

TEMAS Y MOTIVOS BÍBLICOS EN EL BESTIARIO DE JUAN JOSÉ ARREOLA

Recibido: 28 febrero 2022 * Aprobado: 24 enero 2023

PABLO L. MEDEL

Universidad Politécnica de Valencia

Universidad Oberta de Barcelona

Valencia / Barcelona, España

hola@pablomedel.com

Resumen

Marginado en las páginas canónicas, siempre a la sombra de Rulfo, Cortázar o de su maestro Borges, sí parece claro que uno de los rasgos de estilo distintivos del mexicano Juan José Arreola, más allá de la fluidez de su prosa poética, su hermetismo intelectual o su peculiar tono irónico, es haber construido su discurso a través de la mezcla e interconexión de otros textos. Por otro lado, los guiños y referencias constantes a otros estilos y obras de diversa índole, nos servirán de base para configurar y comprender con mayor precisión el uso de los temas y motivos bíblicos en su obra 'Bestiario'.

Palabras clave: Juan José Arreola, Bestiario, intertextualidad, narrativa breve, temas y motivos bíblicos, Biblia.

Abstract

Marginalized in the canonical pages, always overshadowed by Rulfo, Cortázar or his master Borges, it seems to be clear that one of the distinctive stylistic traits of Mexican Juan José Arreola, beyond the fluidity of his poetic prose, his intellectual hermeticism or his peculiar ironic tone, is to have constructed his discourse through the mixture and interconnection of other texts. On the other hand, the winks and constant references to other styles and works of diverse nature, will serve as a basis for us to configure and understand more precisely the use of biblical themes and motifs in his work Bestiary.

Keywords: Juan José Arreola, Bestiary, intertextuality, short fiction, biblical themes and motifs, Bible.



INTRODUCCIÓN

Como sostiene el crítico norteamericano Seymour Menton en el primer ensayo que se realiza sobre la obra de Arreola, en 1963, es precisamente en el manejo y combinación de otros textos literarios donde destaca el autor de 'Confabulario'¹. Años después, el escritor Jorge Arturo Ojeda publica el primer estudio total de la obra de Juan José Arreola e insiste también en este aspecto². Así lo ven también, en estudios posteriores y significativos, tanto Sara Poot Herrera como Ana Belén Caravaca. Esta última define su estilo como 'una escritura vampírica' basada en la incorporación de citas, alusiones y referencias a otros textos a partir de la absorción de diversos materiales, gracias a la 'premeditación textual'; el juego con los intertextos en Arreola no es azaroso. La profesora Poot Herrera incluye también una parte de su investigación a este rasgo estilístico que aquí nos ocupa. Sostiene que 'la huella de los textos ajenos' sirve para estructurar sus cuentos, a través de la imitación de clásicos comienzos, la imitación y la transformación como ejercicios estilísticos, la traducción 'como creación' o las versiones nuevas de otros textos que se 'desgajan del original' y se expanden en la denominada ficción arreoliana³. Y, al igual que ocurre en los estudios de Menton y Ojeada, Poot insiste en la razón y el porqué de esta técnica que define su arte poética⁴. Así lo declara el mismo Arreola en el prólogo que escribe para su obra más estudiada, 'Confabulario', donde bajo el título 'De memoria y olvido' hace un repaso a su propia vida y agradece a las dos personas responsables de su pasión por el libro y por los textos⁵.

¹ "La vasta cultura literaria de que dispone, hace del mexicano Arreola un hombre prototipo de este siglo, un ecléctico consumado, capaz de aunar en una sola pieza maestra elementos de composición extraídos de fuentes disímiles [sic], lo cual brinda a los estudiosos del cuento más de una enseñanza capital". (Menton, 1963: 8).

² "Este hacer literatura con la literatura, de ella o desde ella, demuestra una punto de partida o inspiración, pero aún más, pretende la extenuación de un estilo, su agotamiento en un deseo de mayor perfección con el empleo de incrustaciones, resellos y amonedamientos, distintos a los que otro escritor haría bajo la sugerencia literaria que le permitiera la creación absolutamente ajena al punto inicial". (Ojeada, 1969: 12).

³ "Arreola pone en juegos sus malabarismos de frases y palabras para recrear fragmentos y temas literarios, muchas veces ya consagrados". (Poot Herrera, 1992:47).

⁴ "Gran parte de la producción de Juan José Arreola se nutre de un caudal de inagotables lecturas, que brota desde la infancia del escritor y es estimulado por su quehacer artesanal e intelectual en contacto directo con los libros". Op. cit, p. 46.

⁵ "A los doce años de edad entré como aprendiz al taller de don José María Silva, maestro encuadernador, y luego a la imprenta del Chepo Gutiérrez. De allí nace el gran amor que tengo a los libros en cuanto objetos

Los estudios sobre los elementos intertextuales en Arreola se centran prácticamente en los relatos que configuran su obra más conocida, 'Confabulario', cuya primera edición data de 1952. En nuestro caso, planteamos un acercamiento a su último libro de relatos, 'Bestiario', publicado en la editorial Joaquín Mortiz, en 1972, en donde se incluyen también sus 'Cantos de mal dolor'. Y será en esta obra donde el texto referido por excelencia será el bíblico. Mención aparte merece el elemento transgresor, tan presente en Arreola, que podemos contemplarlo asimismo a luz de las teorías planteadas por Genette en 'Palimpsestos'.

En su conocido estudio teórico, el francés establece, en lo referente a lo que él llama literatura en segundo grado, cinco tipos de relaciones que define como «transtextuales». El primer tipo comprendería la «intertextualidad», tal y como la entiende Julia Kristeva (1974). El segundo sería el llamado «paratexto». Esto es, todas aquellas relaciones fuera del texto que ayudan a construir los vínculos estilísticos y referenciales. El tercero es de la «metatextualidad» (o simplemente «comentario»). El cuarto tipo comprende la noción de «architextualidad» (o «relación muda») entre algún elemento paratextual desde el punto de vista genérico (el caso más llamativo en Arreola sería el uso de los títulos de sus cuentos, por ejemplo). El quinto y último tipo, que será al que Genette dedique la mayor parte de sus páginas, es el de la «hipertextualidad». O lo que es lo mismo, y utilizando la terminología que propone la profesora neerlandesa Mieke Bal (1990: 48), descifrar la relación de un primer texto, llamado «hipertexto» (el texto básico) con otro anterior, llamado «hipotexto» (el texto intercalado). Y, dentro de las transgresiones que el teórico francés llama 'lúdicas o satíricas', será la parodia⁶ la que más ocupe Arreola.

