

SOBRE J.J.ARREOLA

Sergio Cueto

Acaso, o sin duda, más esencial que en las obras de Borges y de Kafka, la experiencia que guía la de Arreola es la experiencia de la humillación. La humillación es la impotencia de lo serio ante lo vulgar. Lo serio choca involuntariamente, de golpe, con la vulgaridad de lo vulgar, sin que pueda nada contra ello: ni arrancar a lo vulgar de su vulgaridad, ni atravesar la vulgaridad pasando más allá, ni recogerse en sí mismo apartándose, ni hundirse en lo vulgar perdiéndose. Esto es así por varias razones. En primer lugar, porque lo vulgar no es otra cosa que indefinida y pasiva negatividad, exterioridad pura e incontorneable. En segundo lugar, pues, porque al estar afuera, al ser el afuera de sí, lo vulgar es a la vez inaccesible y sin salida; por eso generalmente se ve la vulgaridad en los otros o en lo otro de sí mismo, por eso una vez que se encuentra verdaderamente lo vulgar, lo vulgar lo impregna todo, aunque dejando un último reducto, un vacío interior que con estupor lo contempla. Pero más fundamentalmente, la impotencia resulta de que el choque entre lo vulgar y lo serio no tiene propiamente lugar, ocurre más bien en un no-lugar entre dos heterogéneos irreductibles; por eso ni lo vulgar puede atraerse a la verdad de lo serio ni puede lo serio olvidarse en lo vulgar; lo vulgar es exterior a lo serio, pero lo serio es el vacío interior, indefenso e intacto, en el que se refleja la humillación de lo vulgar.

Si lo serio puede ser humillado, es decir si la humillación es posible como la abyección de lo serio ante lo vulgar, se debe a que desde esta perspectiva lo serio se define por la vergüenza. La vergüenza debe entenderse en el sentido de la *verecundia* latina, esto es, como el recato, el pudor que se recoge y guarda de ese modo la distancia con lo digno. Lo serio puede ser humillado porque se define por la humildad, puede ser avergonzado porque se define por la vergüenza. Lo vulgar es la desvergüenza que avergüenza a la vergüenza de ser lo que es. Lo vulgar arranca a la vergüenza de su recogimiento y obscenamente la expone a la vergüenza pública, a lo que llamamos el escarnio. Rota la distancia que la vergüenza guardaba con lo digno, confrontado lo digno con la inmediatez de lo vulgar, la vergüenza enrojece vergonzosamente y en ese rubor lo digno indignamente se descubre y se disipa —nada de distancia. Entonces la obscena vulgaridad lo domina todo, se extiende y se difunde como una humedad, se cierra sin interior, como la puerta que nos da en las narices. Es el reino de lo que Arreola llama el horror, el último horror posible. (Allí comienza, en efecto, la desgracia).

En la medida en que las formas que reivindicán lo digno son para Arreola tres: el amor, el valor, la belleza, tres son también los modos en que se ejerce la humillación: desprecio del amor, abyección del valor, escarnio de la belleza.

