



Nueva Revista de Filología Hispánica

ISSN: 0185-0121

nrfh@colmex.mx

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

México

Méndez, Sigmund
LA TRANSFIGURACIÓN DE UN RELATO MEDIEVAL: "EL LAY DE ARISTÓTELES", DE JUAN JOSÉ
ARREOLA

Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. LVII, núm. 2, 2009, pp. 679-745

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60221023008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LA TRANSFIGURACIÓN
DE UN RELATO MEDIEVAL:
“EL LAY DE ARISTÓTELES”,
DE JUAN JOSÉ ARREOLA

La aparición de *Confabulario* (1952) de Juan José Arreola supuso el surgimiento de una de las regiones más singulares de la narrativa hispanoamericana. Pronto la crítica reconoció, o vislumbró acaso, sus méritos literarios; la calidad de su prosa –tenso y terso equilibrio de humor y rigor– era el más evidente de sus logros. Sin embargo, una valoración más profunda de los procedimientos secretos de su escritura ha demorado más tiempo, en parte por la sutileza de los juegos imaginarios que muchos de sus textos implican, ya por el dominio de ciertos prejuicios estéticos entre sus contemporáneos, ya por diversas opacidades que la notoriedad personal del escritor proyectara sobre su propia obra. Con todo, su principalía literaria fue sugerida por las mayores figuras literarias de la América hispánica, desde Alfonso Reyes, que apoyó a Arreola en sus inicios como escritor¹, a Jorge Luis Borges, quien saludó su obra como fruto

¹ Alfonso Reyes dio su respaldo a Arreola de varios modos, al favorecerlo con una beca de El Colegio de México y promoviendo la publicación de sus primeros libros en el Fondo de Cultura Económica. De esa importante figura y su magisterio en sus inicios literarios, según testimonio del autor jalisciense, recibió además el que consideraba “el mayor elogio” a su obra, en un telegrama de Reyes sobre la publicación conjunta de *Confabulario y Varia invención* (1955) donde le expresaba: “no me canso de mirarme en su espejo” (véase ORSO ARREOLA, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, Diana, México, 1998, pp. 286-287). ALFONSO REYES deja constancia de la entonces joven promesa de “los dos más nuevos valores” de la narrativa mexicana, Arreola y Rulfo, en una nota fechada en diciembre de 1954: “Nuevos rumbos de nuestra novela” (*Las burlas veras*, en *Obras completas*, F.C.E., México, 1989, t. 22, pp. 488-489). No es por cierto imposible que el viejo maestro haya realmente usado de “espejo” la obra de Arreola en algunos momentos para su propia labor literaria; ya en “La domadora” (junio de 1956), ya en uno de sus últimos textos, “La basura” (14 de agosto

de la libertad: “Libertad de una ilimitada imaginación, regida por una lúcida inteligencia”². Sobre uno de sus libros posteriores, Octavio Paz escribirá: “Los pequeños textos de *Bestiario* son perfectos. Después de decir eso, ¿qué podemos agregar? No se puede añadir nada a la perfección”³.

A esta terminante categoría pertenece el cuento “El lay de Aristóteles”, incluido en la tercera parte del *Bestiario*, “Prosodia”, aunque de hecho haya aparecido en los *Cuentos* (*plaque* de 1950)⁴ con la variante gráfica “El lai de Aristóteles”⁵, y luego –ya con el título en su forma definitiva–, integrando la primera edi-

de 1959), una breve “visión” con la densidad de un poema en prosa, donde puede admirarse un procedimiento compositivo –síntesis de elementos populares y cultos, realismo y alegorismo fantástico, grotesco y delicadeza, concisión escritural, “piadosa ironía”– en todo caso no disimilar al que articula varias creaciones del *Confabulario*; cf. *La burlas veras* (en *Obras completas*, t. 22, pp. 686-687 y 842), libro misceláneo que es también, aunque más ensayístico que narrativo, una “varia invención”; en sus apuntes introductorios, José Luis Martínez ha destacado ambos textos con acierto, sobre todo este segundo, como una pequeña “consumación” (t. 22, p. 18) y una lección final de escritura del poeta de *Ifigenia cruel*.