Esta transgresión será la que provoque la mayor transformación en el texto literario. Pese a que el término ha ido sufriendo muchas modificaciones desde las teorías de Aristóteles, la parodia será la transgresión más interesante, en este sentido, para lo que aquí nos concierne: manteniendo el estilo de la Biblia como hipotexto parodiado, el nuevo texto provocará en Arreola un cambio sustancial entre uno y otro. Sobre todo, por una de sus características fundamentales que será la

manuales. El otro, el amor a los textos, había nacido antes por obra de un maestro de primaria a quien rindo homenaje: gracias a José Ernesto Aceves supe que había poetas en el mundo". (Arreola, 1971:9).

⁶ Según el narratólogo francés, "consiste en aplicar, lo más literalmente posible, un texto noble singular a una acción (real) vulgar muy diferente de la acción de origen, pero guardando con ella la analogía suficiente como para hacer posible la aplicación" (Genette, 1989: 175).

utilización del recurso de la disconveniencia buscada entre el uso, abuso y mezcla de los géneros noble y vulgar. En el caso del escritor jalisciense, observaremos qué cambios provoca, por qué parodia la Biblia y con qué resultados. Asimismo, tendremos presente en nuestro análisis las otras dos transgresiones posibles que plantea Genette en el marco de hipertextualidad: el travestimiento burlesco (trasposición en estilo vulgar) y el poema heroico-cómico (trasposición en donde lo vulgarizado será el tema).

LA REVISIÓN BÍBLICA A TRAVÉS DEL BESTIARIO

En un primer acercamiento architextual, encontramos ya la primera conexión con la elección del título del primer libro de relatos, publicado en 1959. Como señala la doctora Pasuree Luesakul, la tradición hispanoamericana pretendió renovar el género animalístico con una nueva finalidad⁷. La finalidad de los bestiarios medievales, cuyo origen estaría en ‘Génesis’⁸, no era otra que moralizar y explicar las enseñanzas bíblicas a través de la alegoría y el simbolismo del reino animal. Así se sugiere en las primeras páginas de ‘El Fisiólogo’, el primer bestiario escrito en el siglo XIII. En concreto, la historiadora Guglielmi hace referencia al capítulo de la creación en Génesis 1:25 (cuando Dios crea a los animales) y a Génesis 2:19 (cuando le encomienda a Adán nombrarlos). En el caso de Arreola será ironizar sobre el propio ser humano, como veremos a continuación.

Como sostiene Lauro Zavala en el estudio que hace de esta obra, Arreola busca “antropomorfizar lo natural en oposición la tradición de los bestiarios europeos, donde se proyectan rasgos bestiales a figuras humanas” (Zavala, 2001, p.22). Y todo ello a través de una prosa poética que tomará su modelo y fuente de inspiración en autores como Jules Renard o Paul Claudel, al que citará en uno de sus relatos. De Jules Renard imitará el estilo conciso, directo, con enunciados breves, el tono

⁷ “La descripción de los animales posee finalidades diversas, lo que abarca desde hacer chistes y satirizar tradiciones hasta reflejar pensamientos filosóficos o el deterioro humano en la sociedad contemporánea, una preocupación ausente de los textos medievales”. LUESAKUL (2008:145). Sobre este aspecto, recomendamos la lectura del capítulo El Bestiario realista de Arreola: poesía y tradición de la tesis doctoral de Esperanza López Parada: Bestiarios americanos. Véase la bibliografía.

⁸ Así lo sugiere en las primeras páginas de *El Fisiólogo*, el primer bestiario escrito en el siglo XIII.

imparcial y una estructura sintáctica parecida para los arranques de su bestiario⁹. Las similitudes semánticas y sintácticas son evidentes, ya que, como bien señala el crítico argentino Saúl Yurkievich, “Renard establece con la zoología, como en el caso de Arreola, una ligazón de parentesco; en ella reconoce aquello que la acerca y asemeja con lo humano” (Yurkievich, 1995, p. 9). Y si el objetivo es, como decíamos, ironizar sobre el propio ser humano, para ello las formas adecuadas serán estos juegos hipertextuales y, sobre todo, el uso de la parodia. El primer relato, y ya comienza la transgresión, se titula “Prólogo”. Tratándose de un bestiario, ¿qué animales esperaríamos en primer lugar? Arreola lo tiene claro y acude, como veremos más adelante, al hipotexto más referido a lo largo de esta obra: los primeros capítulos de Génesis. Así, los primeros animales serán el hombre (prójimo) y la mujer (prójima).

La primera referencia hipertextual nos conectará con un relato reconocible por cualquier lector. Así comienza el cuento: “Ama al prójimo desmerecido y chancletas”. La parábola neotestamentaria en el texto de Arreola es puesta patas arriba. El juego vanguardista¹⁰ está servido. El ‘próximo’ (o ‘pro-simio’, si queremos respetar la analogía animal) es, en un primer término, ‘desmerecido.’ Esto es, ‘indigno de mérito’. Ya carece de valor. De ahí que el siguiente sustantivo que se añada sea el polisémico *chancletas*¹¹. La relación temática con el hipotexto ya se ha roto y el tema ha sido desviado para provocar ese extrañamiento irónico del que Arreola tanto gusta. Descubrimos así que ‘Prólogo’ no era ‘un’ prólogo del bestiario, sino el primer cuento en donde vemos cómo el ser humano, que dentro del juego paródico es el ‘animal’ que ‘menos’ interesa, se animaliza: “Ama al prójimo porcino y gallináceo, que trota gozoso a los crasos paraísos de la posesión animal”. La transformación la encontramos en la adjetivación donde se hace referencia tanto a la gallina como al puerco, así como el paraíso que pasa a ser plural y se convierte en ‘craso’.

⁹ Baste comparar, por ejemplo, el texto de “El sapo” de Arreola (“salta de vez en cuando, sólo para comprobar su radical estático. El salto tiene algo de latido: viéndolo bien, el sapo es todo corazón”) y compararlo con “Las ranas” de Renard (“Saltan en la hierba como pesadas gotas de aceite frío. [...] De cuando en cuando se zampan un insecto. Otras se ocupan únicamente en cosas de amor (Renard, 2011: 104).