Tal como se comercia entre los hombres, el amor significa el ultraje del amante. Lo ultrajado es más precisamente el amor del amante, la dignidad del amor en él, la seriedad del amante para con lo digno. Este ultraje se cumple ya en el adulterio, ya en el desdén. Así como Gregorio Samsa se despierta un día convertido en insecto, así se despierta don Fulgencio “convertido en un soberbio ejemplar de rizado testuz y espléndido agujas” (“Pueblerina”). Esa mañana (quizá como siempre), don Fulgencio saldrá al ruedo de una vida hecha de burlas y de afrentas. El desdeñado, por su parte, divaga por el jardín de la locura (“Loco de amor”) o se queda a la sombra de un muro convertido en un perro sarnoso y casi ciego de infamia (“Homenaje a Otto Weininger”) o se inmoviliza en el horror del infierno tras haber visto “el desprecio y la conmiseración brillando de pronto en una clara mirada” (“La migala”). De uno u otro modo, el amor significa la miseria del amante, la degradación física y moral. Miserable, el amante repugna. Por eso se puede decir que permanece doblemente excluido del amor. Excluido por la repugnancia que siente hacia ese amor denso, húmedo, pegajoso, en el que el hombre hace suyas a las hembras con indiferencia, “como un leñador divertido que pasa cantando una canción obscena y siega de un tajo el tallo de la joven palmera” (“Epitalamio”), o lo que es quizá lo mismo, por impotencia, por no poder desbarrancarse en el abismo de un alma (“Gravitación”), caer en el pozo de la carne silenciosa (“La trampa”), hundirse en el definitivo olvido del goce. Pero excluido también por ese mismo amor, que humilla y torna nada lo digno, hace de lo serio una impostura y abandona, asqueado, al amante a su miseria. De allí que el amante de Arreola permanezca siempre a la orilla, en la cornisa del amor, incapaz de abandonar su dignidad burlada arrojándose a la vulgaridad como de apartarse de lo vulgar regresando a lo digno. Por ese borde naufraga, lúcido e insonme, árido y estéril, impotente.

La misma impotencia rige en el orden del valor. Allí se llama invalidez, y significa la falta de valía, de mérito, de bondad. Desde un punto de vista épico, el valor se desmorona en ruinas y se deshace en silencio. Los campamentos de los sitiadores son sólo huellas, ni siquiera escombros, apenas “vagas cicatrices entre los campos de labor”, la ciudad asediada es “una colina cargada de silencio” y la epopeya que guarda su memoria, sólo una “cantilena de juglar” que un arroyo musita. Lo heroico se torna nada: vanidad de la resistencia, vanidad del asedio: fatua vulgaridad: “Legiones y legiones se estrellaron contra los muros invencibles. Millares de soldados cayeron ante las flechas, el desaliento y el invierno. Hasta que un día el exasperado Escipión se alzó en el horizonte como una ola vengativa, y apretó con sus manos tenaces, sin soltar durante meses, el

duro pescuezo de Numancia" ("Elegía"). Desde el punto de vista de las letras y no ya de las armas, el valor se quiebra contra su propio fracaso, se disipa en su propia intrascendencia. Frágiles, inútiles, ilusorias, las obras de los hombres naufragan en el olvido ("Sinesio de Rodas"), arden en las llamas ("El lay de Aristóteles"), sucumben a las invasiones ("Nabónides"). Igual que sus obras, entristecidos y sin descendencia, el teólogo, el pensador, el arqueólogo desaparecen en el mar, se resignan a la vejez, mueren en lejanas islas. La dignidad de la obra, el pudor del autor son repudiados, expulsados a los dominios (ilimitados) de la vulgaridad, arrojados a sus más bajos fondos, a sus márgenes; es lo que llamamos la abyección del valor.

Finalmente, en cuanto a la belleza, hay que decir que ella es nada más que una idea, insustancial y errónea. En efecto, el mismo Arreola anota: "Toda belleza es formal" ("Cláusulas"). Pero ¿qué es la forma sino la irrealdad misma, lo irreal por excelencia? ¿Y qué será entonces la belleza sino una idea puramente formal, es decir vacía, ficticia, ilusoria? Así lo enseña el maestro florentino a sus discípulos: no hay que creer en la belleza, sólo cabe reírse de ella, puesto que en el momento mismo en que se realiza se delata, no puede no revelar lo que en verdad es: "esta infame caricatura". Sin embargo, no obstante la degradación de la belleza, el escarnio del amor por ella (amor sin objeto o con un objeto ridículo) y la impotencia de sus "dos manos ineptas", el discípulo cree todavía en esa irrealdad injustificada, injustificable, que lo aparta de los hombres y lo destina al olvido ("El discípulo").