² JORGE LUIS BORGES, “Juan José Arreola. Cuentos fantásticos”, *Biblioteca personal. Prólogos*, en *Obras completas*, t. 4: 1975-1988, Emecé, Buenos Aires, 2005, p. 547.

³ OCTAVIO PAZ, “Corazón de León y Saladino: Jaime Sabines y Juan José Arreola”, *Obras completas*, t. 4: *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*, F.C.E., México, 1994, p. 297.

⁴ Encabezando una pequeña colección de cinco narraciones aparecidas en la editorial que entonces dirigía el autor: JUAN JOSÉ ARREOLA, *Cuentos* [“El lai de Aristóteles”, “El discípulo”, “La canción de Peronelle”, “Epitafio para una tumba desconocida” (luego: “Epitafio”), “Apuntes de un rencoroso”], viñeta de Ricardo Martínez, Los Presentes, México, 1950, s.p. [16 pp. “El lai de Aristóteles”: pp. 5-6]. Este es el tercer “libro” arreoliano, tras la *plaque* *Gunther Staphenhorst* (viñetas de Isidoro Ocampo, Costa-Amic, México, 1946) y *Varia invención* (F.C.E., México, 1949).

⁵ Sobre la variante *lai/lay*, nótese que existe la vacilación en la inestable ortografía medieval y, de manera concreta, en la transmisión de la obra de Henri, según consignan algunos de los manuscritos existentes: A: “Li lais d’Aristote”, “Explicit li lais d’Aristote”/C: “C’est le lay d’Aristote” (a pie “Li lais d’Aristote”)/E: *lay* [¿texto corrupto]. En diversas antologías de *fabliaux* se lee igualmente *Le Lay d’Aristote* (por ejemplo, en la difundida colección de ÉTIENNE BARBAZAN & DOMINIQUE MARTIN MÉON, *Fabliaux et contes des poètes français des XI, XII, XIII, XIV et XV^e siècles*, Chez B. Warée oncle, Paris, 1808, t. 3, pp. 96-114 [ya incluido por Barbazan en la ed. de Paris, 1756, t. 1, pp. 155 ss.]). La modificación asienta la preferencia de Arreola por ese arcaísmo gráfico francés o, simplemente, por la ortografía estándar de la palabra adoptada por el español moderno (y el inglés).

ción del *Confabulario*⁶. Como tal, es testimonio de la temprana adultez escritural del autor que, en términos de estilo, alcanzará quizás en la colección del *Bestiario* su más lograda forma. Con respecto a su temática, se encuentra bien acompañado en ese conjunto; el espíritu trovadoresco que lo anima y que argumentalmente prolonga se manifiesta también en narraciones en este sentido más o menos próximas, como "La canción de Peronelle", "Loco de amor" o (con un sesgo distinto) "Epitafio". Acaso sea el más complejo de su linaje inventivo, que corresponde al arte de un singular *troubadour* o *trouvère* moderno (un "juglar", como el propio Arreola se ha caracterizado)⁷. Podría decirse que sus breves y perfectas ficciones son, a nivel estilís-

⁶ El texto que aparece en los *Cuentos* de 1950 es, con excepción del mencionado cambio de grafía *lai/lay* en el título, un par de comas y la falta de espacios en blanco que dividen al cuento en pequeños apartados, igual al de *Confabulario* de 1952 (F.C.E., México, pp. 56-58); luego, en la edición conjunta de "*Confabulario*" y "*Varia invención*" (2ª ed., F.C.E., México, 1955, pp. 65-67), presenta la variante de eufonía *librada/libre* (pp. 57/66); se adopta esta modificación pero recuperando un detalle de puntuación y la falta de espacios en blanco del original de 1950 en el *Confabulario total (1941-1961)*, 3ª ed., F.C.E., México, 1962, pp. 99-100; texto idéntico en el *Confabulario*, 4ª ed., F.C.E., México, 1966, pp. 117-118. Queda así fijado y reproducido en las *Obras de Juan José Arreola* (Joaquín Mortiz, México, 1971, pp. 115-117), por la cual se cita en este trabajo el cuento, adjuntado ya a la colección del *Bestiario*. La *plaque* de 1950 presenta por tanto la versión prácticamente definitiva y evidencia la pronta madurez de la escritura arreoliana (cuentos como "El lay de Aristóteles", "La canción de Peronelle" o "Epitafio" son ya textos magistrales que muestran el arte verbal e imaginario de Arreola en una muy cumplida expresión).