¹⁰ La importancia de la renovación estética de las vanguardias en Latinoamérica en Arreola, así como la influencia de autores como Alfonso Reyes y, sobre todo, Julio Torri, es una constante en la obra del jalisciense.

¹¹ Además de referirse a las chinelas sin talón, este término también se usa de forma despectiva para referirse a las mujeres, y así queda reflejado en la segunda acepción del Diccionario de la Real Academia Española.

Coincidencia o no, la alusión clara está en los evangelios donde, en un momento dado, Jesús se lamenta sobre Jerusalén con la siguiente queja: “¡Cuántas veces quise juntar a tus hijos, como la gallina junta a sus polluelos debajo de las alas, y no quisiste!” (Mateo 23: 37). La parodia, de tan solo cuatro párrafos, se cierra además con un cambio de sexo con el que se consigue la deseada trasposición diegética: “Y ama a la prójima que de pronto se transforma a tu lado y con piyama de vaca se pone a rumiar interminablemente los bolos pastosos de la rutina doméstica” (Levítico 18: 23).

La imagen de partida del ‘Bestiario’ está clara: el hombre como animal en un paraíso que ya es salvaje y sexual (de ahí esa ‘posesión animal’) y la mujer, que mantiene su disfraz animal (de ahí ese ‘piyama’), anulada en esa ‘rutina doméstica’ donde no hay espacio para lo sagrado ni para la trascendencia (de ahí es doble juego con el animal elegido: la vaca, como animal sagrado y, por otro, por la analogía física con el bóvido femenino). La pregunta que queda: ¿a quién se dirige entonces el imperativo bíblico? Arreola le ha dado la vuelta a ese mandato divino, ya que ningún lector realmente va a amar a esa pareja ridícula, una vez entendida la trasposición estilística y temática del texto bíblico. El juego intertextual se produce ahora en el propio hipotexto elegido. Recordemos que en el Antiguo Testamento se nos insta a amar al prójimo como a nosotros mismos pero en el Nuevo, la regla se actualiza con la propuesta del amor hacia los enemigos (Lucas 6: 27-36). Nos encontramos, pues, ante la parodia mínima, la más rigurosa de todos, que Genette define así: “Consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras” (Genette, 1987:27).

En el cuento ‘La jirafa’ se nos dice lo siguiente: “Dios no tuvo más remedio que alargar el cuello de la jirafa”. La explicación que nos da es la siguiente: los frutos del ‘árbol predilecto’ estaban ‘demasiado altos’. La ironía está clara. Una vez más, la negación o la pérdida del conocimiento sirven al escritor mexicano para escribir su cuento/ensayo y el animal elegido, una vez más, funciona como metáfora del intelectual o academicista, en este caso. Así, su búsqueda de conocimiento que, en términos bíblicos, es la que le hizo ser expulsado del paraíso, mencionado ex profeso ya en *Prólogo*, se aclara con esta antítesis tan típica en Arreola: “La jirafa representa mejor que nadie los devaneos del espíritu: busca en las alturas lo que otros encuentran a ras de suelo”.

Esos otros que buscan ‘a ras de suelo’ aparecen en el cuento ‘El carabao’ donde se nos insta a aceptar ‘la raíz oriental de los rumiantes’. Así nos dice: “Frente a nosotros el carabao repasa interminablemente, como Confucio y Laotsé, la hierba frugal de unas cuantas verdades eternas”.

El confucianismo abogó por la introspección y el estudio para conseguir esa anhelada armonía con el cosmos. El taoísmo, en su búsqueda del origen ‘auténtico’, buscó en las alegorías y los símbolos del reino animal la explicación al comportamiento humano. ¿Acaso no esa la propuesta de Arreola en este ‘Bestiario’? ¿No esa ‘hierba frugal’ un símbolo del propio cuento y, por ende, de esta colección de relato breves cuya finalidad es esa búsqueda de ‘verdades eternas’? La pretensión filosófica de Arreola no parece muy desacertada si tenemos en cuenta que el uso tan declarado que hace de la paratextualidad confluye siempre en un mismo punto: buscar los orígenes (textuales o no) para poder delimitar o, al menos acercarse, a ese conocimiento oculto. Así, en ‘La cebrá’ la alusión indirecta está en las palabras que pronunció Lucifer como rechazo a lo divino. “Presa en su enrejado lustroso vive en la cautividad galopante de una libertad mal entendida: Non serviam, declara con orgullo su indómito natural.” La cita transgresora ya se utilizó en muchas otras obras literarias. Está en Joyce (tanto en su ‘Retrato del artista adolescente’ como en el ‘Ulises’) o en Stanislav Lem (uno de los prólogos de su ‘Vacío perfecto’), por ejemplo. La cita de Jeremías es interesante, sobre todo, para entender el porqué de esa ‘libertad mal entendida’ que nos conecta, una vez más, con la recepción de las ideas románticas en Arreola¹². “Porque desde muy atrás rompiste tu yugo y tus ataduras, y dijiste: No serviré. Con todo eso, sobre todo collado alto y debajo de todo árbol frondoso te echarás como ramera”. (Jeremías 2:20).

En ‘Aves de rapiña’ las interrogaciones retóricas del primer párrafo apuntan hacia la misma dirección: “¿Derruida sala de armas o profanada celda monástica? ¿Qué pasa con los dueños del libre albedrío?”. Arreola necesita buscar un referente y, siguiendo la tónica religiosa, lo encontrará en San Juan de la Cruz. En ‘Cérvido’, se plantea, en su constante juego de equívocos, que quizá el poema ‘Le di a la caza alcance’, “no se esté refiriendo a la paloma terrenal sino al ciervo profundo, inalcanzable y volador”. No hay más que recordar la primera redondilla del hipotexto referido¹³

¹² Sobre este aspecto, resultan interesantes las reflexiones de José Miguel Oviedo en el momento en el que afirma que Arreola “es tal vez un romántico que defiende los viejos valores en un mundo que los ha perdido sin reemplazarlos por nada que haga la vida digna y hermosa” (Oviedo, 1992: 326).

