesca de Kayser, Santiesteban no cita al teórico alemán, pero bien podemos enlazarlos cuando afirma que al mirar al monstruo nos sumergimos en el reflejo:

Como vemos, el prodigio es, en cierto sentido, espejo del hombre. Acaso un espejo deformado, tal y como nos vemos en la ‘Casa de los espejos’ de nuestras ferias modernas. Tenemos que observarnos al espejo y escuchar nuestro interior. “Yo no soy ése, pero sí soy ése, o ¿podría ser yo así? La visión espantosa nos mueve a risa. Y es que esa risa que nos sugiere el espejo va ligada al espanto, tal y como lo señalan Freud y Nietzsche y algunos etólogos modernos⁶⁴⁹”.

⁶⁴⁶ JUNG y KERENYI, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁴⁷ SANTIESTEBAN, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁴⁸ *Ibidem*, p. 55.

⁶⁴⁹ *Loc. cit.*

No es acaso esta transformación la que hemos observado a lo largo de “Botella de Klein”: mirar la botella y convertirse en ella es similar a mirar al monstruo y convertirse en él:

Incluso Nietzsche, en una parte de su *Más allá del bien y el mal*, nos alerta que el hecho de observar al monstruo, puede constituirse como peligro de quedar convertidos nosotros mismo en monstruos: “Quien con monstruos luce cuida de no convertirse a su vez en un monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también este mira dentro de ti”. El hombre especula sobre el ser que lo caricaturiza⁶⁵⁰.

El niño deforme, como la botella en el cuento, es el reflejo de aquel que mira; insoportable, múltiple; es el espejo de todos los miedos no sólo del creador, sino de los lectores que lo reconfiguran cuando lo decodifican. El carácter proteico de la deformidad del niño se debe a su naturaleza de espejo, representa la amenaza a cuyo enigma respondemos con la carcajada extrañada, ajena: el personaje infantil en Arreola representa al otro que también somos nosotros.

III. La jaula especial: la botella

Como el homúnculo que nos presenta Goethe en *Fausto*, igual que el de “Botella de Klein”, “El soñado” se halla encerrado, condicionado por su propia jaula, su único espacio: un sueño. De la misma manera encontramos determinada a la figura infantil a lo largo del *corpus*, atrapada siempre, condicionado la mayor de las veces por el adulto, el espectador, el padre o la madre opresiva, pocas veces amorosa. El soñado no puede existir en el espacio físico R^3 de la diégesis, se encuentra en un lugar que no está dentro del espacio “tangible” del cuento pero tampoco está fuera, donde nos encontramos, a salvo, como lectores. Al mirar a ese niño, y al observar al niño en la narrativa de Arreola, nos damos cuenta de que sólo podemos verlo bajo ciertas condiciones; acceder a él a través de una grieta en el sueño de ambos padres; como en la hierogamia de la *coniunctio* alquímica o como la botella misma; estamos mirando “el milagro” de la conjunción, algo que se supone no deberíamos poder contemplar; el choque de contrarios. A cambio lo vemos deforme, sin integrar, como un *continuum* de deseos de los padres, más o menos igual al niño antes de la fase de individuación de espejo lacaniana. Como la botella de Klein, miramos una aproximación a su forma inasible, la sombra que se encuentra en este mundo y de la que solo podemos percibir un poco.

A lo largo de nuestro *corpus* únicamente podemos darnos una idea de cómo es el niño en el cuento al ir trazando sus apariciones, caracterizaciones o símbolos discontinuos; de aquí y allá hemos tomado fragmentos para desarrollar esta etiología; justo como en esas animaciones donde se le agrega un eje T (tiempo) a la botella, y gracias a ello se le puede mirar sin que se interseque en nuestro espacio, observando como sus trazos efímeros van dando pasos a otros; justo como una lenta aparición del gato de Cheshire.

El desarrollo de una botella de Klein continuamente gestada, guarda este parecido con el *continuum* de niños que hemos analizado a lo largo de la obra arreolana. El soñado, un feto, que se va modificando a cada momento, una botella de Klein, representa, al final la última deformidad del niño en Arreola, la amenaza total que significa la imposibilidad de fijarlo, de predecirlo, de definirlo, está plasticidad amorfa del monstruo que amenaza y puede esgrimir cualquier forma; el monstruo que somos y que es la botella. La amenaza

⁶⁵⁰ *Loc. cit.*

constante del ello maligno que no podíamos nombrar antes, pero que, como en el grotesco, hemos acabado por exorcizar.

Esta tesis ha pretendido buscar ese espacio imposible que nos permita observar al niño, como únicamente es posible verlo: deforme; ha intentado poder explicarlo, cazarlo y encerrarlo, paradójicamente, mediante la botella de Klein.

Bibliografía final

AGUILERA, Angélica, “Arreola: yo, el misántropo”, en *Tema y variaciones de literatura*, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, n° 15, 2000, pp. 213-216.

AGUIRRE, Eduardo, *Geometría diferencial de curvas y superficies*, reporte técnico del curso 2006-2007, Departamento de Geometría y Topología, Universidad Complutense Madrid, 2006, localizado por última vez el 3/06/2017 en <http://www.mat.ucm.es/~edaguirr/cys06.pdf>

ALATORRE, Antonio, “La persona de Juan Rulfo”, en *Literatura Mexicana*, vol. X (1-2), 1999, pp. 225-247.

ALATORRE, Antonio, “Antonio Alatorre y Juan José Arreola: un diálogo”, en *Arreola en voz alta*, compilación de Efrén Rodríguez, CONACULTA/Sello Bermejo, México, 2002, pp. 292-303

ALBALA, Eliana, “Rompecabezas de un mundo”, en *Arreola en voz alta*, compilación de Efrén Rodríguez, CONACULTA/Sello Bermejo, México, 2002, pp. 236-246.

ALFARO Vargas, Roy, “El pensamiento de Slavoj Zizek”, *Revista de filosofía y teoría política*, núm. 40, 2009, pp. 11-30.

ALFONSO García, María José, “Aplicación de un concepto matemático a la orientabilidad”, en *Innovación y experiencias educativas*, núm. 19, Junio 2009, pp. 1-7, consultado el 07/06/2017 en la dirección:

http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_19/MARIA_JOSE_ALFONSO_1.pdf

ALONSO Oliva, Juan Luis, “La doble muerte de Don Enrique de Villena”, *Leyendas de Toledo: Terror, milagros y prodigios legendarios*, entrada publicada el 28 de septiembre de 2008, localizada el 22/06/2017 en: <https://www.leyendasdetoledo.com/index.php/leyendas-iii/5766-la-doble-muerte-de-don-enrique-de-villena.html>

ARREOLA, Juan José, *Confabulario personal*, Bruguera, Barcelona, 1980.

—————, *Confabulario*, Joaquín Mortiz, México, 1988.

—————, “La hora de todos”, en *Varia invención*, SEP/Joaquín Mortiz, 1985.

—————, *La feria*, Joaquín Mortiz, México, 1992.

—————, *Mi confabulario*, Promexa, México, 1979.

—————, *Palindroma*, Joaquín Mortiz, México, 1980.

—————, *Tercera llamada, ¡tercera!, o empezamos sin usted*, Joaquín Mortiz, México, 1980.

—————, *Y ahora, la mujer... La palabra educación*, compilación y edición a cargo de Jorge Arturo Ojeda, Diana, México, 2002.

————— y Heriberto Murrieta, “Me confieso Católico y Taurino”, *Los universitarios*, nueva época, núm. 16, enero 2002, pp. 5-6.

ARREOLA Sánchez, Orso, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, Jus, México, 2010.

ASIMOV, Isaac, *Breve Historia de la Química*, Alianza, Madrid, 2003.

BALL, Phillip, *Contra natura: sobre la idea de fabricar seres humanos*, Turner, Madrid, 2012.

BENEYTO, María, “Confieso que aprendo mucho riéndome”, en *Arreola en voz alta*, compilación de Efrén Rodríguez, CONACULTA/Sello Bermejo, México, 2002, pp. 266-275.

BONNARDOT, Alfred, *Dissertations archéologiques sur les anciennes enceintes de Paris*, Dumoulin, París, 1853.

BORGES, Jorge Luis, *Historia universal de la infamia*, Emecé, Buenos Aires, 1989.

BORGES, Jorge Luis y Margarita Guerrero, *Manual de Zoología fantástica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971.

BOUQUET, Didier, *Registre des bourgeois d'Arras BB50 1ère partie —1568—1610: 1568—1610*, Books on demand, Paris, 2017.

BOUQUET, Didier, *Registre des bourgeois d'Arras BB49 —1524—1568: 1524—1568*, Books on demand, Paris, 2017.

BRAUN, Mónica, “Si me oye la convezno”, en *Arreola en voz alta*, compilación de Efrén Rodríguez, CONACULTA/Sello Bermejo, México, 2002, pp. 335-341.

BUENFIL Morales, Judith, *Cantos del mal dolor: El juego de ausencia y disolución en los relatos breves de Juan José Arreola*, tesis de maestría, Universidad Veracruzana/Instituto de Investigaciones Lingüístico-literarias, 2011.

CALA, Gustavo, “La ideología en el pensamiento de Slavoj Žižek”, en *V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología: XX Jornadas de Investigación Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur*, Facultad de psicología/Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2013, pp. 42-30.

CALDERÓN de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, Alcaldía Mayor de Bogotá/Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte, Bogotá, 2009.

CAMARGO Brito, Ricardo, “Zizek *avec* Habermas: El problema de la verdad y la ideología”, *Alfa*, núm. 31, diciembre 2010, pp. 69-84.

CAMPBELL, Federico, “La mujer abandonada”, en *Arreola en voz alta*, compilación de Efrén Rodríguez, CONACULTA/Sello Bermejo, México, 2002, pp. 118-132.

CAMPOS Herrera, Edgar Omar, *El aplazamiento de la voz: dialogismo y simultaneidad en La feria de Juan José Arreola*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009.

CAMPOS, Marco Antonio, “De viva voz”, en *Protagonistas de la literatura mexicana. Juan José Arreola*”, en *Arreola en voz alta*, compilación de Efrén Rodríguez, CONACULTA/Sello Bermejo, México, 2002, pp. 163-175.

CAMUS, Albert, *El mito de Sísifo*, Alianza, Madrid, 1995.

CANCHOLA, Nancy, *La Sátira en la Figura Femenina en Confabulario de Juan José Arreola*, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

CANO, Germán, “Slavoj Zizek”, *Pensamientos Radicales Contemporáneos: de Gramsci a nuestros días*, curso organizado por la Asociación Universitaria Contrapoder en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la UCM, febrero-mayo, 2016, consultado el 3/08/2017 en la dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=uzq2JpsUkEc>

CARBALLO, Emmanuel, “Cayeron desde el cielo de Zapotlán las muchachas sobre el pueblo”, en *Arreola en voz alta*, compilación de Efrén Rodríguez, CONACULTA/Sello Bermejo, México, 2002, pp. 393-413.

CARBALLO, Emmanuel, “Protagonistas de la literatura mexicana. Juan José Arreola”, en *Arreola en voz alta*, compilación de Efrén Rodríguez, CONACULTA/Sello Bermejo, México, 2002, pp. 13-61.

CARBALLO, Emmanuel, *Ya nada es igual: memorias, 1929—1953*, Fondo de Cultura Económica, 2004.

CASTRO Hernández, Pablo, “Creatura e infancia: ternura, debilidad, monstruosidad y bendición (ss. XV-VXIII)”, *Historias del Orbis Terrarum*, núm. 1, 2009, pp. 207-248. Consultada el 9/01/2017 en la dirección: <http://www.orbisterrarum.cl/>

CIRLOT, Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 9ª. ed., 1992.