Reconozcamos tres efectos principales de la humillación así analizada (como desprecio, como abyección, como escarnio). El primero es que la humillación ocasiona, confiere, impone la irrealdad a lo humillado. El amor es apenas sus despojos, sus residuos: "La amada y el amado dejaron la habitación hecha un asco, toda llena de residuos amorosos. Adornos y pétalos marchitos, restos de vino y esencias derramadas. Sobre el lecho revuelto, encima de la profunda alteración de las almohadas, como una nube de moscas flotan palabras más densas y cargadas que el áloe y el incienso. El aire está lleno de te adoro y de paloma mía" ("Epitalamio"). El valor es ruina, escombros, cenizas; es confuso, efímero arabesco; es menos que ceniza: es olvido. La belleza es forma, nada, tan sólo el sueño de una caricatura. Y lo mismo hay que decir de los personajes, que reciben de la humillación la inexistencia: "Asustado, palpo mi cuerpo y echo a correr temeroso de disolverme en el crepúsculo" ("El discípulo"). "Y maestro y discípulo se quedaron inmóviles, eternizados por un instantáneo recogimiento, como dos bloques erráticos bajo el crepúsculo grisáceo" ("De balística"). "Carezco de realidad, temo no interesar a nadie. Soy un guiñapo, un dependiente, un fantasma" ("El soñado"). El segundo efecto de la humillación es la irrisión. Irrisorio lo digno, ridículo el serio. La irrealdad y la inexistencia no son la pura nada sino una escena en ruinas

y en penumbras por la que pasan o en la que se detienen, efímeros, los fantasmas. El tercer efecto es el género o más bien el tono que la humillación impone a la expresión. No dudamos en llamarlo elegíaco. La elegía es el recuerdo no de lo olvidado, que no es nada, sino del olvido; no de lo digno, sino de su irrealdad; no de lo que fue, sino de lo que pudo haber sido. (Borges hablaba de ella con el título de “elegía del recuerdo imposible”). Pero la elegía no puede desconocer que la imposibilidad del poder ser, la impotencia del poder y la irrealdad del ser no constituyen simplemente un motivo de tristeza; su irrisión actual y la ridiculez de su nostalgia impiden hacer de lo digno un objeto melancólico. La tristeza deberá comprender su propia irrisión; la elegía tendrá que ser humorística.

Sin embargo no alcanzaremos el humor antes de pasar por la respuesta primera que la humillación suscita, a tal punto fundamental que es a veces indiscernible de la humillación misma. Nos referimos al rencor. El rencoroso es una figura central en la obra de Arreola; o mejor dicho, el rencoroso adquiere en ella, en su forma más pura, dos figuras capitales: el perro y el sapo. “Henchido de savia rencorosa, como un corazón tirado al suelo” (“Bestiario”), el sapo se repliega sobre sí mismo y en sí mismo encierra el latido de su miseria, hasta no ser más que este puro latido miserable que no cesa. Por eso el rencoroso puede decir: “yo estoy aquí, caído en el insomnio, como sapo en lo profundo de un pozo” (“Apuntes de un rencoroso”). La miseria aparta al miserable, aparta a todos de él. El miserable está solo con su miseria, pero al mismo tiempo no puede estar solo puesto que su soledad simplemente significa que está a solas con su miseria, y la miseria no lo abandona. Pero si el sapo se convierte en el corazón mismo del rencor, el rencor convierte al rencoroso en un sapo, término último de la irrisión humillante. Asimismo puede decirse que si el perro se convierte en un rascarse perpetuo, el rencoroso se vuelve un perro cuya sarna es el rencor (“Homenaje a Otto Weininger”). La miseria del rencoroso es como esta sarna invisible que todos ven y de la que con asco se apartan. El rencor es la picazón de la llaga humillante, pero es también el rascarse que la acrecienta y agrava. (Como escribía el joven Girri, irónicamente: “No me voy. Prefiero dormir sobre la herida”. O Celedonio Flores: “Y yo me quedé en el nido, empollando mi aflicción”).