¹³ “Tras de un amoroso lance/ y no de esperanza falto/ volé tan alto, tan alto,/ que le die a la caza alcance”.

para constatar, una vez más, la importancia que tienen en la cosmovisión de Arreola la idea de altura, ya vista en el cuento de 'La jirafa'.

La dicotomía cielo/tierra queda marcada magistralmente a través de los animales que, mezclando funciones, buscan todos (como los hombres) alcanzar esa 'verdad'. Y al igual que el hábitat terrestre, suma importancia tendrá el plano acuático. En 'Bestiario' tenemos los microcuentos 'Las focas' y, especialmente, 'El ajolote'. En 'Las focas', los fólcidos suben también a la tierra (son 'focas de circo') y se conectan una vez más con el texto bíblico, esta vez a través de la música: "¿Pero qué será de las hermanas amaestradas, de las focas de circo [...] que soplan por una hilera de flautas los primeros compases de la Pasión según San Mateo?".

En este fragmento el personaje latente es Bach y su famosa pieza sacra, que funciona como hipotexto musical. El anclaje lo tenemos ahora en el barroco europeo, al que acudirá Arreola en más de una ocasión. Más en concreto, en 1727, fecha en la que el músico alemán compuso la famosa opera religiosa. Bach, por otro lado, será mencionado también en sus memorias, por lo que, en cierto sentido, podríamos presuponer de influencia musical del autor¹⁴. En 'El ajolote', en cambio, y dado que el protagonista es el anfibio endémico de México, el autor referido resulta ser Bernardino de Sahagún al que presenta como 'el autor de Las cosas de la Nueva España'. A diferencia de Cortázar, que en su famoso 'Axolotl'¹⁵ opta por la descripción de estos animales para hablar de la soledad usando como marco narrativo un acuario parisino, Arreola no narra ninguna historia e incorpora citas falsas del ensayo real del franciscano español, pero hace el giro temático, en ese alarde metonímico tan característico, al referirse a su madre ('la autora de mis días'), que supo del caso de una mujer preñada de ajolotes. Arreola utiliza así, por lo tanto, el animal elegido como alegoría de la mujer¹⁶. De ahí que se apoye en argumentos de autoridad para llegar a la polémica conclusión del texto final. "Nemilov y Jean Ronstand se han puesto de acuerdo y señalan a la ajolota

¹⁴ "Hoy por la tarde asistí a un concierto de coros y órgano en la catedral Metropolitana que incluyó obras de Juan Sebastián Bach y sólo la música logró calmar mi atormentado espíritu", en Arreola, O. (1998: 52).

¹⁵ El cuento se publicó en 1952, un año después de su *Bestiario*, en la revista *Buenos Aires Literaria*. Posteriormente, se incluyó en la colección de cuentos "Final de partida", en 1959.

¹⁶ Cortázar, en cambio, encuentra en sus ajolotes una semejanza con el ser humano ("una metamorfosis que conseguía anular una misteriosa humanidad"), llegando a identificar él mismo con el animal ("Yo era un axolotl"). Cortázar (1972:128-129).

como el cuarto animal que en todo el reino padece el ciclo de las catástrofes biológicas más o menos menstruales. Los tres restantes son la hembra del murciélago, la mujer y cierta mona antropoide.”

Los argumentos de autoridad son el académico francés, Jean Rostand, defensor de la llamada eugenesia positiva; y Anton Nemilov el autor de la reaccionaria y compleja ‘La tragedia biológica de la mujer’. Lo cierto es que es que la conexión intratextual nos conecta ya con el primer relato. Así, el ajolote (‘prójimo’) y la ajolota (‘prójima’) culminan la estructura del relato que, como no podía ser de otra manera, se cierra con el siguiente título: ‘Los monos’. La filosofía de la Gestalt aparece en un primer plano con el protagonismo de Wolfgang Köhler y sus experimentos con los chimpancés. Así cierra Arreola su ‘Bestiario: “El *homo sapiens* se fue a la universidad alemana para redactar el célebre tratado sobre la inteligencia de los antropoides, que le dio fama y fortuna, mientras Momo se quedaba para siempre en Tetuán, gozando una pensión vitalicia de frutas al alcance de su mano”’.

El hipotexto mencionado aquí no es otro que ‘La inteligencia de los chimpancés’ que escribió Köhler¹⁷ en 1925 en la estación de investigaciones de la Gestalt en Tenerife, ‘La casa amarilla’. Allí, y en plena Guerra Mundial, se establecieron los estudios sobre la percepción de los primates, cuya recepción por el aparato nazi, que financió el proyecto, fue bastante polémica. La última imagen, que nos conecta con el arranque del ‘Bestiario’ (‘Ama al prójimo desmerecido’), nos deja ante la imagen buscada durante todos los fragmentos que componen esta obra: la mano del prójimo/prosimio ‘gozando’ de esas ‘frutas’ que cuelgan del ya mencionado ‘árbol predilecto’ que, para más inri, será en el que las ‘hembras vigorosas, sanguinarias y terriblemente escasas’ cuelguen en el cuento de ‘Insectiada’ su ‘cartucho de huevos’ de donde nacerán las nuevas ‘víctimas’.

EL MITO EDÉNICO DE LA MANO DE LAUTRÉAMONT

El segundo libro de relatos nos conecta, ya desde el título, con la inclasificable obra de Lautréamont, ‘Los cantos de Maldoror’¹⁸, publicada en 1869. El juego fonético está servido y el hipotexto del poeta

¹⁷ Para más información, véase Köhler y Gómez (1989).

¹⁸ Como señala Serrat Crespo: “Ignoramos el significado de la palabra “Maldoror”, en la que se ha querido ver desde una influencia hispánica (“mal-dolor” o dolor del mal) hasta una transcripción fonética de “mal

simbolista nos conecta una vez más con las vanguardias. Esta vez, con el surrealismo, que Isidore Ducasse define en su quinto canto mucho antes del manifiesto de Breton¹⁹. El autor maldito, que firmara su única obra con tres asteriscos ha sido, además, un referente continuo en Arreola. Tanto es así que su cuento más conocido, 'La migala', incluido en su 'Confabulario', se nutre y nace de los 'Cantos de Maldoror'. No hay más que leer la escena de la araña en Lautréamont:

Una vieja araña de gran especie saca lentamente la cabeza de un agujero practicado en el suelo, en una de las intersecciones de los ángulos de la habitación. [...] Yo, que hago retroceder el sueño y las pesadillas, me siento paralizado en la totalidad de mi cuerpo cuando trepa por los pies del ébano de mi lecho de raso²⁰.