COHEN, Esther, *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*, Universidad Nacional Autónoma de México/Taurus, México, 2003.

CORETH, Emerich, *Dios en la historia del pensamiento filosófico*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2006.

CHEREM Silvia, “El secreto de Elena”, *Reforma*, México, domingo 13 de mayo de 2012, consultado el 20/08/2017 en el blog del Fondo de Cultura Económica:
http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?id_desplegado=49891

DAUBEN, Joseph W., *Georg Cantor: his mathematics and philosophy of the infinite*, Princeton University Press, 1979.

DE LA COLINA, José, “Notas sobre Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*, antología, selección y estudio introductorio de Leonardo Martínez Carrizales, Fondo de Cultura Económica, México, 1998

DE MAULEÓN, Héctor, “No me interesa nada sino lo imposible”, en *Arreola en voz alta*, compilación de Efrén Rodríguez, CONACULTA/Sello Bermejo, México, 2002, pp. 354-357.

DE MORA, Carmen, “Las chriaciones de Arreola” en *Tinta China. Revista de Literatura*, núm. 5, noviembre de 2004, consultada el 3/07/2017 en la dirección electrónica <http://www.tinta-china.net/cdmora3.htm>

DEL PASO, Fernando, *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920—1947)*, CONACULTA/Sello Bermejo, México, 1994.

DIEZ de Urdanivia, Fernando, “Cómo hablan los que escriben”, en *Arreola en voz alta*, compilación de Efrén Rodríguez, CONACULTA/Sello Bermejo, México, 2002, pp. 304-321.

Di PASCUALE, Mariano, “Notas sobre el concepto de ideología. Entre el poder, la verdad y la violencia simbólica”, *Tábula rasa*, núm. 17, julio-diciembre 2012, p. 95-112.

DO CARMO, Manfredo, *Geometría diferencial de curvas y superficies*, Alianza, Madrid, 1995.

DOMÍNGUEZ Cuenca, Daniel, *Juan José Arreola: de la palabra al acto*, tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2009.

EAGLETON, Terry, *Ideología. Una introducción*, Paidós, Barcelona, 1997

EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 1998.

ECO, Umberto, *Historia de la fealdad*, Random House Mondadori, Barcelona, 2007.

ELIADE, Mircea, *Herreros y alquimistas*, Alianza, Madrid, 1983

ESCAMES G. y D. ACUÑA-CASTROVIEJO, “Melatonina, análogos sintéticos y el ritmo sueño/vigilia”, *Revista de neurología*, vol. 48, núm. 5, 2009, pp. 245-254.

FREUD, Sigmund, *Obras completas*, trad. De Luis López-Ballesteros, *Vol. III*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973.

GENNETE, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.

GÓMEZ Haro, Claudia, *Arreola y su mundo*, Alfaguara, México, 2001.

GÓMEZ Haro, Germaine, “Soy un desollado vivo”, en *Arreola en voz alta*, compilación de Efrén Rodríguez, CONACULTA/Sello Bermejo, México, 2002, pp. 247-254.

GRILLOT de Givry, Emilé, *Witchcraft, Magic & Alchemy*, Courier Dover Publications, New York, 1971.

HERZ, Theda Mary, *Satire in Juan José Arreola's Confabulario*, tesis de doctorado, University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana-Illinois, 1973.

HUTCHEON, Linda, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía al grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, dir. Gustavo Chapela Castañares, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992.

JUNG, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Barcelona, 1970.

—————, *psicología y alquimia*, Plaza y Janés, Barcelona, 1989.

————— y Karl KERÉNYI, *Introducción a la esencia de la mitología. El mito del niño divino y los misterios eleusinos*, Siruela, Madrid, 2003.

JURADO Valencia, Fabio, “Representación de la mujer en la narrativa de Juan José Arreola”, *Literatura: teoría, historia y crítica*, n°1, 1997, pp. 96-115.

KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Machado, Madrid, 2010.

KOSNIOWSKI, Czes, “Topología cociente (y acciones de grupos sobre espacios)”, en *Topología algebraica*, Reverté, Barcelona, 1986.

KRASNOVA, Mijaíl Málishev, “Albert Camus: de la conciencia de lo absurdo a la rebelión”, *Ciencia ergo sum*, vol. 7, núm. 10, noviembre 2000, pp. 235-245.

KUL-WANT, Christopher, *Slavoj Zizek para principiantes*, Era Naciente, Buenos Aires, 2011.

LACAN, Jacques, "Función y campo de la palabra y del lenguaje en el psicoanálisis", en *Escritos I*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1988.

LAZARE, Félix et Louis, *Dictionnaire administratif et historique des rues de Paris et de ses monuments*, Maisonneuve et Larose, París, édition 1844.

LE GOFF, Jacques, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

LEÑERO, Vicente, "¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola? (Entrevista en un acto)", en *Arreola en voz alta*, compilación de Efrén Rodríguez, CONACULTA/Sello Bermejo, México, 2002, pp. 187-226.

LIZALDE, Eduardo, "Autoanálisis", en *Arreola en voz alta*, compilación de Efrén Rodríguez, CONACULTA/Sello Bermejo, México, 2002, pp. 144-150.

LONG, Anthony A., *La filosofía helenística: Estoicos, epicúreos y escépticos*, Alianza, Madrid, 1998

LULL, Ramón, "Alquimia. De la práctica de la alquimia", en H. M de Champigny, *La magia*, A.T. E, Barcelona, 1970.

MACEDO Rodríguez, Ángel Alfonso, "Belleza" y "pesimismo" dos elementos del "arte poética" de Juan José Arreola, tesis de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2002.

MACHO Stadler, Marta, "Botella de Klein: geometría palindrómica", en *Cultura científica*, blog de Euskal Herriko Unibersitatea, publicado el 9 de diciembre de 2015. Consultado por última vez el 5 de julio de 2017 en la dirección <http://culturacientifica.com/2015/12/09/la-botella-de-klein-geometria-palindromica/>

—————, "¿Qué es la topología?", *Sigma: revista de matemáticas= matematika aldizkaria*, núm. 20, 2002, pp. 63-77.

MARSDEN, J. E., Tromba, A. J., y Mateos, M. L., "Integrales sobre trayectorias y superficies", en *Cálculo vectorial*, Addison-Wesley Longman, Nueva York, 1998.

MARTÍNEZ, Guillermo, *Borges y la matemática*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 2003.

MARTÍNEZ de Mingo, Luis, "Similitudes y diferencias: el Bosco y el Quevedo de los Sueños", *La perinola. Revista de Investigación Quevediana*, vol. 12, 2008.

MONTESINOS Amilibia, José María, "Grupos cristalográficos y topología en Escher", *Revista de la Real Academia de Ciencias exactas, Físicas y Naturales*, Universidad Complutense /Facultad de Matemáticas, vol. 104, núm. 1, 2010, pp. 27-47.

MONTEIRA Arias, Inés, “Errores interpretativos en la obra del Bosco”, en *Un paseo por el Prado*, blog suplemento de *El mundo*, auspiciado por el Museo Nacional del Prado, consultado el 2/03/2017 en la dirección:
<http://www.unpaseoporelprado.elmundo.es/el-bosco/errores-interpretativos-sobre-la-obra-de-el-bosco>

MORA Canchola, Nancy, *La Sátira en la Figura Femenina en Confabulario de Juan José Arreola*, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.

MUCHEMBLED, Robert, *Historia del diablo. Siglos XII-XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

NOGUEROL Jiménez, Francisco, “En torno al concepto de Sátira”, en *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Universidad de Sevilla, Salamanca, 1995.

OE, Kenzaburo, *A personal matter*, Grove press, New York, 1969.

PACHECO, Cristina, “Soy un traidor y un malabarista”, en *Arreola en voz alta*, compilación de Efrén Rodríguez, CONACULTA/Sello Bermejo, México, 2002, pp. 154-162.

PÁEZ Cárdenas, Javier, *Cálculo integral de varias variables*, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Ciencias, México, 2012.

PALAFX López, Nelly, *La vida imaginaria en algunos cuentos de Juan José Arreola*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2008.

PAZ, Octavio, “Piedra del sol”, en *El amor, el sueño y la muerte*, ed. Jaime Labastida, Instituto Politécnico nacional, 1969, pp. 167-186.

PAULOS, John Allen, en *Más allá de los números*, Barcelona, Tusquets, 2012.

PÉREZ Gay, Rafael y Luis Miguel AGUILAR, directores editoriales, *Los imprescindibles del siglo XX. Juan José Arreola*, producción de Canal 22, México, 2000, serie documental que puede ser consultada en:
<https://www.youtube.com/watch?v=XiEFUEW35QA>

PÉREZ Lasheras, Antonio, Fustigat Mores. *Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 1994.

POOT Herrera, Sara, *Un giro en espiral: el proyecto literario de Juan José Arreola*, Universidad de Guadalajara, Jalisco, 1992.

_____, “Prólogo”, en Juan José ARREOLA, *Mi confabulario*, Promexa, México, 1979.

PRETEL, Aurelio Marín, *Don Enrique de Villena: retrato de un perdedor*, Centro de Estudios de La Manchuela, Iniesta, 2015.

PRIETO de Castro, Carlos, “Un problema de frontera en matemáticas”, en *Revista Ciencias*, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 32, octubre 1993.

PRIETO de Castro, Carlos, “Un problema de frontera en matemáticas”, *Revista Ciencias*, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 32, octubre 1993, pp. 11-14.

RAMÍREZ, Arthur y Fern L. Ramírez, “Hacia una bibliografía de y sobre Juan José Arreola”, en *Revista Iberoamericana*, vol. 45, núm. 108, 1979, p. 651-667.

RENDUELES, César, “Slavoj Zizek. Verdad y emancipación en la era posmoderna”, en *LOGOS. Anales del seminario de metafísica*, Vol. 47, 2014, pp. 259-280.

ROCA Jusmet, Luis, “¿Quién es el maldito Zizek?”, *El viejo topo*, núm. 195-196, pp. 107-115.

RODRÍGUEZ Blancas, José Luis, “Clasificación de superficies”, *Apuntes basados en las referencias: C. Kosniowski y Massey*, 2009, p. 1, publicación didáctica consultada el 2/06/2017, en <https://topologia.files.wordpress.com/2009/01/clasificacion1.pdf>

RODRÍGUEZ, Efrén (comp.), *Arreola en voz alta*, CONACULTA/Sello Bermejo, México, 2002.

ROMERO Chumacero, Leticia, “Laura Méndez y Manuel Acuña: un idilio (casi olvidado) en la República de las Letras”, en *Revista Fuentes Humanísticas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, I semestre 2009, n° 38, p. 31-32. pp. 23-39.

SÁNCHEZ Hernández, Darío, *Elementos de geometría diferencial en R^3* , notas de un curso para el Departamento de Matemáticas y Estadística de la Universidad Nacional de Colombia, 2004, p. 58, consultado el 6/08/2017 en la dirección: http://www.branchingnature.org/Dario_Sanchez_Geometria_diferencial_R3_aprendizaje_2004.pdf

SÁNCHEZ, Manuel Esteban, “De los monstruos o la ingeniería genética de la imaginación”, *Contextos*, núm. 12, 1994, pp. 313-336.

SANTIESTEBAN Oliva, Héctor, *Tratado de monstruos: ontología teratológica*, Plaza y Valdés, México, 2003.

SELVA, Mauricio de la, “Autovivisección de Juan José Arreola”, en *Arreola en voz alta*, compilación de Efrén Rodríguez, CONACULTA/Sello Bermejo, México, 2002, pp. 62-117.