A pesar de todo, esta pasividad más bien rumiante no es la última palabra del rencor. El rencor es o puede ser también venganza. Lo que el rencor empolla es la humillación, pero de ella espera el florecimiento de la venganza. Habría incluso que preguntarse si la obra toda de Arreola no es un testimonio de la venganza rencorosa, en la medida en que está declaradamente guiada por el siguiente lema inscripto en el prólogo: “un afán de perfección al servicio del resentimiento”. No estamos aún preparados para analizar esta declaración. Dejemos en suspenso su sentido y regresemos a la venganza tal como está representada en la obra. ¿En qué podría consistir la venganza si lo que tiene que vengar es la

humillación? ¿En qué otra cosa sino en la humillación de lo humillante? La venganza será, pues, humillación, no puede ser nada más que humillación. Humillación del amor, del valor, de la belleza tal como efectivamente subsisten en la mundana vulgaridad.

Humillación del amor, en primer lugar, presentando su ridículo, su bestial horror. Liquidada la dignidad del amor, imposible y ausente el amor en su dignidad (para recordar esta ausencia y esta imposibilidad es que está el relato del amor entre Peronelle de Armentières y Guillermo de Machaut sellado al fin en “la dorada hoja de avellano que Peronelle puso de por medio entre su beso” (“La canción de Peronelle”)), se trata de delatar los últimos pliegues del amor envilecido. Ahora comprendemos que no es la humillación la que dice que el amor es vil. La humillación desprecia la dignidad del amor pero conserva el placer y la utilidad que de él derivan y con los que se satisface. El amor ha sido despojado de su dignidad y no exige ya de nadie la seriedad correspondiente, pero precisamente por eso ha liberado su poder de satisfacción y es este poder el que sigue siendo valioso. Ahora bien, la venganza va a mostrar que sin la dignidad el amor es un residuo, una irrisión de sí mismo. El acto amoroso, enseña la venganza, es la orgía de la hembra cabalgada por una multitud de machos, la sumisión al verdugo de una muchedumbre de víctimas en favor de la conservación de la especie, como en el caso de los insectos (“Bestiario”), o quizá la indiferente aventura de los arrabales por los que anda la hembra “volcando embelesada los tachos de basura, pegándose con perros grandes, desproporcionados” (“Homenaje a Otto Weininger”). El hombre y la mujer, que buscan una y otra vez reconstruir el Arquetipo, componen siempre al final el mismo ser monstruoso: la pareja (“Cláusulas”). La felicidad misma de los amantes es bochornosa. Su paraíso es erróneo; ya se adivinan en él el cansancio, el hastío, la tristeza; ya se adivina en la carne viva y fragante la previsible corrupción, ya se llena de gusanos sistemáticos (“Apuntes de un rencoroso”). Aun el adulterio arroja su máscara dramática y aventurera y se ve obligado a mostrar la costumbre insípida, desganada y vulgar en que consiste (“El faro”).

Humillación, también, del valor, puesto que sin la dignidad el pensamiento es estéril, apenas un sueño que no termina de nacer; la memoria es vana, una empresa que vuelve a lo que nunca fue para fundar lo que nunca será; el coraje es ridículo y su hazaña, irrisoria, casual, incomprensible (“De balística”).

Humillación, en fin, de la belleza, ya denunciándola con la caricatura y lo caricaturesco (“El discípulo”), ya sometiéndola a una explicación puramente formal que la irrealiza y oblitera (“El lay de Aristóteles”).

Tres modos, pues, de la venganza, que responden a los tres modos de la humillación. O mejor, que la invierten y la relanzan, puesto que la venganza no es nada más que el rencor vuelto hacia el otro, no consiste

sino en roer, corroer y aventar la felicidad ajena (“Apuntes de un rencoroso”), y puesto también, entonces, que la humillación primera, aquélla que sufría lo serio, no era ya más que venganza, como si en el momento estuviera la venganza y sólo la venganza.