Y compararla con el momento del desenlace del cuento de Arreola:

Cada uno de los instantes de que dispongo ha sido recorrido por los pasos de la araña, que llena la casa con su presencia invisible. Todas las noches tiemblo en espera de la picadura mortal. Muchas veces despierto con el cuerpo helado, tenso, inmóvil, porque el sueño ha creado para mí, con precisión, el paso cosquilleante de la araña sobre mi piel²¹.

Asimismo, nos parece importante la elección del hipotexto que da nombre a la segunda parte de su 'Bestiario', tanto por la subversión lingüística como metafísica que supusieron los seis extraños cantos del precoz poeta montevideano. A su vez, encontramos que su temática (especialmente, su misantropía) y la continua transformación animal marcan el eje narrativo de una obra, por otro lado, repleta de elementos intertextuales de hipotextos de Milton, Blake, Víctor Hugo, Michelete o Baudelaire, entre muchos otros²². Esta influencia se puede ver claramente en 'Cantos de mal dolor'

d'aurore" (mal de aurora o amanecer del mal), pasando por las más crípticas explicaciones esotéricas" (Lautréamont, 2012: 52).

¹⁹ "Es singular la seductora tendencia que nos lleva a buscar (para expresar luego) las semejanzas y las diferencias que contienen, en sus naturales propiedades, los objetos más opuestos entre sí, y a veces los menos aptos, en apariencia, para prestarse a ese tipo de combinaciones simpáticamente curiosas y que, palabra de honor, dan graciosamente al estilo del escritor, que se permite esta satisfacción, el imposible e inolvidable aspecto de un búho serio por toda la eternidad". Ibid, p. 275. De ahí saldrá luego la famosa analogía del "encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección" (Canto sexto, p. 295)

²⁰ Ibid., pp. 278-279.

²¹ Arreola (1980:25).

²² Sobre este aspecto, es interesante el trabajo de Manuel Serrat Crespo en el prólogo, las anotaciones y comentarios de la edición de Cátedra de *Los cantos de Maldoror*.

en casi todos los cuentos. Y se llega incluso a la transformación animal del narrador, siguiendo la línea de Maldoror. En el relato ‘Homenaje a Otto Weininger’ de ‘Los cantos de mal dolor’, Arreola deja la narración intradiegetica en manos de un perro²³. Y, antes de empezar a leer la propuesta arreoliana, nos encontramos con una cita que, al haber sido sacada fuera de contexto, consigue desviar por completo el contenido original y provocar la extrañeza desde la primera línea. Arreola elige el siguiente fragmento de ‘Moby Dick’ y, justo después de haber leído ‘Bestiario’ y recordando la temática de Lautréamont, el lector sigue con el juego de analogías animalarias y ya lee ‘mujer’ donde Melville escribió ‘ballena’²⁴. Esta es la cita que abre ‘Los cantos de mal dolor’:

A veces pienso que ella es lo único que existe. Pero ya es bastante: me atarea, me desborda; yo veo su fuerza atroz, unida a la inescrutable malicia que la vigoriza. Esta cosa inescrutable es, principalmente, lo que yo odio ya sea la ballena blanca agente, ya actúe por su propia cuenta, lo cierto que yo descargo ese odio sobre ella.

Como bien señala Borges en sus ‘Nueve ensayos dantescos’, “Melville dedica muchas páginas de Moby Dick a dilucidar el horror de la blancura insoportable de la ballena”²⁵ y el origen lo encontrará, al igual que Arreola, en ‘La divina comedia’. Así, en el primer capítulo de los ‘Cantos de mal dolor’, titulado ‘Loco dolente’, nos encontramos con una alusión latina que nos conecta al infierno de Dante. En la inscripción que lee Dante al bajar al infierno de la mano de Virgilio, ya se lee el sintagma que utilizará el poeta para referirse al infierno: *la città dolente*, literalmente, ‘la ciudad del dolor’²⁶. Y ya en el canto VI se nombrará al infierno con el sintagma latino ‘loco dolente’²⁷ o el lugar del dolor. Así, en este ‘lugar’ abismal y lautreamontiano que propone Arreola, nos encontramos con un narrador colectivo que resulta ser un Comité que “se propone llevar a los tribunales por el delito de suplantación de persona a todas las mentirosas” y agradece a tres “criaturas del pasado” que “de buena o mala fe trataron de facilitar o de complicar esta búsqueda, proporcionando pistas falsas y

²³ “Al rayo del sol, la sarna es insoportable. Me quedaré aquí en la sombra, al pie de este muro que amenaza derrumbarse. [...] Yo me quedo aquí, roñoso. Con mi lomo de lija. Al pie de este muro cuya frescura socavo lentamente. Rascándome, rascándome...”. Arreola, J.J (1972:61).

²⁴ En Lautréamont, uno de los animales que protagoniza la obra será “una hembra de tiburón” que, en su caso, luchará contra un nadador” (Lautréamont, 2012:174).

²⁵ Borges, J.L. (1999: 95).

²⁶ *Per per si va ne la città dolente / per me si va ne l'eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente.*

²⁷ *Ma dimmi chi tu se' che 'n sì dolente/ loco se' messo e hai sì fatta pena, /che, s'altra è maggio, nulla è sì spiacente.*

patrocinando imposturas”. Estas tres personas ‘muertas’ que Arreola nombra a continuación, y se convertirán en una especie de guía referencial, son Otto Weininger (homenajeadado en el propio libro), Paul Claudel (traducido en su libro ‘Aproximaciones’) y Rainer Maria Rilke, uno de los poetas que más ha influido a Juan José Arreola²⁸. De esta manera, el escritor de ‘Bestiario’ establece las bases de su poética y, en cierto sentido, la justificación de sus cantos: “En la medida que lo permitan las reminiscencias literarias y arqueológicas, [...] el cenotafio, entre un dédalo de acequias y jardines, tratará de parecerse lo más posible a la tumba de Mausolo”. (48)

El simbolismo del cenobio que ha decidido erigir el ficticio Comité, como ese lugar de tránsito hacia el *locus dolens* dantesco, es claro. Y, dentro de las pretensiones estéticas de Arreola, parece comprometerse por encontrar la dignidad estética, de ahí la comparación con el mausoleo de Halicarnaso considerado, en su tiempo, como una de las siete maravillas del mundo. Por otro lado, y jugando con el doble sentido del ablativo de *locus*, que coincide fonéticamente con nuestro sustantivo referido a las personas que han perdido la razón, vemos cómo el Comité arremete contra los que no están cuerdos al anunciar que “se pone en entredicho desde ahora a los psiquiatras, cirujanos plásticos y demás profesionsitas que intervengan en la superchería”.