⁷ Ciertamente se trata, en tal caso, de una modesta designación. En términos generales, escasa estima cultural y social gozaban en la Edad Media los *ioculatores* (it. *giullari*; fr. *jongleurs*; prov. *joglars*; es. *juglares*; al. *Glauker*); así se designaban a los "cantores" y "contadores de historias", intérpretes errantes, a menudo de composiciones ajenas, cuya baja condición evidencia el uso del término (a la vista por ejemplo en su convergencia nominal inglesa con *juggler*: "volatinero") para una amplia variedad de *entertainers* populares (malabaristas, saltimbanquis, bailarines, cómicos, etc.), a medio camino entre las artes y la bufonería. Los trovadores, autores cultos –nobles o no– de letras y música, buscaron distinguirse de los juglares; sobre el deslinde entre ambos, véase la célebre *Declaratio* "de Alfonso X" a la *Supplicatio* del trovador Guiraut Riquier (autor de ambas) de poner orden en estas materias (CARLOS ALVAR, *Textos trovadorescos sobre España y Portugal*, Cupsa, Madrid, 1978, pp. 178 ss.). Aunque Arreola haya utilizado –no de modo arbitrario para su poliédrica personalidad– el término menos prestigioso, tanto por el horizonte culto de su obra como por sus facultades verbales e inventivas le puede bien corresponder, de manera translaticia, el término de "trovador" (o "doctor de trovar", quien tiene "...maistria / del sobiran trobar", p. 186,

tico, fruto de una especie de *trobar ric* –el “trovar rico” de los provenzales– que, a nivel del sentido, se cierran sobre sí mismas en un *trobar clus* –“trovar cerrado”– que ofrece a la crítica, en no pocos casos, un esfuerzo mayor del que su brevedad disfraza. El arte de Arreola es, sobre todo, el de la extrema concisión; la hechura estricta de sus creaciones verbales conlleva una concreción semántica que, de modo conjunto, propician tal vez, según parece sugerir Paz, un cierto “hermetismo” interpretativo a cuya posible apertura la hermenéutica literaria está obligada a colaborar.

Como muchas de las invenciones de este orbe imaginario, como tantas de la vasta literatura, “El lay de Aristóteles” es ficción a partir de la ficción. El propio paratexto del título nos pone en aviso sobre este vínculo; el poema medieval francés es el pretexto o hipotexto, según las ya célebres exposiciones de Genette, a partir del que se construye esta nueva entidad hipertextual⁸. Se trata, en efecto, de designaciones nuevas que intentan esclarecer el conocimiento sobre prácticas muy antiguas, implicadas en parte en el milenario nombre de *mythos*, el relato que, aunque más o menos estable, es objeto de diversas transformaciones y fuente de nuevas historias; o bien, sobre los conceptos retóricos de *imitatio* o *aemulatio* (o incluso, aunque el fondo de su sentido sea otro, el de la “tipología” alegórica). Desde la perspectiva que plantea, cada obra particular debe ser desentrañada a partir de un entramado de correspondencias “transtextuales” para determinar su singularidad. Ahora bien, como en el caso de toda obra literaria auténtica, el cuento de Arreola soporta una primera lectura despreocupada por entero del texto base; su organización es, en este sentido, poéticamente autónoma. Pero, al mismo tiempo, un estudio crítico no puede eludir el linaje imaginario de donde proviene. Como los del dios Apolo, los mensajes de la literatura “no

vv. 284-285), como muestra “El lay de Aristóteles”, cuya reappropriación y transfiguración “a lo sublime” del relato medieval supera holgadamente lo propio a los *joglars* (“...per novas comtar / d’autrui, o per cantar / autrus vers e cansos”: *Declaratio*, pp. 184-185, vv. 227-229) o *jongleurs* y su mero recitado de *lais* y *fabliaux* ajenos.