SCHOLBERG, Keneth R., *Sátira e inventiva en la España Medieval*, Gredos, Madrid, 1971.

TOLEDO, Alejandro, “El último alumno de Juan José Arreola”, *La razón*, México, 6 de febrero de 2016, consultado el 4/07/2017 en <http://razon.com.mx/spip.php?article295649&tipo=especial>

TONDRIAU, Julien, “Formas sagradas de ocultismo”, en *El ocultismo*, Daimon, Barcelona, 1970.

TUNIS, Edwin, *Weapons: A Pictorial History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1999.

VAIMBERG Grillo, Raúl, “Escena. Heterotopía, ciberespacio”, en *Intercanvis digital*, núm. 22, Junio 2009, p. 52. Artículo consultado por última vez el 12/05/2017, en http://intercanvis.es/pdf/22/22_art_05.pdf

Vázquez, Felipe, *Juan José Arreola: la tragedia de lo imposible*, CONACULTA/Verdehalago, México, 2003.

—————, “Juan José Arreola: el ansia de lo absoluto”, *Fractal*, núm. 22, 2001, consultado el 04/07/2017, en la dirección: <http://www.mxfractal.org/F22vazquez.html>

VÁZQUEZ, Felipe, “Juan José Arreola y el género ‘varia invención’”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 32, Febrero 2010, consultada el 3/07/2017 en la dirección electrónica: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/arreola.html>

VOGT, Wolfgang, *La recepción de la cultura europea en el pensamiento de Juan José Arreola*, Universidad de Guadalajara, Jalisco, 2006.

WARBURTON, Nigel, *Una pequeña historia de la filosofía*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013, pp. 205-209.

ZAMORA, Yolanda, “Desde la torre del rey, la dama escucha: Arreola y el ajedrez, en *Arreola en voz alta*, compilación de Efrén Rodríguez, CONACULTA/Sello Bermejo, México, 2002, pp. 376-386.

ZIZEK, Slavoj, *Bienvenidos al desierto de lo real*, Akal, Madrid, 2005.

—————, *Bienvenidos a tiempos interesantes*, ed. de la vicepresidencia del estado plurinacional de Bolivia, La Paz, 2011.

—————, *Cómo leer a Lacan*, Paidós, Buenos Aires, 2008.

—————, *El acoso de las fantasías*, Akal, Madrid, 2011.

—————, *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003.

—————, *En defensa de las causas perdidas*, Akal, Madrid, 2011.

—————, *Goza tu síntoma*, Nueva visión, Buenos Aires, 1994.

—————, “The Matrix o las dos caras de la perversión”, en *Desde el jardín de Freud*, núm. 3, 2003, pp. 292-307.

—————, *Viviendo en el final de los tiempos*, Akal, Madrid, 2012.

Dejo a Sísifo al pie de la montaña. Se vuelve a encontrar siempre su carga. Pero Sísifo enseña la fidelidad superior que niega a los dioses y levanta las rocas. El también juzga que todo está bien.

Este universo en adelante sin amo no le parece estéril ni fútil. Cada uno de los granos de esta piedra, cada fragmento mineral de esta montaña llena de oscuridad, forma por sí solo un mundo.

El esfuerzo mismo para llegar a las cimas basta para llenar un corazón humano. Hay que imaginarse a Sísifo dichoso.

A. C.

Anexos

Anexo I. Hacia el grotesco.

1. El barco a la deriva, los abismos atraen: el absurdo

Dejaré que fuerzas oscuras vivan en mi alma
y la empujen, en barrena,
hacia una caída acelerada⁶⁵¹

El vacío como algo insoldable escondido tras el horror, se suma a los juegos de lo visible e invisible que, en su contradicción, mostrarán aquello que precisamente quieren ocultar: una imagen que representa al vacío que se oculta al mismo tiempo que se exhibe, brutalmente, es la del abismo; como Cirlot apunta, ya “en los tiempos prehistóricos, la palabra *abismo* parece haber sido usada exclusivamente para denotar lo insondable y misterioso”⁶⁵². Hay en la naturaleza arquetípica de este símbolo una cuestión fundamental que enmascara dos posturas del ser; la aniquilación y la prevalencia:

Toda forma abisal posee en sí misma una dualidad fascinadora de sentido. De un lado, es símbolo de la profundidad en general; de otro, de lo inferior. Precisamente, la atracción del abismo es el resultado de la confusión inextricable de esos dos poderes⁶⁵³.

Cuando Sartre expone la angustia que genera la libertad —siguiendo a Kierkegaard— y como “captación de la nada”—siguiendo a Heidegger—⁶⁵⁴ lo ejemplifica con la representación del **abismo** al que bordeamos y la angustia que provoca la responsabilidad de significar nosotros mismos el “único porvenir” justamente cuando resulta imposible asumirlo: “la conciencia de ser uno mismo su propio porvenir en el modo de no-serlo”⁶⁵⁵; cuando las decisiones dependen como posibilidad de un ser-futuro totalmente inasible en el presente y de los posibles que no tienen garantía de mantenerse: “El vértigo, es angustia en la medida en que temo, no caer en el precipicio, sino arrojarme a él”⁶⁵⁶, porque nada impedirá que me lance, tampoco que no lo haga⁶⁵⁷, nada impide que yo mismo represente mi propia amenaza: la angustia se genera a partir del problema de la libertad como autorresponsabilidad sin garantías⁶⁵⁸. Puedo, por supuesto, negarla y huir de la responsabilidad de mis actos: eso sería —simplificando— lo que Sartre llama conductas de “Mala fe”⁶⁵⁹

Se es responsable de las decisiones en tanto que se asume la libertad que es immanente al ser, soy libre (y esto significa una condena⁶⁶⁰); puedo saltar; ¿por qué no

⁶⁵¹ “El silencio de Dios”, *Confabulario*, Joaquín Mortiz, México, 1988, p. 14.1

⁶⁵² Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 9ª ed., 1992, p. 54.

⁶⁵³ *Loc. cit.*

⁶⁵⁴ Jean-Paul SARTRE, *El ser y la nada*, Alianza, Madrid, 2005, p. 32-33.

⁶⁵⁵ Juan José RODRÍGUEZ Bastidas, *La angustia como conciencia de libertad en la filosofía de Jean-Paul Sartre*, Trabajo de obtención de grado en filosofía, Universidad de la Laguna, Tenerife, 2015, p. 24.

⁶⁵⁶ Jean-Paul SARTRE, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁵⁷ *Ibidem*, p. 34.

⁶⁵⁸ Esto es el estado continuó del individuo presa del grotesco; se encuentra perdido, sin un piso estable, sin garantías de nada, sin brújula ni posibilidad alguna para volver a orientarse.

⁶⁵⁹ Jean-Paul SARTRE, *op. cit.*, p. 41-42 ; Juan José RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁶⁰ SARTRE afirma que estamos condenados a la libertad (*op. cit.*, p. 298); inacabados, somos una pasión inútil, *op. cit.*, p. 377.

hacerlo? Al cuestionar la existencia Sartre afirma que nos topamos con la naturaleza absurda del ser: el absurdo consiste en que estamos arrojados viviendo en el mundo sin explicación para comprender esta existencia⁶⁶¹, contingentes, sin una esencia o sentido determinista detrás de este destino. Camus explicaría que el absurdo surge del divorcio entre las expectativas de racionalización del individuo y la indiferencia del mundo ante ellas debido a su carácter irracional⁶⁶²; la vida vista desde el absurdo revela, al principio, la carencia de un significado inmanente en la existencia:

Vivir, naturalmente, nunca es fácil. Uno sigue haciendo los gestos que ordena la existencia, por muchas razones, la primera de las cuales es la costumbre. Morir voluntariamente supone que se ha reconocido, aunque se instintivamente, el carácter irrisorio de esa costumbre, la ausencia de toda razón profunda para vivir, el carácter insensato de esa agitación cotidiana y la inutilidad del sufrimiento⁶⁶³.

Una fisura limitada en la cotidianidad se convertirá en la entrada del sentimiento de lo absurdo; risible signo trémulo de la espiral eventual que dessemantizará las —que hemos asumido como— propias construcciones simbólicas del mundo para desnudar su estructura y dar con la “absurdidad”⁶⁶⁴:

Todas las grandes acciones y todos los grandes pensamientos tienen un comienzo irrisorio. [...] Lo mismo sucede con la absurdidad. El mundo absurdo más que cualquier otro extrae su nobleza de este sentimiento miserable. [...] Suele suceder que los decorados se derrumben. Levantarse, coger el tranvía, cuatro hora de ofician o de fábrica, la comida, el tranvía, cuatro horas de trabajo, la cena, el sueño y lunes, martes, miércoles, jueves, viernes y sábado con el mismo ritmo es una ruta que se sigue fácilmente durante la mayor parte del tiempo. Pero un día surge el “por qué” y todo comienza con esa lasitud teñida de asombro⁶⁶⁵ [...]

Sin las construcciones ideológicas que cimentaban, más que al mundo, la identidad del sujeto en el mundo, el todo comienza a tambalearse y ante su desintegración enrarece: el hombre da cuenta de este fenómeno primero a partir de sí mismo:

¿Cuál es, pues, ese sentimiento incalculable que priva al espíritu del sueño necesario a la vida? Un mundo que se puede explicar incluso con malas razones es un mundo familiar. Pero, por el contrario, en un universo privado repentinamente de ilusiones y de luces, el hombre se siente extraño. Es un exilio sin recurso, pues está privado de los recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida. Tal divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de lo absurdo⁶⁶⁶.

El espacio enrarece, se vuelve ajeno, esto tiene en común el absurdo que plantea Camus con el grotesco que expone Kayser; el extrañamiento suscita un sentimiento de

⁶⁶¹ Juan José RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 17, SARTRE, *op. cit.*, p. 335, y Nigel Warburton, *Una pequeña historia de la filosofía*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013, pp. 205-209.

⁶⁶² Mijaíl Málishev KRASNOVA, “Albert Camus: de la conciencia de lo absurdo a la rebelión”, *Ciencia ergo sum*, vol. 7, núm. 10, noviembre 2000, p. 236.

⁶⁶³ Albert CAMUS, *El mito de Sísifo*, Alianza, Madrid, 1995, p. 18.

⁶⁶⁴ A esto Zizek le llama, con Lacan, a través la Fantasía, para él este paso conlleva, aunque no necesariamente, a la destrucción del sujeto; en ello hay un paralelismo con Camus que propone que sólo hay dos salidas ante el absurdo; el suicidio o la aceptación del absurdo y la lucha constante contra él.

⁶⁶⁵ Albert CAMUS, *op. cit.*, p.26-27

⁶⁶⁶ *Ibidem*, p. 18.

hostilidad del entorno hacia el ser humano, Camus hace notar que en realidad el mundo siempre ha sido lo mismo, son las construcciones ideológicas el falso anclaje que aseguraban la representación particular de un entorno “empático”, apacible y sinérgico, que rodeaba con sus bondades al hombre

Un peldaño más abajo y nos encontramos con lo extraño: advertimos que el mundo es “espeso”, entrevernos hasta qué punto una piedra nos es extraña e irreductible, con qué intensidad puede negarnos la naturaleza, un paisaje. En el fondo de toda belleza yace algo inhumano, y esas colinas, la dulzura del cielo, esos dibujos de árboles pierden, al cabo de un minuto, el sentido ilusorio con que los revestíamos y en adelante quedan más lejanos que un paraíso perdido. La hostilidad primitiva del mundo remonta su curso hasta nosotros a través de milenios. Durante un segundo no lo comprendemos, porque durante siglos de él hemos comprendido las figuras y los dibujos que poníamos previamente, porque en adelante nos faltarán las fuerzas para emplear ese artificio. El mundo se nos escapa porque vuelve a ser él mismo. Esas apariencias por la costumbre vuelven a ser lo que son. Se alejan de nosotros. Así como hay días en que bajo su rostro familiar se ve a una extraña mujer amada desde hace meses o años, así también quizá lleguemos a desear hasta lo que nos deja de pronto tan solos. Pero todavía no ha llegado ese momento. Una sola cosa: este espesor y esta extrañeza del mundo es lo absurdo⁶⁶⁷.