El segundo cuento, *Casus conscientiae*, continúa la misma línea de titulación al optar por la solución latina. La alusión a la casuística está ahí, pero lo interesante es ver cómo en este relato encontraremos la parodia bíblica, la temática lautreaumontina y las teorías psicoanalíticas de Freud mediante la alusión, el recurso paratextual más usado por Arreola. Así comienza el relato: “Tu sangre derramada está clamando venganza. [...] Todo lo que me acontece ahora en la vigilia y en el sueño se resuelve y cambia de aspecto bajo la luz ambigua que esparce la lámpara en el gabinete del psicoanalista”.

El primero, y más obvio, será Freud, autor muy presente en los diarios íntimos de Arreola²⁹. No sólo por los términos ‘sueño’ o la mención al ‘psicoanalista’, sino en la pregunta retórica que se plantea el narrador ante ‘su’ caso. “Abel murió abrumado por su complejo edípico y el supuesto

²⁸ En las memorias que escribe su hijo Orso se llega a decir, en referencia a Wagner, su profesor de teatro, que “lo que más valoro de su amistad es que me reveló la poesía de Rainer María Rilke”, en Arreola, O. (1998: 24).

²⁹ Freud no solo ocupará las primeras lecturas de su adolescencia, sino que Arreola llegará a definirse como “un lector consumado de Freud” (Arreola, O: 1998:57).

homicida asumió la quijada de burro con estas enigmáticas palabras: ¿Acaso soy yo el superego de mi hermano?”

Arreola cambia el sentido del texto bíblico y acude a las teorías del psicoanálisis freudiano desarrolladas en ‘Interpretación de los sueños’. En este caso, se centra en el tercer concepto del aparato psíquico: das *Über-Ich*. Acudiendo a la forma latina (‘superego’), se intenta justificar irónicamente la posible inocencia de Caín, que bien podría haber escrito el incómodo personaje de Maldoror. Para ello, acude forzosamente al complejo de Edipo que, a su vez, nos conectaría con el hipotexto de Sófocles³⁰. En cuanto al estilo, ya el primer enunciado notamos la transferencia del hipotexto bíblico. Cuando Dios le pregunta a Caín por su hermano y él le increpa que no es suya la obligación de cuidarlo³¹, Dios lo condenará y expulsará de la tierra por ese derramamiento de sangre fraternal³². Y aquí es donde entra la conexión intertextual con Lautréamont, cuyo enfado con el ‘Creador’ tiñe prácticamente todos los cánticos de su obra. Y esa ‘sangre derramada’ y el castigo del ‘malditismo’ se concentra en un objeto muy recurrente en los cantos de Isidore Ducasse que Arreola incorpora con el siguiente símil: “un remordimiento agudo y limpio como una hoja de puñal³³”. Nos encontramos, pues, ante un ejemplo claro de pastiche entre los tres hipotextos mencionados: la Biblia, Freud y Lautréamont.

En la línea del ‘Bestiario’, el escritor mexicano vuelve a mostrar su desprecio sobre el ser humano y, en particular, sobre el papel del hombre frente a la mujer a través del simbolismo de un animal: en este caso de la mariposa como metáfora de la metamorfosis del ser humano. El hombre, denominado ‘antropopiteco’ y ‘troglodita’, se dice que ‘dio un paso en seco y puso en su lugar para siempre a las mujeres’. ¿La razón? El hombre estaba “abrumado por las diosas madres que lo ahogaban telúricas en senos pantanosos”. El ser humano desarrolló así ‘el recurso del pulgar

³⁰ “El super yo conservará el carácter del padre, y cuanto mayores fueron la intensidad del complejo de Edipo y la rapidez de su represión (bajo las influencias de la autoridad, la religión, la enseñanza y las lecturas), más severamente reinará después sobre el yo como conciencia moral, o quizá como sentimiento inconsciente de culpabilidad”, en Freud, S. (1973:21).

³¹ “¿Acaso es mi obligación cuidar de mi hermano?”, en Génesis 4:8.

³² “¿Por qué has hecho esto? La sangre de tu hermano, que has derramado en la tierra, me pide a gritos que haga justicia. Por eso quedarás maldito y expulsado de la tierra”, en Génesis 4:10.

³³ “Todo estaba comprado y el cuchillo estaba comprado”, en Lautréamont (2012: 131).

oponible³⁴ que, Arreola, compara con ‘las higas caras de Santa Teresa y Góngora’. Al final, e imitando la exposición bachofeniana de la evolución cronológica de la cultura ginecocrática, la mujer ‘esteatopigia’, que nos recuerda a la ‘prójima’ de ‘Prólogo’, quedó libre, “idealizada por las cortes de amor, ebria de orgullo [...] dispuesta a capturar la dulce mariposa invisible para sumergirla otra vez en la remota cueva marsupial”. Un abismo que se nos presenta en el siguiente relato, ‘La noticia’, donde ‘un fantasma incoloro’ le da la noticia de que ‘la historia de nuestro pueblo [occidente] concluye felizmente en la anécdota del rapto’. El epígrafe elegido (‘Yo acariciaba las estatuas rotas’), una vez más, vuelve a estar firmada con iniciales (C.P.) para que el lector haga el juego de averiguar el autor. En este caso, se trata del poeta místico mexicano Carlos Pellicer y su obra, muy acorde con el título de esta obra, ‘Sonetos dolorosos’. Así, leemos en el final del cuento: “paseo vagamente por las ruinas del imperio y acaricio sueños en las estatuas rotas...”. Los puntos suspensivos del final nos llevan no sólo a la cita del propio cuento sino a continuar el primer terceto del soneto religioso de Pellicer, autor que además abre todas las ediciones de ‘Confabulario’, así como el cuento de ‘El prodigioso miligramo’, cuyo título pertenece a otro verso del autor.