Pero sucede que la venganza está condenada de antemano, está destinada a fracasar, no deja de fracasar a pesar de su éxito. En efecto, lejos de anular la humillación, la venganza la duplica con la voluntad y la conciencia, es humillación aplicada; lejos de librar de sí mismo al humillado, la venganza lo devuelve siempre a sí mismo, le pone ante los ojos la propia repugnancia dolorosa para que no olvide jamás el motivo que lo hace vivir, y es precisamente esta furia encerrada, esta embestida que no termina de romper el muro lo que constituye su obcecación. Pero la venganza no sólo duplica la humillación sino que la multiplica, la incrementa al añadir una humillación a otra, a la sufrida la infligida, pretendiendo vengar aquélla con ésta. Pero de ese modo se obstina en la dignidad ausente, aniquila el objeto como irreal y retiene el ideal como inalcanzable condenándose a una venganza perpetua e insatisfecha.

Para recordar la palabra que utiliza Arreola, digamos que la venganza no “perfecciona” la humillación; la incrementa cuantitativamente, es cierto, pero así tan sólo la extiende en el espacio y en el tiempo, es prórroga y postergación de la humillación perfecta. Para que la humillación alcance su perfección última, es decir para que finalmente se cumpla y acaso se resuelva en otra cosa, no hay que duplicarla ni multiplicarla sino más bien plegarla, distanciarla de sí por una interiorización radical. En principio, esto puede querer decir sencillamente representarla, pero para ello hay que llevarla hasta el fondo de sí misma, experimentarla hasta el horror y hasta la desgracia, casi hasta la desgracia. Consideremos el caso de Genaro. Encornado por su mujer, Genaro no se enfurece; no se marcha ni la echa, no la mata ni se mata. Sin embargo, “lo que hace Genaro es horrible”: cuenta a su mujer y a su amante chistes de cornudos; se pasa la mano por la frente, encogiendo los dedos, como buscándose algo; da lugar y tiempo para cualquier entrevista y acepta explicaciones increíbles; es más, se aflige cuando le anuncian la supresión del faro en el que viven: “¡Somos aquí tan felices”, dice, y dirigiéndose al amigo de su mujer: “Tú vendrás con nosotros, a dondequiera que vayamos”. La situación de los amantes se torna intolerable, asquerosa (“El faro”). Lo que habíamos descrito como venganza, la irrisión del adulterio, su dramatismo aventurero, la humillación de los amantes, la dignidad de su culpa, resulta ser en verdad un efecto de esta “representación” de la humillación, de este pliegue de la humillación sobre sí misma. La auto-humillación termina por humillar a los otros, los avergüenza con lo vergonzoso, los sume en la impotencia más degradante: aquélla que subsiste y crece cuando no tiene obstáculos. Pero ¿no tenemos que ver esta misma representación en otros o en todos los relatos que analizamos: en el

cinismo del perro, las embestidas de don Fulgencio...? Quizá. Sin embargo, la representación sigue siendo en principio exclusivamente humillación. La auto-humillación enseña que toda humillación es auto-humillación, que toda humillación es venganza y por lo tanto representación de una humillación anterior que se lleva y se prolonga, inarrancable. Así las aves acuáticas pasean con arrogancia sus ridículos atavíos por el pantano, y las aves de rapiña prosiguen en el gallinero, hasta la última degradación, el ejercicio protocolar de su aristocracia ("Bestiario"). La auto-humillación significa, en definitiva, lo siguiente: no hay nada más que humillación, una pura humillación sin humilladores, sólo humillados. Todo es humillación; el todo es el todo de la humillación, la pesadilla, el infierno, la comedia de la humillación, lo que Strindberg llamó "la danza macabra".