Regresamos a Zizek, el horror no es el fantasma en la máquina, sino la máquina en el fantasma; a la sensación de inhumanidad del mundo, a su naturaleza contingente, al absurdo de la existencia, se suma el horror del mecanismo acéfalo que corre sin sentido y que comporta la naturaleza mecánica de la estructura absurda: esta naturaleza, furia ciega, escapa de nosotros y dirige al mundo con su horario carnicero; también nosotros somos llamados por ella, se encuentra dentro, y su presencia es constatada una vez que somos conscientes del absurdo, en esto Camus también coincide con Kayser:

También los hombres segregan lo inhumano. En ciertas horas de lucidez, el aspecto mecánico de sus gestos, su pantomima carente de sentido vuelven estúpido cuanto les rodea. Un hombre habla por teléfono detrás de un tabique de vidrio; no se le oye, pero se ve una mímica sin sentido: uno se pregunta por qué vive. Este malestar ante la inhumanidad del hombre mismo, esta caída incalculable ante la imagen de lo que somos, esta “náusea”, como la llama un autor de nuestros días, es también lo absurdo. El extraño que, en ciertos segundos, viene a nuestro encuentro en un espejo; el hermano familiar y, sin embargo, inquietante que volvemos a encontrar en nuestras propias fotografías, son también lo absurdo⁶⁶⁸.

En el caso de algunos cuentos de Arreola el absurdo está representado por esta fuerza arrebatadora que asciende a través del abismo e inadvertidamente asalta al individuo⁶⁶⁹: cuando el narrador de “Gravitación” esboza la posibilidad de dejarse intencionalmente caer a través de la fuerza inexpugnable del precipicio diciendo “los abismos atraen” Sartre diría que actúa de mala fe⁶⁷⁰: evade su responsabilidad negando el carácter de su libertad en el mundo: ellos atraen, no soy yo quien elige saltar: llamar al cuento “gravitación” parece una parodia de Sartre: “yo soy también un objeto del mundo, sometido a la atracción universal,

⁶⁶⁷ *Ibidem*, pp. 28-29.

⁶⁶⁸ *Ibidem*, p. 29.

⁶⁶⁹ “Inferno V”, “Balada”, “Gravitación”, “La caverna”, “Topos”, etc.

⁶⁷⁰ Jean-Paul SARTRE, *op. cit.*, p. 41-42, y Juan José RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 33.

no son mis posibilidades”⁶⁷¹. Camus propone la rebelión como lucha constante contra la fuerza del absurdo: sólo cuando se es consciente del absurdo del mundo se es verdaderamente libre para Camus.⁶⁷² Frente a ambas posturas, Kayser otorga, en cambio, responsabilidad a una fuerza ajena compuesta, entre otras, por el absurdo, la hace responsable frente al hombre, es cierto, pero con el afán de exorcizarla y permitir librarse de su mecanismo: una fuerza que se convertirá en categoría estética: el grotesco. A continuación profundizaremos en el grotesco, analizaremos sus propuestas y llegaremos a la estructura grotesca que regirá sobre esta tesis, estructura que identificaremos, metafóricamente, con la Botella de Klein.

4. El descomunal infierno de los hombres: El grotesco en la botella

El espectáculo del mundo me ha desorientado
Sobre el desemboca el azar y lo confunde todo⁶⁷³.

1. Definición.

Wolfgang Kayser, contemporáneo de Sartre y Camus, propone frente al problema de la libertad y la responsabilidad de una existencia contingente un tercer elemento: hablará de la percepción —focalizándose a nivel estético— de una estructura abismal; una presencia que enrarece el mundo, lo desorienta, y lo llena con su horror nocturno, con su visión desquiciada; “en la psique deformada del loco lo humano se torna macabro; es como si un <<ello>>, un extraño, un espíritu inhumano hubiera entrado en el espíritu de los hombres”⁶⁷⁴. Una fuerza que rebela su existencia en el mundo al manifestarse contundentemente a nivel artístico⁶⁷⁵. Kayser define lo grotesco como un constructo que arrastra al sujeto con su fuerza insondable subvirtiéndolo los parámetros que le daban sentido a su vida, que lo “orientaban”:

Lo grotesco es una estructura. Podríamos definir su naturaleza a partir de una expresión que nos ha salido al paso en casi todas las ocasiones: *lo grotesco es el mundo en estado de enajenación* [...] Por mundo enajenado se entiende aquel que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña e inquietante. Lo repentino y la sorpresa son términos que pertenecen a lo grotesco. [...] El terror nos asalta con rigor precisamente porque se trata de nuestro propio mundo, de manera que la confianza que depositábamos en él no resulta ser más que una apariencia. Simultáneamente tenemos la sensación de que no podríamos vivir en ese mundo de repente transformado. No se corresponde con lo grotesco el miedo a la muerte, sino el pánico ante la vida. Y a la estructura de lo grotesco pertenece la abolición de todas las categorías en que fundamos nuestra orientación en el mundo. Desde la ornamentación renacentista hemos asistido a la plasmación de procesos perdurables de disolución: la mezcla de ámbitos y reinos bien distinguidos por nuestra percepción, la supresión de lo estático, la pérdida de identidad, la distorsión de las proporciones “naturales”, etc. Y en la actualidad [...] la anulación de la

⁶⁷¹ SARTRE, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁷² “La muerte y lo absurdo son los principios de la única libertad razonable: la que un corazón humano puede sentir y vivir”; CAMUS, *op. cit.*, p. 81.

⁶⁷³ “El silencio del Dios”, *Confabulario*, Joaquín Mortiz, 1988, p. 142

⁶⁷⁴ Wolfgang KAYSER, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Machado, Madrid, 2010.

⁶⁷⁵ Por eso existe en el arte; para fungir como un exorcismo de esta clase de fuerza, para expulsarla.

categoría de cosa, la destrucción del concepto de personalidad, el derribo de nuestro concepto de tiempo histórico⁶⁷⁶.

A continuación expondremos los tres parámetros primordiales que lo caracterizan: la desorientación, lo inescrutable, y la risa.

2. Desorientación.

En el grotesco percibimos **una abolición de categorías que normaban la orientación** –sobre todo física, más que moral— del mundo; los lugares usuales son tomados por un “algo maligno” que los transforma en parajes ajenos, sin asidero alguno: en el espacio hay un “turbulento amontonamiento”⁶⁷⁷ que escapa de todo orden, una mezcla que deviene en la deformidad⁶⁷⁸; “extrañeza hacia lo otro”⁶⁷⁹ “absorbente inquietud”⁶⁸⁰; las leyes físicas, las leyes biológicas, la ciencia, el sentido común que ha normado la experiencia de vida, **los caminos conocidos y sus puntos, parecen todos haberse perdido: los límites se disuelven**, las identidades se mezclan, la noche y sus criaturas⁶⁸¹ con el día, el infierno y sus demonios, que en lo cuadros del Bosco deambulaban arrastrándose en el abismo, aparecen junto a nosotros⁶⁸², la hibridación de plantas y animales invoca al monstruo. **Los personajes pierden el rumbo y no logran orientarse de nuevo**⁶⁸³; se ha revelado su carácter de marionetas, de muñecos, presa fácil de la fuerza del grotesco, ecos humanos de la impotencia ante el destino que marcha inescrutable y sin sentido en el mundo. En la temporalidad no hay, necesariamente, puntos de partida ni de final; el orden puede sucederse de cualquier manera⁶⁸⁴. La razón y los asideros que cimentaban el sentido de la vida resultan ridículos ante el terremoto que amenaza con desaparecerlo todo.

a) La extrañeza: la confusión en el receptor.

Desde el proceso de recepción –y este es el central⁶⁸⁵— hay en el grotesco una sensación de desconcierto al contemplar el espacio enrarecido: el lector se encuentra ante una proposición insólita que desafía su capacidad interpretativa. Así, Kaysser apunta que no sabemos de qué forma reaccionar ante la obra, por ejemplo, de Franz Kafka, señala, entre otros, el caso de “El médico rural:

El acontecer discurre sin interrupción ni salida. En algunos momentos el lector se siente completamente perdido: por ejemplo cuando unos caballos aparecen de forma sorprendente en la pocilga, cuando el vehículo es capaz de recorrer muchas millas en un instante, cuando

⁶⁷⁶KAYSER, *op. cit.*, pp. 309-310

⁶⁷⁷*Ibidem*, pp. 20, 29-31, 110.

⁶⁷⁸*Ibidem*, pp. 24-25, 39, 304.

⁶⁷⁹*Ibidem*, p. 305.

⁶⁸⁰*Loc. cit.*

⁶⁸¹ “Lo grotesco tiene sus animales favoritos [...], gusta de toda clase de sabandijas y objetos”, *ibidem*, p. 305.

⁶⁸² Este el salto que da Brueghel el viejo, *ibidem*, pp.52-68, y 310-311.

⁶⁸³*Ibidem*, p. 21.

⁶⁸⁴*Ibidem, passim*; pp. 112, 119, 310

⁶⁸⁵*Vid. Ibidem*, p.302-303

los extraños caballos muestran interés por los acontecimientos y acaso también cuando el médico es desvestido y acostado junto al enfermo⁶⁸⁶.

“Este mundo en marcha es inescrutable y completamente extraño”⁶⁸⁷, observa Kaysser, aquí debemos apuntar algo sobre el carácter de la carcajada maligna, de la sátira devastadora⁶⁸⁸; en algunas ocasiones en el grotesco, como en los cuadros del Bosco, se nos muestran torturas, infamias: ¿debemos reír acaso? Puede uno reír, es cierto, pero ¿de qué se ríe realmente? Zizek afirma que a pesar de la pretendida distancia, a base de capas y capas de artificios, allí subyace el ruido de fondo que es la ideología, Kaysser apunta sobre los tormentos en los cuadros del flamenco:

Es muy llamativa la calma que reina ante la realización de todas las torturas —incluso las víctimas de ellas parecen asumirlas a menudo con total indiferencia—, pero precisamente esa ausencia de afecto es un rasgo que nos perturba y nos resulta aterrador. Al cuadro parece faltarle toda perspectiva de carácter emocional: no terror al infierno ni compasión solidaria... ni siquiera se puede hablar de una admonición o la urgencia de una enseñanza. Quien lo contempla no recibe ninguna indicación que le haga comprender cómo interpretar el cuadro o reaccionar ante él⁶⁸⁹.

La extrañeza como reacción del lector oscila, quizá, entre las ganas de reír y de gritar; el proceso entero describe cierta “desorientación” tanto en la recepción como en la creación al grotesco:

no se trata de un reino propio y desconectado de la realidad en el que domine la pura y libre fuerza de la fantasía (porque eso en cualquier caso no existe). El mundo grotesco es nuestro propio mundo... y no lo es. La sonrisa que se mezcla con el horror tiene su razón de ser en la experiencia de que el mundo en que confiamos y que aparentemente descansa sobre los pilares de un orden necesario se extravía ante la irrupción de fuerzas abismales, se desarticula, pierde sus formas, ve disolverse sus ordenaciones⁶⁹⁰.