“Yo acariciaba las estatuas rotas...

Quise encender el fuego en una de ellas
y bufó el huracán de las derrotas.

Cubrí la estatua con mi cuerpo fuerte
y desaparecí lleno de estrellas

Que arañaron el cielo de la muerte”³⁵.

No sorprende, pues, que como sostienen Vogt y Vázquez Parada, “Arreola considera a Carlos Pellicer como el poeta mexicano más grande del siglo XX”³⁶. En el caso de ‘La noticia’ la intención está clara y el desencanto frente a la pareja y sus roles, especialmente el de la mujer. De ahí esa lista de mujeres ‘asesinas de hombres’ con las que construye esta ‘falsa’ noticia y acaban cosificadas, ahora, en esas ‘estatuas rotas’, lejos de las intenciones originales del hipotexto de Pellicer. Arreola

³⁴ Entendemos que Arreola se refiere al pollice verso de los gladiadores como resolución de las discusiones de pareja.

³⁵ Guitérrez, L.G. (2007:188). El propio Arreola confirma en sus memorias que “Carlos [Pellicer] es el poeta que he leído más”, en Arreola, O. (1998:301).

³⁶ Vogt, W. y Vázquez, L.C. (2006: 37).

arguye que, tras recibir un 'golpe terrible', 'la memoria en desorden' lo coloca en diversos momentos de la historia cuyo denominador común es la mujer asesina. Así pasa de colarse en la 'tina de baño' frente a Carlota Corday (alusión al conocidísimo cuadro neoclásico de Jacques-Louis David de 1793), en el templo azteca de Tenochtitlan en donde 'Coatlicue me asfixia bajo su falda de serpientes' o en 'las columnas de Sansón sobre una muchedumbre de cachondas filisteas'³⁷.

El hipotexto bíblico será referido por alusión ('alguien me ofrece al pie de un árbol la fruta envenenada') y a su vez parodiado, al verse el narrador transformado en Urías el hitita, "en primera línea de combate, mientras David se acostaba con Betsabé"³⁸. Por último, la voz intradiegetica hace otro 'salto' espacio-temporal y acabado 'refugiándose' en el rapto de las sabinas. Allí se nos aclara que, una de las mujeres que le estaba dando 'la noticia', se ha convertido en un 'fantasma incoloro' que al desaparecer lo dejará 'paseando vagamente por las ruinas del Imperio' frente a esas 'estatuas rotas'. El papel de culpa de la mujer (una constante en los relatos arreolianos) quedará marcado, por otro lado, en el cuento 'La trampa' donde la tentación, en cierto sentido, estará en ese abismo. La alusión al *Magnificat* consistirá en invertir los términos 'cuerpo y alma' y cambiar, hábilmente, el orden las palabras. Así comienza: "Cada vez que una mujer se acerca turbada y definitiva, mi cuerpo se estremece de gozo y mi alma se magnifica de horror."

En el evangelio de Lucas, donde se nos relata la oración de María tras el encuentro con su prima Isabel es el 'alma' la que se estremece de gozo (Lucas 1: 46-56). La inversión será tal que Arreola, en un giro lautreamontiano, llegará a cambiar el término 'dichosa' por 'maldita'. Así concluye Arreola su breve texto: ¡Oh Maldita, acoge para siempre el grito del espíritu fugaz, en el pozo de tu carne silenciosa!

En el cuento 'De cetrería' la cita, firmada con las iniciales, es de Paul Claudel. Una vez más, al igual que Pellicer, poeta católico y de referencia fundamental para Arreola³⁹. La cita elegida está sacada de uno de los discursos del poeta post-simbolista en el que se muestra la imagen claudeliana

³⁷ Referencia al capítulo de la muerte de Sansón (Jueces 16: 23-31), en el que Arreola añade hace referencia a las prostitutas que había en el templo con el adjetivo de "cachondas".

³⁸ La referencia bíblica muestra no sólo el evidente adulterio que sufre Urías, sino que se relaciona con la primera escena aludida (Marat en la bañera). David se encuentra a Betsabé, que no queda claro si fue víctima o cómplice, en la bañera "acabando de purificarse de su periodo de menstruación" (Samuel 11:2-4).

³⁹ Como el mismo Arreola afirma en una entrevista, "Claudel está instalado en un nivel muy alto. Es un poeta de voz bíblica: tal vez el poeta más grande". Vogt, W. y Vázquez, L.C. (2006: 17).

del buitre volando en busca de carroña⁴⁰ con una evidente conexión al libro de Job⁴¹. Así, cuando leemos que ese halcón 'llenó de mi espíritu mi duelo' y que 'meditaba en la áspera montaña' o la referencia a ese 'fantasma de una paloma inalcanzable que palpita para mí' entendemos que la referencia, con su conocida carga de pesimismo, está en el libro de Job.

Por último, encontramos otra vez más la revisión del mito edénico en el relato 'Tú y yo'. Arreola vuelve otra vez a retomar los motivos fundacionales del paraíso (el árbol, la fruta, la culpa...) y retoma, una vez más, el concepto de culpa y venganza por haber anhelado el 'malum'.

Adán vivía feliz dentro de Eva en un entrañable paraíso. Preso como como una semilla en la dulce sustancia de la fruta. [...] Adán abominó de su gloria y se puso a buscar por todas partes la salida. [...] Pero el habitante y la habitada no pudieron vivir separados.

Arreola vuelve, pues, al que él llama 'drama universal' y propone su visión apocalíptica del juicio final con los roles cambiados. Así, 'cuando todavía estaba fresca la sangre de Abel', Arreola decide llevar a juicio a Adán y a Eva ante 'un tribunal supremo' que nos recuerda a esa 'comité' del dantesco 'Loco dolente'. Eva, 'cínica y modesta' se dedica a recitar 'el catecismo de la perfecta casada'. Adán, en cambio, hace un repaso de nuestra historia de 'miserias, matanzas y dolos' e, incluso menciona el 'sufragio femenino'. La parodia está servida y, ante la imposibilidad de reconciliación, Arreola establece el paralelismo que da título a este pequeño relato y, en su línea pesimista, pone en boca de Adán las siguientes palabras: "Inexplicablemente, nos puso a ti y a mí como ejemplo. Nos definió como pareja ideal y me hizo esclavo de tus ojos. Pero de pronto hizo brillar, ayer mismo, esa mirada que, viniendo de ti, por siempre nos separa."