Pero ¿por qué estas palabras? ¿Por qué la pesadilla junto a la comedia ("Kalenda maya"), el infierno junto a la feria ("La migala")? Porque la auto-humillación es humillación, pero más fundamentalmente es humor. El humor debe distinguirse claramente de la ironía. Schopenhauer definía la ironía como la broma oculta tras lo serio, y el humor como lo serio oculto tras la broma. En términos de Bergson: la ironía consiste en enunciar lo ideal fingiendo que es real, es decir, en disimular la broma tras lo serio; el humor, en cambio, consiste en enunciar lo real fingiendo que es el ideal, es decir, en disimular lo serio tras la broma. A diferencia de lo que ocurre en la ironía, en el humor lo real no es objeto de risa por no adecuarse a la idea, sino que la idea misma se vuelve objeto de risa al no adecuarse al objeto. (Por eso dice Schopenhauer que mientras la ironía es objetiva, se dirige a los demás, el humor es subjetivo, se refiere a nosotros mismos). La risa no es en el humor la risa correctiva de Bergson; la risa es la irrisión de la idea, la vanidad de la idea en su encuentro con la cosa. De allí que el humor se limite al estudio minucioso de lo real en ausencia de la idea; el humor examina casi anatómicamente lo que es, desciende hasta lo más hondo de la vulgaridad, la estupidez, el mal, con la fría y aplicada indiferencia con que se ejecuta una autopsia, como para certificar que la idea falta. Precisamente lo serio es esta vanidad de la idea en la cosa, y no cierta posible conformidad entre ambas que la broma momentáneamente ocultaría. Lo serio es que la idea se torne nada ante la pesadez, la opacidad, la obstinación de la cosa. Lo serio, lo grave es la independencia de lo real respecto de la idea, la revelación de lo real *sin* la idea. Por eso Schopenhauer puede decir que si la ironía empieza seriamente y acaba riendo, el humor, en cambio, empieza riendo y concluye con toda seriedad. Pero por otra parte debemos agregar que el humor, tal como intentamos formularlo a partir de la obra de Arreola, no proviene del hallazgo de un concepto tal que abarque dos representaciones heterogéneas e incompatibles, sino del fracaso del concepto en su trato con los objetos, de la resistencia del o de los objetos a entrar en el concepto. En una palabra, lo que aquí llamamos humor no es la agudeza

sino la bufonada, lo que Schopenhauer llama justamente *Narrheit*, extravagancia, locura o payasada. Se comprende así el sentido de la representación o el plegamiento de la humillación operada por los personajes de Arreola: es una bufonada. Pero la bufonada nos obliga a remontar todo el camino y observar que desde el principio estábamos en el teatro o en el circo. El fracaso de lo serio al chocar con lo vulgar; la irrisión y hasta la aniquilación de lo serio, subsistente sólo como espectador estúpido (en sentido estricto) de su propia humillación; el análisis microscópico de la vulgaridad imperante y absoluta; el pliegue de la humillación sobre sí misma y la exposición de su propia miseria: todo esto pertenece ya al humor. La humillación es en su esencia humor. Pero era necesario todo un largo camino para comprenderlo. Era necesario que la burla, que era mera violencia, se reflejase en la mirada absorta de lo serio, en su máscara pálida de clown. Era necesario que lo serio reconociese en ella su propia nada, su irrisoria vanidad. Era necesario que este reconocimiento no fuera sólo pasivo, que se doblase en una representación activa, como un espejo del primer espejo, para que en él lo vulgar se reconociese también como tal, ya humillado por una irrisión primera y ubicua. Era necesaria ir hasta el fondo de la humillación para comprender que la humillación es humor.

Sin embargo, nos sigue pareciendo que este humor no es el de Arreola, que ésta no es la palabra última de Arreola sobre el humor. Es que aún no atendemos lo suficiente a la bufonada, no extraemos todavía sus consecuencias. En la medida en que consiste en plegarse sobre sí mismo, la bufonada es también un distanciamiento, un desprendimiento de uno mismo, como una distracción de sí. El humor es una distracción aplicada, sistemática, en un sentido distinto del de Bergson. Hay sin duda un lado ciego en el personaje humorístico, un lado en el que se olvida de sí, por el que escapa a sí mismo. Pero el humor no está en la incapacidad o la ineptitud del personaje para dominar esa parte suya que lo traiciona; el humor radica precisamente en la indiferencia con la que el personaje deja en libertad esa cara oculta, opaca, desconocida, para que ella se pavonee a plena luz; el humor está, o mejor, es el despego del humorista respecto de sí mismo, la indiferencia respecto de su propia irrisoria esencia, de modo que no haya lugar para el retraimiento rencoroso ni motivo para la expansión vengativa. Porque debemos añadir que la bufonada no sólo implica la distracción del humorista respecto de sí en el nacimiento del bufón, sino que además provoca el distanciamiento de los otros, de los espectadores de su bufonada respecto de ellos mismos. El bufón los distrae de su propio horror, los convierte en bufones de su propia irrisión. El humor escenifica así una humillación sin humilladores ni humillados, una pura irrisión sin sujeto y sin objeto, una risa en la que la humillación, perfecta, se disipa. Entonces ya no se ríe de nada ni de nadie. La risa sube

desde el fondo del horror, el horror se convierte en risa —por obra del humor.