El grotesco en Arreola se caracteriza por este extrañamiento del lector, una cierta confusión; ni si quiera en la sátira, con su empleo del humor, se puede tener certeza alguna: ¿debemos reír de la satirización de una violación? Esto acontece en al menos tres cuentos de Juan José Arreola⁶⁹¹. Los motivos homófobos que nos invitan a sumarnos a la burla, los fragmentos misóginos; ¿debemos reír? La desorientación del receptor es una reacción común frente al cuadro grotesco, el absurdo aparece entre las ruinas de un universo ahora extraño y hostil.

b) El grotesco y sus tres niveles

La pregunta anterior sobre la pertinencia de la risa frente a situaciones de violencia tiene sentido en tanto que la descripción sobre las características del grotesco y su definición

⁶⁸⁶ *Ibidem*, p. 243

⁶⁸⁷ *Ibidem*, p. 242.

⁶⁸⁸ “La sátira —dice Kayser— fue enviada al mundo por el demonio y por eso su risa es demoniaca”, *ibidem*, p. 106: *vid. infra*

⁶⁸⁹ *Ibidem*, p. 53.

⁶⁹⁰ *Ibidem*, p. 67

⁶⁹¹ “Navideña”, “Epitalamio”, “Homenaje a Remedios Varo”, *La feria*.

primordial se encuentran relacionadas con la decodificación del receptor⁶⁹², como Kaysser apunta “grotesco” puede ser “aplicado a tres ámbitos distintos”⁶⁹³: “el proceso creativo, la obra de arte en sí misma y su recepción”⁶⁹⁴; la recepción cumple un papel como proceso central dentro de la identificación del grotesco: “al determinar las estructuras propias del grotesco también estamos obligados a referirnos a nuestra propia percepción, no podemos prescindir de ella”⁶⁹⁵. El grotesco se puede encontrar incluso dentro de detalles que no determinan completamente el carácter central de una obra:

sigue teniendo validez el criterio de que lo grotesco solo puede ser experimentado en el acto de su recepción. Pero también es admisible que sea percibido como grotesco aquello que no juega un papel dentro de la organización de la obra ni se justifica desde ese punto de vista⁶⁹⁶

Desde mi percepción, y es la lectura que deseo darle en esta tesis, la obra de Arreola posee elementos que se encuentran inscritos dentro del grotesco Kaysseriano; un grotesco, como el de Kafka⁶⁹⁷, más bien frío y latente, cuyo asidero parece que nunca estuvo en nuestras manos, como si pasáramos al asomarnos a sus cuentos inmediatamente al mundo enrarecido.

II. La diferencia: lo inescrutable

Este mundo en estado de enajenación posee puntos comunes con el absurdo que presentamos sobre Camus, pero difiere, en primer lugar, porque debido a su carácter como categoría estética se encuentra inscrito en el marco de lo cómico y lo humorístico⁶⁹⁸. En segundo lugar el sentimiento del absurdo de Camus provocará la respuesta de indiferencia como rebelión para afrontar esta circunstancia⁶⁹⁹, no temor: el pánico ante el abismo que suscita el grotesco y al que debe entregarse el individuo —el personaje, el lector— para que la estructura cumpla su función exorcizante, como un simulacro de la fuerza real del grotesco en el mundo, pero bajo control:

Aún afrontando la perplejidad y el terror suscitados por esas enigmáticas energías que se emboscan a la sombra de nuestro mundo y desearían distanciarnoslo, la obra de arte verdadera nos regala una secreta liberación. Lo oscuro adquiere rostro, lo inquietante se revela, lo inasible consigue lenguaje. Y con ello llegamos a nuestra última definición: *la realización de lo grotesco supone el intento de conjurar y exorcizar las fuerzas demoniacas de nuestro mundo*⁷⁰⁰. [El subrayado es del autor]

⁶⁹² Aunque esto lleva a un bucle infinito sobre la pregunta de qué es o no grotesco. La solución está en que este únicamente se encuentra inscrito en el ámbito de lo cómico y del juego con lo absurdo, *ibidem*, p. 304 y 314.

⁶⁹³ *Ibidem*, p. 302.

⁶⁹⁴ *Loc. cit.*

⁶⁹⁵ *Ibidem*, p. 304.

⁶⁹⁶ *Loc. cit.*, siempre que se cumpla con las matizaciones de lo absurdo y lo cómico, *vid. supra*.

⁶⁹⁷ *Ibidem*, p. 244.

⁶⁹⁸ *Ibidem*, p. 304.

⁶⁹⁹ CAMUS, *op. cit.* pp. 80-82.

⁷⁰⁰ KAYSER, *op. cit.*, p. 314-315.

El absurdo de Camus y el de Kayser tienen en común representar el abismo insalvable que separa al individuo del mundo, pero Kayser integra al absurdo un “terror”, más o menos controlado, que lo sobrepasa y caracteriza al grotesco, este horror se distingue por su naturaleza maldita y el golpe repentino de la posesión permanente que asume sobre el individuo; viene, además, de la nada. El absurdo de Camus surge ante la pregunta del para qué o por qué en el mundo, el cuestionamiento a la pasión inútil que significa la vida⁷⁰¹ en su miseria rutinaria. Más que la desesemantización de las construcciones del mundo, en la estructura grotesca se trata del instinto de conservación obstinado, aterrorizado, que se va desgastando conforme el enrarecimiento y la mezcla de ámbitos lo confunden, recordemos: “no es el miedo a la muerte, sino el temor ante la vida”. Esta abolición devine algunas veces en lo absurdo: “el mundo enajenado no nos permite orientación alguna: nos parece absurdo sin más”⁷⁰², pero como se nota, es un absurdo algo diferente. Ambos fuerzas, el absurdo de Camus y el grotesco de Kayser, se caracterizan por la estructura de mecanismo inescrutable que subyace en ellas, aunque en el caso del grotesco se trata de una potencia de irrupción claramente maligna, cuya naturaleza desquiciante se apodera del mundo y de los hombres.

Esta fuerza que separa al grotesco del absurdo es el carácter terrorífico de un “ello” perverso, la potencia irruptora desconocida, inefable, inexplicable: hay algo de absurdo en ella, sí, pero mucho más que no podemos definir; “eso” es el vacío primordial que ejemplifica Zizek, pero en este caso ese algo es esencialmente maligno; no podríamos definirlo sin conjurar su desaparición⁷⁰³, y no tiene motivos para hacer lo que nos hace: es el fantasma en la máquina, el mecanismo contingente que sigue ciegamente su camino hasta aniquilarnos:

¿Pero quién opera este proceso de distanciamiento del mundo? ¿Quién se anuncia sobre ese trasfondo amenazante? Alcanzamos ahora la caída final sobre este trasfondo amenazante. Porque no hay respuesta a esas preguntas. Desde el “abismo” trepan las bestias apocalípticas, los demonios entran en nuestro mundo cotidiano. En el momento en que somos capaces de dar nombre a esas fuerzas o adjudicarles un lugar dentro del orden cósmico, lo grotesco pierde su esencia –lo decíamos a propósito del Bosco. [...] Eso que irrumpe queda indeterminado, es inexplicable, impersonal. Podríamos ahora añadir una nueva aseveración: *lo grotesco es la representación del “ello”, un ello “fantasmal”*⁷⁰⁴.

Arreola cita esta maldad esencial y destructiva que se basta a sí misma con un fragmento de Moby Dick, se puede observar la naturaleza edípica o misógina con la que lo emplea, pero en este caso lo que queremos evidenciar es la maldad inescrutable que posee el mecanismo del “ello” en lo grotesco:

A veces pienso que ella es lo único que existe. Pero ya es suficiente, me atarea, me desborda: yo veo su fuerza atroz, unida a la inescrutable malicia que la vigoriza. Esta cosa inescrutable es, principalmente, lo que yo odio, y ya sea la ballena blanca agente, ya actúe por su propia cuenta, lo cierto es que yo descargo ese odio sobre ella⁷⁰⁵.

⁷⁰¹SARTRE, *op. cit.*, p. 377.

⁷⁰²KAYSER, *op. cit.*, p. 311.

⁷⁰³ Ni siquiera podría hacerlo el autor: “el artista grotesco no puede ni debe procurar un sentido a sus creaciones, porque tampoco le está permitido desviarnos del absurdo”, *ibidem*, p. 312.

⁷⁰⁴*Loc. cit.*

⁷⁰⁵*Op. cit.*, p. 227.

Señales, poco visibles pero claras, de que lo están observando⁷⁰⁶, son dejadas por esta presencia alrededor del hombre;⁷⁰⁷ transmite la prevalencia de su mirada asfixiante a través de objetos que lo rodean. Acosado, humillado por esa fuerza salvaje, el individuo no encontrará refugio ni en el interior de su mente; atribulada ya por fantasías paranoicas de objetos inanimados que cobran vida: la mezcla de estos con los tejidos biológicos, como los demonios que se arrastran en los cuadros del Bosco, representarán otra abolición de los límites; otra vez el motivo siniestro del barco a la deriva sin capitán del que nos hablaba Zizek:

Otro de los motivos característicos de lo grotesco es el del utensilio capaz de desplegar vida propia y peligrosa. Los afilados objetos de las láminas de W. Busch se han visto desplazados en el grotesco moderno por los nuevos instrumentos propios del desarrollo de la técnica y la industria [...] La mezcla de lo mecánico y lo orgánico se nos ofrece tan a menudo como la propia desproporción: aviones que aparecen convertidos en libélulas gigantes, tanques que se mueven como animales monstruosos. La visión de lo mecánico es tan usual para el hombre moderno que parece relativamente fácil el desarrollo de un grotesco de la “técnica”. El utensilio, además, se ha convertido en portador de una pulsión aniquiladora y en amo de su propio creador⁷⁰⁸. [El subrayado es mío]

III. La risa.

Desde el proceso de creación, encontramos dos tipos de grotescos. El primero, el grotesco fantástico, vinculado a mundos oníricos, de pesadilla y alucinación, que toma su perspectiva “emocional”⁷⁰⁹ a partir de estados de conciencia alterada; locura, sueños, drogas, etc., esto le permite, de acuerdo a Kayser, captar la esencia “real” del mundo amenazante:

el mundo enajenado tiene su origen en la mirada propia de quien sueña o sueña despierto, en la contemplación de la transición crepuscular. Ya en los artistas del pasado es posible documentar un hecho cuya justificación plena se logra en las poéticas románticas y surrealistas: que esa mirada onírica es paradójicamente la más dotada para captar “lo real” y la más adecuada para ambicionar la creación de formas duraderas⁷¹⁰.

Por otro lado, encontramos el grotesco artístico que se caracteriza por desmarcarse fríamente de todo sentimentalismo en una fiesta de risa maligna⁷¹¹. Para dar comienzo a la plasmación de su proceso creativo es necesario establecer una distancia, precisamente debido a la relación entre el grotesco y la crítica, la sátira sangrienta y amarga:

una mirada fría sobre los afanes del mundo, una mirada objetiva y desinteresada que considera la realidad un simple juego de títeres vacío y sin sentido, un caricaturesco teatro de

⁷⁰⁶ Este motivo es muy común en Arreola: la mirada del gran Otro, de los pequeños otros, con el enigma de su deseo, y de lo otro.

⁷⁰⁷ Incluso en las formas aparentemente dóciles “ya es en cierto modo grotesca la forma en que en la propia naturaleza, sin que tengamos que acudir a distorsión alguna, se interpelan los tallos, se entrelazan y ovillan con una casi inquietante vitalidad y energía, como si ella misma ya estuviera aboliendo la frontera entre vegetal y animal”, KAYSER, *op. cit.*, p. 307.

⁷⁰⁸ *Ibidem*, p. 308.

⁷⁰⁹ Así la denomina el autor; KAYSER, p. 312

⁷¹⁰ *Ibidem*, p. 311.