Las referencias bíblicas en Juan José Arreola son, como hemos podido comprobar, abundantes, y nos permiten definir claramente el estilo fragmentario e intertextual de 'Bestiario'. La razón, a nuestro parecer, estriba en que la propuesta arreoliana no busca la originalidad, sino en la mezcla y transformación creativa de otros textos. En este caso, de los bíblicos. Arreola parece escribir con

⁴⁰ Arreola solo menciona la segunda parte de la reflexión bíblica de Claudel. La cita entera es la siguiente: *Le vautour monte au ciel mas c'est 'a la recherche de charognes. Qu'il en découvre quelqu'une statim adest.* BAZAUD, M. (2000:188).

⁴¹ Nos referimos al *Himno a la sabiduría* de Job en donde leemos: "Ni halcones ni otras aves de rapiña han visto jamás esos senderos". (Job 28:7).

esta obra una declaración de principios estilísticos: todo está inventado/dicho, podemos entender: la invitación arreoliana es saber combinar y mezclar aquellas ideas/textos ya escritos/leídos para transmutar una realidad, la moderna, cambiante y falta de sentido. Y para ello, como ocurre en Génesis, de ahí la importancia de la Biblia en esta obra de Arreola, hay que volver al verdadero origen de la creación: la palabra.

REFERENCIAS

- Arreola, J. J. (1952). *Confabulario*, Joaquín Mortiz, México.
- (1972). *Mujeres, animales y fantasías mecánicas*. Tusquets, Barcelona.
- (1969). *Cuentos*. Casa de las Américas, Cuba.
- (1972). *Bestiario*. Joaquín Mortiz, México.
- (2002). *Confabulario, edición conmemorativa*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Arreola, O. (1998). *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*. Diana, México.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narratividad*. Cátedra, Madrid.
- Bazaud, M. (2000). *Bible de Paul Claudel*. Presses Universitaires Franc-Comtoises, París.
- Borges, J. L. (1998). *Nueve ensayos dantescos*. Espasa, Madrid.
- Caravaca, A. B. (1997). *Juan José Arreola: fragmentos de una escritura trucada*. Tirant lo Blanch, Valencia.
- Cortázar, J. (1966). “Axolotl” en *Final del juego*. Buenos Aires, Sudamericana. pp. 161-168.
- Cortázar, J. (1972). *Ceremonias. Incluye Final de juego y Las armas secretas*. Seix Barral, Barcelona.
- Darío, R. (1998). *Azul y Cantos de vida y esperanza*. Cátedra, Madrid.
- (1950). *Obras completas*. Afrodiseo Aguado, Madrid. Volumen 3.
- Freud, S. (1973). *El yo y el ello*. Alianza, Madrid.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Alfaguara, Madrid.
- González, A. (1984). *El pequeño bestiario ilustrado*. Papeles Privados, México.
- González, E. (1953). *Dimensión imaginaria*. (Ensayo poeticis-ta), México, Cuadernos Americanos.
- (2007). *Reflexiones sobre la poesía*. México, El Aduanero.
- Gulielmi, Nilda (2003): *El fisiólogo: bestiario medieval*. Eneida, Madrid.

- Gutiérrez, L. G. (2007). *Fervor desde el trópico. Poesía religiosa de Carlos Pellicer*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Helguera, L. I. (2009). *Peón aislado: ensayos sobre ajedrez*. Universidad Nacional Autónoma, México.
- Kristeva, J. (1974). *El texto de la novela*. Lumen, Barcelona.
- Köhler, W. y Gómez, J. C. (1989). *Experimentos sobre la inteligencia de los chimpancés*. Debate, Barcelona.
- Lautréamont. (2012). *Cantos de Maldoror*. Cátedra, Madrid.
- Lizalde, E. (1981): *Autobiografía de un fracaso: el poeticismo*. Martín Casillas, México.
- López, E. (1993). *Bestiarios americanos: la tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Tesis doctoral, dirigida por Juana Martínez Gómez. Universidad Complutense, Madrid.
- Luesakul, P. (2008). "Los animales prodigiosos: Último eslabón de La evolución del bestiario medieval", en *Taller de Letras, Santiago*, Nº. 42, 2008, pp. 143-158.
- Nemilov, A. V. (1938). *La tragedia biológica de la mujer*, Aguilar, Madrid.
- Ojeda, J. A. (1969). "La lucha con el ángel", en *Antología de Juan José Arreola*. Oasis, México, pp. 9-128.
- Oviedo, J. M., ed. (1992). *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980). 1, Fundadores e innovadores*, Alianza, Madrid.
- Pasuree, L. (2008). Los animales prodigiosos: Último eslabón de La evolución del bestiario medieval, en *Taller de Letras*, Nº. 42, pp. 143-158.
- Planells, A. (1976). "Comunicación por metamorfosis: "Axolotl", de Julio Cortázar" en *Anales de literatura hispanoamericana*. Madrid, Universidad Complutense. Nº. 5, pp. 291-301.
- Poot, S. (1992). *Un giro espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*. Universidad de Guadalajara, México.
- Renard, J. (2008). *Historias naturales*. Debolsillo, Barcelona.

- (2011). “Historias naturales”, en *La linterna sorda*. Baile del Sol, Madrid, pp. 83-111.
- Ronstand, J. (2022). *El hombre*. Alianza, Madrid.
- Vogt, W. y Vázquez, L. (2006). *La recepción de la cultura europea en el pensamiento de Juan José Arreola*. Universidad de Guadalajara, México.
- Yurkievich, S. (1995). “Juan José Arreola: los plurales poderes de la prosa”, en *Obras completas*, Juan José Arreola. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 7-43.
- (1997). “Humana animalidad en Juan José Arreola”, en América. *Cahiers du Criccal*, París, pp. 195-201.
- Zavala, L. (2001). *Diez aproximaciones didácticas al Bestiario de Juan José Arreola*. Casa del tiempo, vol. III, número 28.