Por obra del humor, la miseria del humillado se torna atendible. El humor es la atención (distráida) a la miseria que no soporta la vista y que la vista no soporta; el humor es por eso lo contrario del desprecio, es la distracción (atenta) que permite a la miseria salir de su ensimismamiento rencoroso sin estar obligada a la venganza resentida. El humor es atención porque se niega a la rápida, ilusoria, elusiva fuga a las alturas; pero es distracción porque rehúsa cebar y cebarse en lo que aun a la miseria repugna. De allí la doble dirección, la bifurcación constante del humor de Arreola, encaminado tanto a delatar la elevación ridícula de lo miserable (la vulgaridad fastuosa de los cisnes, que aluden a nocturno y plenilunio bajo el sol de mediodía) como a denunciar la complacencia abominable en la miseria, la de “aquéllos que se sientan en la pocilga del contento”, como decía Eliot (la hiena, depravada y repelente, golosa de corrupción y podredumbre) (“Bestiario”). El humor dice que lo digno es irrisorio, pero busca en lo irrisorio lo digno, la dignidad de lo irrisorio (los ejemplos del oso, la cordial medida de su amistad de niño y saltimbanqui, y de la garza, su austero decoro de palafito sobre el cielo inferior del pantano (“Bestiario”). El humor extrae el afecto del fondo de la miseria (como ocurre con el sapo, cuyo rencor radica en que “es todo corazón” (“Bestiario”). El humor descubre que el valor está en la nada irrisoria a la que valientemente se destinó, en el fracaso y el olvido con los que llegó a cumplirse (“Elegía”, “De balística”, “Nabónides”, “Sinesio de Rodas”). El humor confiesa que lo ridículo triunfa sobre la belleza, pero que la belleza cabalga sobre lo ridículo, es la irrealidad que lo ridículo lleva sin saberlo (“El lay de Aristóteles”, “El discípulo”). Esta parece ser entonces la moraleja del humor de Arreola: Encuentra lo digno en la irrisoria miseria.

El humor atiende a la miseria de manera de amar su dignidad. En la medida en que es atención, el humor es amor: “Ama al prójimo maloliente, vestido de miseria y jaspeado de mugre”. “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” (“Bestiario”). El humor ama la dignidad, es decir la alegría, la alacridad que hay aún en la miseria, lo que hay de vida en ella. El humor no ama la miseria sino la vida, la alacridad *de* la miseria, por la que la miseria escapa a sí misma. La dignidad, la vida ya no están en la inalcanzable altura de la Idea, sino en lo más bajo, en lo más ínfimo, como la alegría de lo irrisorio, la dignidad de lo miserable. Sin embargo, si el humor se resuelve en amor, el amor sólo parece poder afirmarse humorísticamente. De allí la tristeza que persiste en Arreola: hay algo que se hurta al amor, que se encierra en el fondo de la miseria, y ése es precisamente el objeto del amor. Hay que descubrirlo en la mujer que dentro del círculo de tiza,

golpeada por un látigo de seda, baila un ritmo tropical sacudiendo como pandero su ábaco de colores (“Una mujer amaestrada”); hay que reconocerlo en esos muñecos llenos de aserrín que revelan al viajero los estragos de la intemperie pero que se parecen tanto a la realidad, pues “llevan en el rostro las señales de un cansancio infinito” (“El guardaguas”).