⁷¹¹ Que puede resultar incomprensible desde el principio hasta el final, la invitación a esta risa a veces puede parecer sumamente inquietante, de mal gusto.

marionetas. Esa visión no concibe la figura del poeta iluminado ni la energía configuradora de la naturaleza. Cuando Kubin se apropia del viejo topos del *theatri mundi* —“Nosotros, las criaturas que más se desconocen a sí mismas, somos poetas, directores de cine y actores de una obra teatral”—, la aparente respuesta se limita a suscitar un nuevo enigma un poco más allá; desde luego una respuesta definitiva y satisfactoria sería completamente impensable⁷¹².

Seguimos afirmando, con Zizek, que este distanciamiento, está crítica satírica a la ideología imperante es irreal, pero por ahora lo mencionamos porque así lo afirma Kayser, y porque esta misma asunción es secundada por Arreola. El grotesco entonces está caracterizado por la risa amarga, satánica, oscura, exorcizante:

Y hablando de sátira, ¿puede decirse que la risa pertenece a lo grotesco? Hemos aceptado con ciertos matices la definición de Wieland, centrada en los efectos y la percepción. ¿Pero cómo se justifica desde la estructura misma de lo grotesco? La posibilidad de encontrar esta consonancia se acentúa con los grotescos que llevan a su plenitud aquella visión satírica del mundo. La risa ya había surgido en los dominios de lo cómico y lo caricaturesco, en donde se había provisto de un componente de amargura. Así es como nace esa risa trasvasable al ámbito de lo grotesco: la carcajada cínica, irónica y hasta satánica. Pero es que el propio Wieland se había apercibido de una incitación a la risa en los grotescos “fantásticos” del Bruegel de los infiernos. ¿Se refería acaso a esta risa involuntaria que esbozamos cuando una situación no nos permite otra posibilidad de liberación de lo que sentimos? ¿Una risa cuyo sonido es más espantoso que la más espantosa maldición, como habría de decir Minna von barnhelm (en la obra homónima de Lessing)? En la risa a la que Wieland se refiere no hay nada parecido a la desesperación de Tellheim [el prometido de Minna] pero sí quizás una pincelada de involuntariedad y el afán de desprenderse forzosamente de una sensación. La pregunta por la risa en lo grotesco desemboca en la más difícil de las cuestiones que competen al fenómeno en su conjunto: no es posible dar una respuesta unívoca. En su momento nos topamos con aquella risa involuntaria que abría abismos y que formaba parte del motivo de la enajenación: el narrador del Bonaventura no podía evita reír en las iglesias y las figura de E.T. A Hoffmann rompían a carcajada limpia cuando menos lo deseaban⁷¹³.

Reírse, como lo hace Arreola, satirizando al malformado, al homosexual, a la mujer; es en cierta forma esta carcajada maldita que traiciona; un juego a veces excluyente y solitario, el zapotlense afirma:

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. Humor negro ¿verdad? Tal vez sea la 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 sobretodo de la idea espantosa de la soledad individual⁷¹⁴.

El peligro del grotesco y esta risa estriba en invocar al absurdo de Camus, que dará paso a lo maligno, a “eso”, y a no poder escapar al conjurar lo grotesco

⁷¹² *Ibidem*, p. 312.

⁷¹³ *Ibidem*, p. 313.

⁷¹⁴ Art. cit., p. 318.

Quizás haya un aspecto más que reseñar a propósito de la risa en lo grotesco. [...] comenzaba con el placer inherente al mero juego de palabras[...] un juego dudoso [...] *Las creaciones grotescas son un juego con lo absurdo*. Ese juego puede comenzar en el seno de una amena indolencia y libertad –es el caso de los grotescos lúdico de Rafael. Pero también puede arrastrar al jugador, arrebatarle la libertad y rodearlo de terror hacia los monstruos que, casi sin quererlo y con ligereza, se puso a conjurar. Y entonces ya no existe ningún maestro que acuda a auxiliarlo.

Pero no se está realmente atrapado; recordemos, a nivel estético el grotesco es un simulacro. Este no poder salir de allí a pesar de estar libre; está permanencia/escape, continuar la lectura terrorífica pero saber al mismo tiempo que es un juego simbólico, se corresponde a un mecanismo subyacente en el mundo narrativo de Juan José Arreola: una desorientación que emana del grotesco, pero que posee sus propias características y que configura una imposibilidad de establecer un “adentro” y un “afuera”.

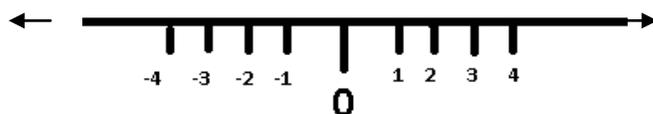
Anexo II. La botella de Klein.

I. Desorientación, espacio enrarecido: la no orientabilidad

I. El objeto topológico: hacia una explicación del espacio no orientable

¿Qué es estar desorientado?, este “perder el rumbo” que de pronto asalta a las personas: podríamos invertir la pregunta, como Darío Sánchez observa en el lenguaje “¿qué significa estar orientado?, esperamos que [se] nos responda: significa que el individuo tiene metas o direcciones bien determinadas en la vida. Pues bien, esta idea intuitiva envuelve un hecho exacto y la matemática adopta este vocablo”⁷¹⁵. Kayser, cómo observamos, asegura que el grotesco es la abolición de las categorías que dotaban de **orientación física** en el mundo. Cuando nosotros hablamos de la estructura en botella de Klein de Arreola tomaremos aquella desorientación, pero de otra manera; nos referimos, concretamente, a la no orientabilidad. Para comprender en su totalidad la botella algunos conceptos matemáticos nos ayudarán.

Explicuemos: Partamos de la línea; imaginemos que trazamos una recta, al fijar en ella puntos asignándoles un número real (\mathbb{R}) a cada uno, le establecemos coordenadas; se ha convertido en “una representación geométrica de los números Reales (\mathbb{R})”⁷¹⁶: los números reales poseen un orden propio, al emplearlo se orienta direccionalmente la línea en el espacio:



“dar una **orientación** a la recta equivale a fijar en ella un vector o un punto distinto del origen”⁷¹⁷. De esta manera el conjunto de los números reales forma un espacio vectorial sobre sí mismo.

La pregunta surge: ¿qué tienen que ver los números reales con la representación del espacio que consideramos como físico y su orientación? Los puntos que dibujé en la línea están embebidos en el espacio vectorial \mathbb{R} (o sea el que está representado por los números reales): si a esta línea con coordenadas (eje X), se le cruza con otra línea de forma perpendicular (eje Y), tenemos como resultado el plano cartesiano que puede definirse⁷¹⁸ como $\mathbb{R} \times \mathbb{R} = \mathbb{R}^2$: ahora puedo formar pares para describir lugares en el plano. Y el hecho de que tenga una ordenación le concede **orientación** a \mathbb{R}^2 :

Para darle una orientación hay que fijar en él dos vectores linealmente independientes colocados ordenadamente o sea hay que distinguir en \mathbb{R}^2 lo que se llama una base ordenada y por lo tanto «dar una orientación a \mathbb{R}^2 equivale a fijar una base ordenada»⁷¹⁹.

⁷¹⁵ Darío SÁNCHEZ Hernández, *Elementos de geometría diferencial en \mathbb{R}^3* , notas de un curso para el Departamento de Matemáticas y Estadística de la Universidad Nacional de Colombia, 2004, p. 58, consultado el 6/08/2017 en la dirección:

http://www.branchingnature.org/Dario_Sanchez_Geometria_diferencial_R3_aprendizaje_2004.pdf

⁷¹⁶ *Loc. cit.*

⁷¹⁷ *Loc. cit.*

⁷¹⁸ *Ibidem*, p. 59.

⁷¹⁹ *Loc. cit.*

Con esto demostramos que través del campo de los números reales podemos representar el espacio: como cuando a través de un mapa localizamos gracias a la longitud y la latitud un lugar físico.

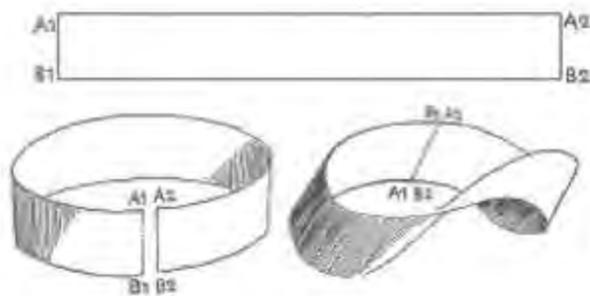
En la representación vectorial \mathbb{R}^2 podemos encontrar la línea, las curvas, hipérbolas. Se corresponde físicamente a dos dimensiones: longitud y anchura. Sí añadimos un tercer eje Z tendríamos $\mathbb{R} \times \mathbb{R} \times \mathbb{R} = \mathbb{R}^3$. Este tercer eje correspondería, físicamente, al volumen. En la representación vectorial \mathbb{R}^3 están embebidos, “viven”, las superficies: las esferas, los toros, y la célebre cinta de Möbius.



Figura 1. Algunas superficies dentro de esta representación

\mathbb{R}^3 representa el espacio en el que nos movemos a diario, el espacio en el que supuestamente nos encontramos siempre “orientados”. Hasta aquí todo parece ir bien. Pero la cinta de Möbius no es orientable. ¿Cómo puede escapar algo de la orientación en \mathbb{R}^3 ?

Para formar una banda de Möbius originalmente partimos de la superficie que puede ser representada por una hoja de papel, que habita en \mathbb{R}^3 ; al dar una torsión de 180 grados y pegar sus extremos, obtenemos la cinta, como muestra la figura 2:



(Aunque la banda de Möbius ideal no tiene grosor y es sólo una especie de eje⁷²⁰). Con esto podemos llegar negativamente al concepto de desorientación: la orientación en superficies —la cinta de Möbius, la silla de montar o el toro—, en términos de geometría diferencial, posee la siguiente definición:

Una superficie orientada es una superficie de dos lados, uno de ellos el **lado exterior positivo**, y el otro el **lado interior o negativo**⁷²¹. En cada punto $(x, y, z) \in S$ ⁷²² hay dos vectores normales unitarios \mathbf{n}_1 y \mathbf{n}_2 , donde $\mathbf{n}_1 = -\mathbf{n}_2$. Cada una de estas normales se puede asociar con un lado de la superficie. Así, para especificar un lado de una superficie S , en

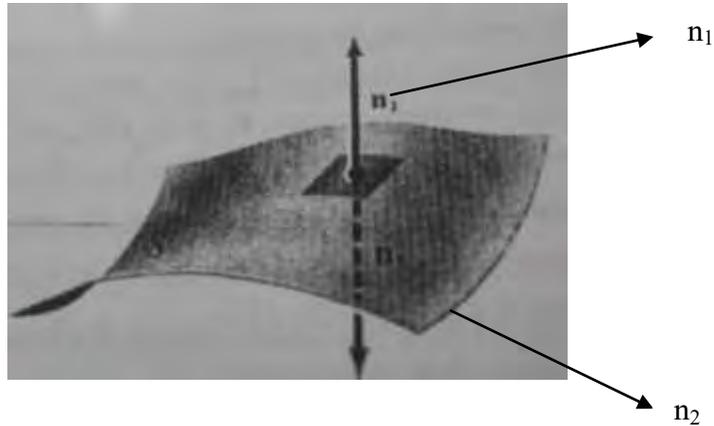
⁷²⁰ John Allen PAULOS, *Más allá de los números*, Tusquets, Barcelona, 1993, p. 44.

⁷²¹ <<Usamos el término “lado” en sentido intuitivo. Este concepto se puede desarrollar de manera rigurosa. Además, la selección del lado llamado “exterior” a menudo es impuesta por la superficie misma, como, por ejemplo, en el caso de una esfera. En otros casos, la denominación es algo arbitraria>>, MARSDEN, J. E., Tromba, A. J., y Mateos, M. L., “Integrales sobre trayectorias y superficies”, en *Cálculo vectorial*, Addison-Wesley Longman, Nueva York, 1998, p. 451.

⁷²² [En la superficie].

cada punto escogemos un vector unitario \mathbf{n} que apunta hacia afuera desde el lado positivo S en ese punto⁷²³.

La figura 3 lo explica mejor



En otras palabras como bien lo apunta Páez Cárdenas: “una superficie S está orientada si S tiene dos “lados” o dos “caras” perfectamente diferenciadas⁷²⁴”.

La banda de Möbius representa una superficie de un solo lado, por lo tanto no puede establecerse una orientación en ella; no hay algo como cara exterior o cara interior, como sí en la esfera o en el toro, se trata de una continuidad. Marsden lo explica así mediante la representación de la figura 4:

En cada punto de M hay dos normales unitarias, \mathbf{n}_1 y \mathbf{n}_2 . Sin embargo, \mathbf{n}_1 y \mathbf{n}_2 no determinan un único lado de M , y tampoco \mathbf{n}_2 . Para ver esto de manera intuitiva, podemos deslizar \mathbf{n}_2 alrededor de la curva cerrada C . Cuando \mathbf{n}_2 regrese a un punto fijo p de C , coincidirá con \mathbf{n}_1 , mostrando que tanto \mathbf{n}_1 y \mathbf{n}_2 apuntan hacia el mismo lado de M y, en consecuencia, M tiene un solo lado⁷²⁵.

⁷²³*Ibidem*, p. 450.

⁷²⁴Javier PÁEZ Cárdenas, “Integrando sobre superficies”, en *Cálculo integral de varias variables*; Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Ciencias, México, 2012, p. 272.

⁷²⁵MARSDEN, *op. cit.*, p. 451.

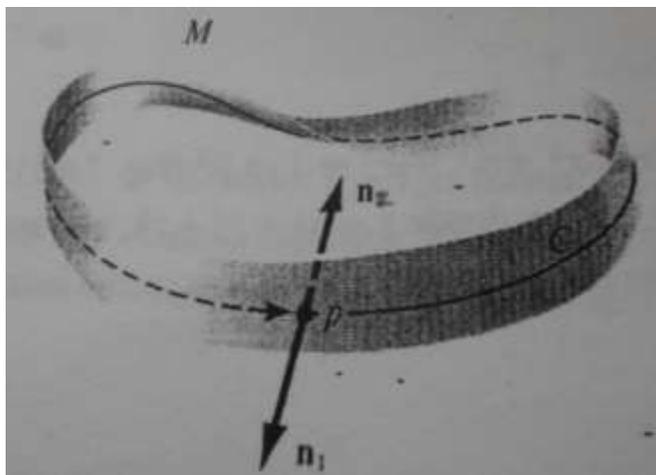


Figura 4

De acuerdo a esto entonces una superficie en la que no se puede diferenciar entre un lado y otro es una superficie no orientable.

Antes de zanjar completamente la cuestión de la orientabilidad —y la cinta de Moebius— y para ir entrando en el tema coyuntural de esta tesis, recurramos a un objeto aún más extraño: ese que llamó la atención de Juan José Arreola. Habíamos terminado de explicar que al añadir a \mathbb{R}^2 un nuevo eje Z (volumen) tendríamos $\mathbb{R} \times \mathbb{R} \times \mathbb{R} = \mathbb{R}^3$; la representación del espacio vectorial en el que nos encontramos: la tercera dimensión. Pero si, como los físicos, añadimos un eje T (de tiempo), esto daría como resultado $\mathbb{R} \times \mathbb{R} \times \mathbb{R} \times \mathbb{R} = \mathbb{R}^4$. Este espacio y sus objetos pueden ser representados matemáticamente hablando, pero hacerlo físicamente desde nuestra perspectiva en \mathbb{R}^3 resulta casi imposible. La botella de Klein, el objeto que nos interesa, se encuentra embebida en \mathbb{R}^4 .

I. El objeto topológico

La botella de Klein, “ N_2 o superficie no orientable del género 2”⁷²⁶, al igual que el toro, es un objeto que pertenece a la dos-variedad⁷²⁷ (como toda superficie: la esfera⁷²⁸, la banda de Moebius), podemos describirla como “la suma conexa de dos planos proyectivos”⁷²⁹ (recordemos, el plano proyectivo contiene una cinta de Möebius⁷³⁰; “Ya que la banda de Moebius es un plano proyectivo con un agujero, la botella de Klein resulta ser una suma conexa de dos planos proyectivos, es decir $N_2 = P^2 \# P^2$ ”⁷³¹); es una superficie cerrada⁷³²;

⁷²⁶ Carlos PRIETO de Castro, “Un problema de frontera en matemáticas”, *Revista Ciencias*, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 32, octubre 1993, p. 12.

⁷²⁷ José Luis RODRÍGUEZ Blancas explica: “Una n -variedad V es un espacio topológico de Hausdorff, segundo numerable y localmente euclideo, esto es que cada punto posee un entorno abierto homeomorfo a \mathbb{R}^n (o disco abierto n -dimensional)”. “Clasificación de superficies”, *Apuntes basados en las referencias: C. Koswniowski y Massey*, 2009, p. 1, publicación didáctica consultada el 2/06/2017, en <https://topologia.files.wordpress.com/2009/01/clasificacion1.pdf>

⁷²⁸ *Loc. cit.*

⁷²⁹ *Ibidem*, p. 3. PRIETO de Castro observa: “Si a la banda de Möbius le pegamos un disco a lo largo de su frontera, obtenemos una superficie no orientable conocida como plano proyectivo [...]. Tampoco se puede realizar en el espacio euclidiano de tres dimensiones”, art. cit., p. 12.

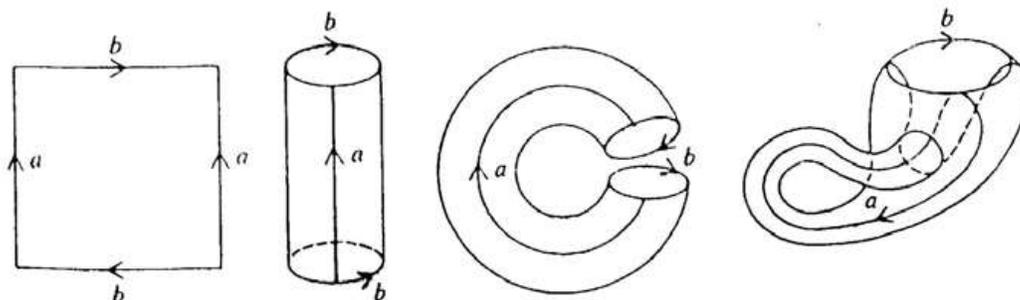
⁷³⁰ Manfredo do CARMO, *Geometría diferencial de curvas y superficies*, Alianza, Madrid, 1995, p. 433.

⁷³¹ PRIETO de Castro, art. cit., p. 12.

esto quiere decir que “es acotada (**no es infinita**) y no tiene frontera”⁷³³, su característica de Euler es de 0⁷³⁴. Se obtiene como cociente de un cuadrado⁷³⁵ y esto la condiciona. Como explica Macho:

La *botella de Klein* K^2 se define como el cociente de $[0,1] \times [0,1]$ ⁷³⁶ por la relación de equivalencia \sim que identifica $(0, t) \sim (1, t)$ y $(t, 1) \sim (1-t, 0)$, si $0 < t < 1$. Para visualizarlo, se debe pensar primero en pegar las aristas izquierda y derecha para formar un cilindro, y después pasar la tapa superior del cilindro a través de su pared, con el fin de pegar el círculo superior con el inferior desde *dentro*. Desde luego, ésto no puede realizarse con un modelo físico; de hecho la superficie de Klein no es un subespacio de R^3 .⁷³⁷

Esto es más claro con el esquema del “pegado”: a se une con a hacia arriba, pegamos b para que quede la forma que nos muestra la figura 5:



Obsérvese la dirección de las flechas en la figura 6:

⁷³² Raúl VAIMBERG Grillo, “Escena. Heterotopía, ciberespacio”, en *Intercanvis digital*, núm. 22, Junio 2009, p. 52. Artículo consultado por última vez el 12/05/2017, en http://intercanvis.es/pdf/22/22_art_05.pdf

⁷³³ Carlos PRIETO de Castro, art. cit., p. 12.

⁷³⁴ VAIMBERG Grillo, art. cit., p. 52. José Luis Rodríguez Blancas (art. cit., p.5) explica: “La característica de Euler de una superficie compacta S , a partir de una triangulación dada, se define como $\chi(S) = v - a + c$ donde v es el número de vértices, a es el número de aristas, y c es el número de caras”. La característica de la botella (0) es igual a la del toro.

⁷³⁵ Czes KOSNIOWSKI, “Topología cociente (y acciones de grupos sobre espacios)” en *Topología algebraica*, Reverté, Barcelona, 1986, p. 32.

⁷³⁶ “Del intervalo $[0, 1]$ cruz, $[0,1]$ ”

⁷³⁷ *Loc. cit.*

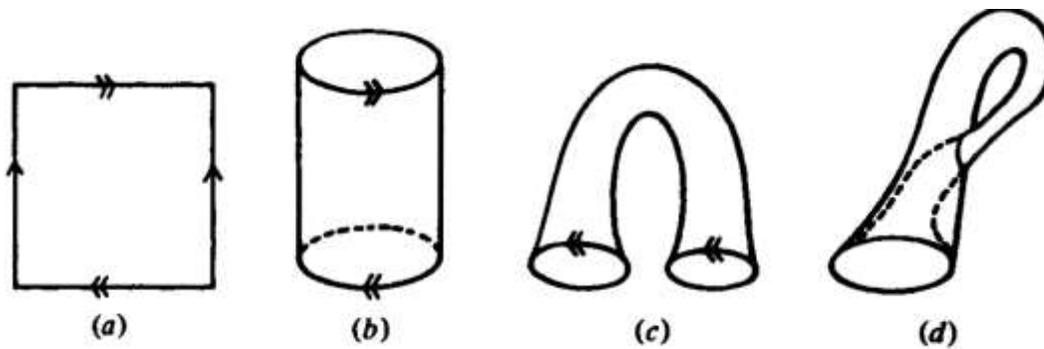


Figura 6.

Otra manera más gráfica de ejemplificarlo:



Figura 7

El objeto que podemos contemplar, incluso en vidrio, no es más que una aproximación. Como indica Macho no es posible representar a la botella de Klein inmersa en \mathbb{R}^3 sin que se autointerseque⁷³⁸. Su verdadera forma, sólo puede ser observada en \mathbb{R}^4 . Nos podemos aproximar, apenas un poco, imaginando el eje t (tiempo) y construyendo la botella paulatinamente, de tal manera que no parezca autointersecarse.

Al ser una superficie no orientable la botella de Klein no admite un campo normal unitario⁷³⁹, como lo ejemplificamos con la cinta de Moebius, ambas poseen una estrecha relación; Do Carmo la explica de la siguiente manera: “Siempre que una Superficie abstracta S contenga un conjunto abierto M difeomorfo a una banda de Moebius se tendrá que S es no orientable”⁷⁴⁰, o ejemplificándolo de otra manera, en el proceso de elaboración para una cinta de Moebius al torcer la hoja los 180 grados podemos elegir entre hacerlo hacia la izquierda o hacia la derecha; de esto depende que una banda sea dextrógira o levógira: si uniésemos una banda levógira con una dextrógira (o sea dos objetos inmersos en \mathbb{R}^3) a lo largo de su frontera⁷⁴¹ (“construcción que tampoco se puede realizar en el espacio de tres dimensiones”⁷⁴²) obtendríamos un nuevo objeto: la botella de Klein⁷⁴³:

⁷³⁸ Vid. *infra*.