Esta conjugación de humor y tristeza tiene su raíz en lo que podemos llamar con Arreola lo bestial. Lo bestial es el signo de lo prodigioso, como un pensamiento extraviado, una ocurrencia perversa de la naturaleza; una contorsión, un mohín, un rictus que la naturaleza no ha podido dominar, reprimir o someter. Bergson veía en ello la revuelta, la obstinada resistencia de la materia a la idea, a la animación alada del alma, y lo consideraba el origen y el objeto del arte caricaturesco. Schelling hablaba de la gravedad del fundamento que sale a la luz de la existencia en su replegada oscuridad, y encontraba en la impotencia de la voluntad para dominar el fundamento el origen de la melancolía que se extiende sobre toda la naturaleza, que pesa sobre toda vida. La lenta, abrumadora vejez del rinoceronte, el hipopótamo y el elefante, la velocidad inmóvil de los ciervos, la impenetrable fealdad del sapo (“Bestiario”) se sustraen al orden, a la razón natural. No es que la refuten, pero la cumplen hasta lo monstruoso, hasta lo ridículo, como si hubieran llegado más allá de ella misma y ella no pudiese ya regresarlos o los hubiera olvidado, distraída. Es así que no existe una comunidad animal, una naturaleza común, una animalidad compartida; cada animal está solo, a una infinita distancia de la soledad de los otros, cada uno un caso singular y prodigioso, incomparable. Pero esto ocurre, sin duda, porque la bestia es el espejo depresivo del hombre, en el que el hombre se reconoce con melancolía pero en el que, con espanto, no se ve reconocido. Hay en el hombre una opacidad que él desconoce pero en la que no puede no reconocerse como desconocido para sí mismo; una opacidad que él reconoce como suya pero que lo desconoce y lo ignora y lo excluye. Si a pesar de todo dicho reconocimiento tiene, como aquí, su signo en la risa, nos encontramos con el humor. Evidentemente, existe en Arreola una antropomorfización de la bestia, pero ello no significa pensar lo bestial a partir de lo humano para darle un sentido a su muda insensatez (esto lo hace el hombre domesticando y empleando a las bestias), sino más bien en interrogarse desde lo bestial por lo humano, por el ser del hombre y el sentido de sus creaciones (la mitología, la majestad, la filosofía, la moda...). La obra humana resulta entonces una transfiguración, algo así como el unicornio es una transfiguración del rinoceronte; constituye una expresión heterogénea del fondo opaco y grave en el que arraiga, como lo muestran los colmillos del elefante (“Bestiario”). Todo lo bello, valioso, amable del hombre, encuentra por eso en lo feo, inútil y hasta miserable, su necesario envés, el lado oscuro que lo sigue a todas partes. Y si lo digno ha de

resistir a la humillación, habrá que discernirlo y amarlo en lo irrisorio, con el humor.

Lo fabuloso de cada animal y de cada hombre y de cada gesto humano está en esa transfiguración, en esa metamorfosis de lo irrisorio. Hay siempre en Arreola una fabulación de lo irrisorio que es inseparable de una irrisión de lo fabuloso. Es la obra de la fábula. La fábula está a salvo de ser una patraña precisamente porque en ella se conjugan y se implican lo fabuloso y lo irrisorio: la irrisión humillante y la humildad irrisoria que resiste a la humillación; la fábula estrafalaria (en el sentido en que en francés se dice: *être la fable de*) y la fabulosa alacridad con que persevera lo digno. Por eso la fábula es el lugar de la atención: la atención minuciosa del humor o el amor humorístico. Pero de ese modo se entabla en la fábula un diálogo entre el amor y la risa, el humor y la tristeza. Más precisamente, la fábula es este diálogo mismo, esta complicidad fabuladora. La fábula es una confabulación. Pero si el amor se disipa en la risa y el humor se disuelve en la tristeza, la confabulación está dirigida únicamente contra la fábula, es la fabulosa irrisión con que la fábula se da, borrándose. Por eso Arreola buscó en la más estricta, más inaparente, más irreal de las formas, en la sintaxis, la única dignidad de sus fábulas, y las reunió a todas en un solo libro al que llamó, precisamente, *Confabulario*.

Septiembre 1993