⁷³⁹ Eduardo AGUIRRE, *Geometría diferencial de curvas y superficies*, reporte técnico del curso 2006-2007, Departamento de Geometría y Topología, Universidad Complutense Madrid, 2006, p. 75, localizada por última vez el 3/06/2017 en <http://www.mat.ucm.es/~edaguirr/cys06.pdf>

⁷⁴⁰ *Op. cit.*, p. 12.

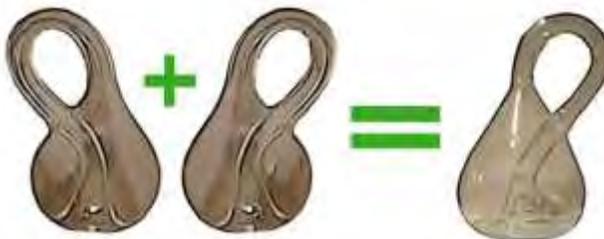
⁷⁴¹ La banda de Moebius tiene una sola frontera o borde.

⁷⁴² Carlos PRIETO de Castro, art. cit., p. 12.

⁷⁴³ José María MONTESINOS Amilibia, “Grupos cristalográficos y topología en Escher”, *Revista de la Real Academia de Ciencias exactas, Físicas y Naturales*, Universidad Complutense /Facultad de Matemáticas, vol. 104, núm. 1, 2010, p. 30.

Arreola lo acotaría así “cuando la Banda de Moebius se esconde en ella misma surge la botella de Klein”⁷⁴⁴: esta nueva superficie conservará algunas de las propiedades de la cinta; sobre todo la que tiene más importancia en la tesis: la desorientación.

Por lo tanto, si partimos longitudinalmente la botella de Klein hallaríamos dos bandas de Moebius especulares, como lo presenta la figura 8:



Supongamos que, de pronto, el espacio vectorial R^3 en el que estamos inmersos se encontrase representado por la cinta de Moebius. Imaginemos que, sin saberlo, la recorriéramos como si se tratara de una carretera. Si al iniciar el recorrido en un punto fijo p de la banda encontráramos a nuestra izquierda una esfera, al darle una vuelta completa (360°) la esfera que teníamos a la izquierda se encuentra ahora a la derecha. Es sólo hasta que damos otra vuelta (360°) cuando la esfera regresa a la izquierda. Peor aún, si no hubiese una esfera o nada para orientarnos podríamos recorrer el camino un sinnúmero de veces pensando que nos encontramos avanzando varios kilómetros cuando en realidad le hemos estado dando vueltas al único lado de la superficie que sólo mide un número finito de metros, sin nada que nos indique donde se encuentra el comienzo o el fin: este es el verdadero laberinto. Especulemos, como lo hacen algunos físicos⁷⁴⁵, que en el espacio vectorial R^3 , en el que estamos inmersos, la estructura del universo estuviera representado por una banda de Moebius: la banda de Moebius ideal no tiene grosor, es sólo una especie de “eje”⁷⁴⁶: si al iniciar el recorrido en un punto fijo p un astronauta parte de la tierra y consigue darle una vuelta completa (360°) al universo, al regresar al punto de partida p tendría que su hemisferio izquierdo del cuerpo se encuentra ahora, aparentemente, a la “derecha” y viceversa. Es decir, regresaría a la tierra con el corazón del lado “derecho” o de lo que en el sistema de coordenadas anterior era la derecha; con su viejo sistema de orientación todo le indicaría que esta tierra sería una imagen especular de la que ya conocía; si reflexionamos bien en realidad el corazón sigue en el mismo lugar, **son las direcciones y los objetos con las que nos habíamos orientado las que cambian**, como Carlos Prieto dice a través de la cinta de Moebius y la botella de Klein “se nos intercambia la derecha por la izquierda”⁷⁴⁷, porque debido a su no orientabilidad resulta imposible aplicar sistemas de guía como los de los dos vectores normales unitarios : en la cinta y la botella los puntos de referencia que nos guiaban antes ahora resultan confusos, porque en la banda, por ejemplo, se trata de una superficie con un solo lado, un continuum: no es izquierdo y tampoco derecho, como lo muestra la ilustración 9; podemos asignarle un punto de referencia a partir de cierto sistema, sin embargo este punto se va a abolir⁷⁴⁸:

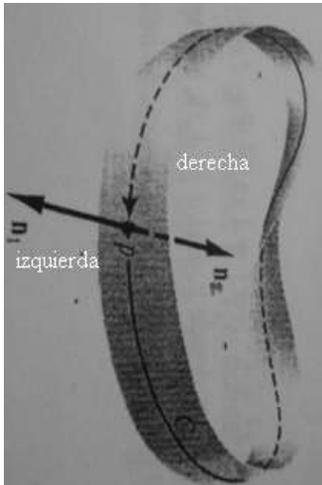
⁷⁴⁴ *Op. cit.*, p. 134.

⁷⁴⁵ *Vid.* John Allen PAULOS, *op.cit.*, p. 44..

⁷⁴⁶ *Loc. cit.*

⁷⁴⁷ *art. cit.*, p. 13.

⁷⁴⁸ Agradezco a Alexander Sevilla la discusión teórica al respecto.



Al fijar este sistema de orientación la normal unitaria a la que hemos denominado “derecha” (n_2) recorrerá toda la cinta y se encontrará del “lado” izquierdo y se volverá siniestra; n_1 , la normal que empleamos para señalar hacia la izquierda, terminará por señalar a la derecha.

Podemos, como hemos dicho, recorrer infinitas veces la cinta, pero esto no quiere decir que la banda sea infinita, es la percepción mal entendida de infinito lo que nos llevaría a esa conclusión⁷⁴⁹. Pero regresemos a la botella. Si la botella se encuentra compuesta por dos cintas de Moebius pegadas por el borde, cabría preguntarse, ¿cómo sería encontrarse “dentro” de ella? Cuando miramos la ilustración 10:



parece que la botella tiene agua en el interior; esto es sólo una percepción, la botella en nuestro espacio R^3 está “deforme” y permite esta ilusión, en realidad el agua que “está allí”, no se encuentra ni adentro ni afuera. El problema que teníamos para establecer la diferencia entre la izquierda o la derecha con la cinta de Moebius se torna un poco más complejo; al encontrarse compuesta por dos bandas “unidas” ahora es imposible diferenciar entre el interior y el exterior de la botella:

⁷⁴⁹ Vid. Joseph W. DAUBEN, *Georg Cantor: his mathematics and philosophy of the infinite*, Princeton University Press, 1979.

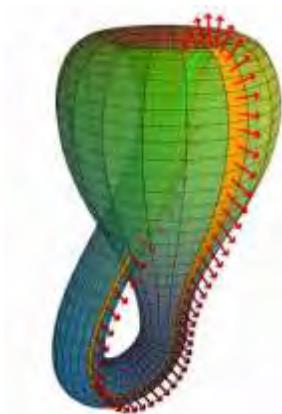


Ilustración 21

Si no se autointersecara, como lo hace en \mathbb{R}^3 , podríamos recorrer físicamente —como hormigas— esta superficie infinitas veces como la cinta; viajar así supondría un eterno laberinto en el que nunca podríamos ubicarnos y del que nunca podríamos salir, lo recorreríamos infinitas veces a pesar de que la superficie sea finita, y pasaríamos del interior al exterior, de la izquierda a la derecha, sin poder ubicar cuando nos encontramos dentro o fuera o donde quedaron las direcciones antes establecidas. Pero en abstracto lo podemos hacer al mirar las flechas: el interior se vuelve exterior y viceversa, la derecha izquierda. Por definición la botella de Klein no tiene ni interior ni exterior, se trata de una única superficie, pero entremos al terreno de la especulación: si algo se encontrara “adentro” de ella al mismo tiempo estaría “afuera”, metafóricamente; si hubiese un objeto cuya naturaleza le permitiera estar “dentro” y la botella significara una división entre él y el mundo, diríamos, sin duda, que se trata de un objeto contradictorio, que no está incluido en el mundo, pero está en él, está “dentro” de la botella, pero no; sería una especie de *continuum* que no estaría ni en el mundo ni en la botella, pero estaría. Por eso para Arreola la botella es el espacio monstruoso por excelencia.

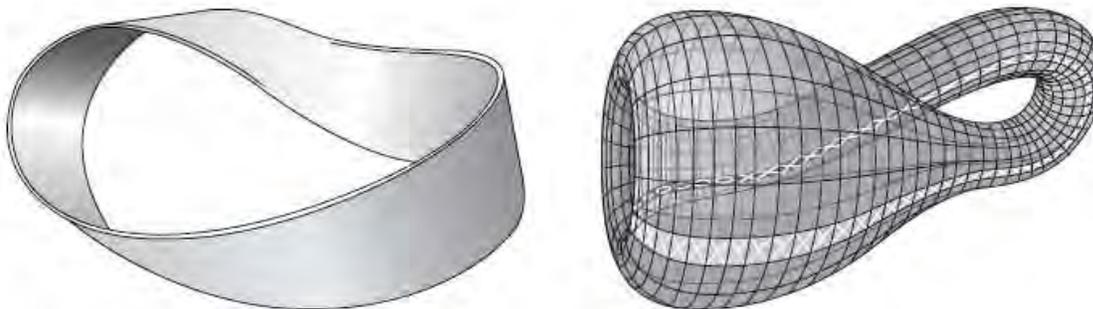


Ilustración 12: La banda de Möbius en la botella.

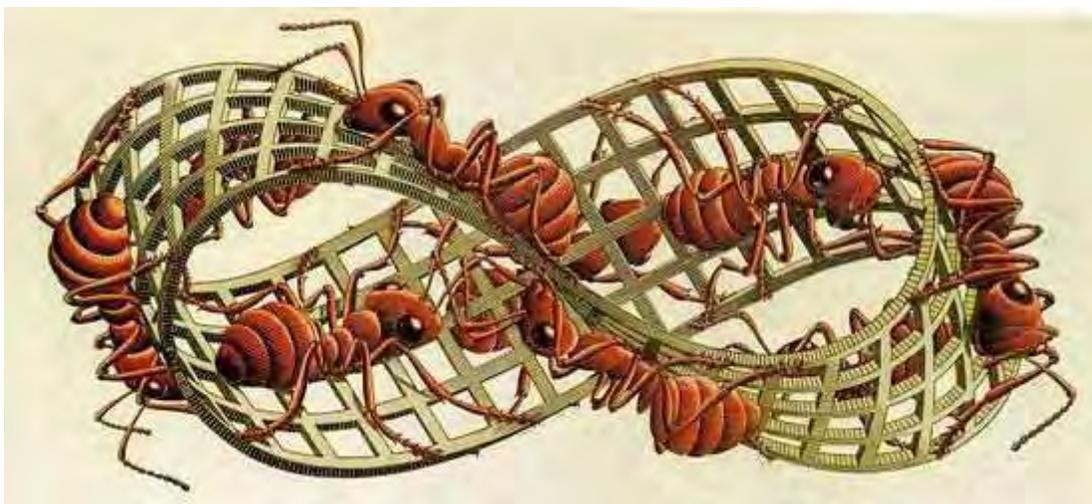


Ilustración 13: Escher.