⁸ En el sentido en que, en su conocida obra, la define GENETTE: la hipertextualidad como “toute relation unissant un texte B (que j’appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire” (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, p. 13).

declaran ni ocultan sino que señalan". En este caso, la conveniencia del abordaje transtextual es indicada por la marca del título; la utilización de un pretexto de larga tradición como encabezado del relato supone una oportuna señal que encauza una determinada dirección hermenéutica; el autor da ese guiño inicial a sus lectores de que lo que habrán de leer es "una vieja historia". Pero la "originalidad" de este nuevo hacerse presente no puede ser meditada sino a partir "del origen mismo" de donde parte; esa "vieja historia" será sometida a una nueva transformación, a un "nuevo decir". Y el efecto estético de esta "alegorización"⁹ que hace la literatura de sí misma obedece en buena parte a la *meraviglia* que implica en la plástica el *bricolage* (el "salto de realidad" entre el manubrio y el asiento de una bicicleta y la "Cabeza de toro" de Picasso), pero es más orgánica; semeja más bien las metamorfosis de los seres vivos: es la inaudita *species* de un conocido *genus et familia*. "Transformed utterly", el relato literario se reinventa y nace de nuevo, encarnado en la nueva individualidad de una antigua estirpe.

EL HIPOTEXTO: EL *LAI D'ARISTOTE*,
SU TRADICIÓN Y SUS TÓPICOS

Para su cuento, Arreola ha partido del poema narrativo *Le Lai d'Aristote*, compuesto en *scripta* franco-picarda, que por largo tiempo ha sido adjudicado al trovador de posible origen normando, Henri d'Andeli (activo entre 1220 y 1240), explícito autor de tres textos: la *Bataille des vins*, la *Bataille des Sept Arts*, el *Dit du Chancelier Philippe* y, añadidamente, el que presta nom-

⁹ Valga aquí recordar que diversos críticos han señalado la cualidad "alegórica" de muchas ficciones arreolianas; véase por ejemplo: YULAN M. WASHBURN, "An ancient mold for contemporary casting: The *Beast book* of Juan José Arreola", *H*, 56 (1973), 295-300 (asienta el vínculo del libro de Arreola con la "tradición alegórica" de los bestiarios de la Edad Media como espejos morales); PAULA R. HEUSINKVELD, "La nueva alegoría de Juan José Arreola", *RCLL*, 12 (1986), 45-52 (texto que remarca el sentido "escéptico" y "oblicuo" de esta forma moderna de alegorismo bajo el influjo de Kafka); JOHN R. BURT, "This is no way to run a railroad: Arreola's allegorical railroad and a possible source", *H*, 71 (1988), 806-811 (centrado, claro está, en los varios niveles de significado de "El guardaguas" y sus semejanzas con "The celestial railroad" de Hawthorne); etc.

bre al cuento del *Bestiario*¹⁰. Este supuesto, sin embargo, no tiene más base que un dato asentado, sin mayores justificaciones, en el siglo XVIII, a partir de una marca textual (“Henris ceste aventure fine”, v. 543) que fue, no sin verosimilitud aparente, interpretada en el sentido dicho. Sin embargo, esta centenaria atribución ha venido a ser gravemente objetada hace apenas un lustro por el profesor de la Universidad de Lausanne, François Zufferey¹¹, quien por medio de sólidos argumentos estilísticos y lingüísticos ha mostrado la probable inviabilidad de una autoría unitaria para el *Lai* y los textos “subscritos” por Henri d’Andeli¹². De igual manera, Zufferey ha desarrollado una atendible hipótesis para identificar el “Henris” del célebre *Lai d’Aristote* con Henri de Valenciennes

¹⁰ HENRI D’ANDELI, *Œuvres de Henri d’Andeli, trouvère normand du XIII^e siècle, publiées avec introduction, variantes, notes et glossaire*, ed. A. Herón, Espérance Cagniard, Rouen, 1880. Existe una ed. reciente de estos mismos textos: *Les dits*, ed. A. Corbellari, Champion, Paris, 2003.

¹¹ FRANÇOIS ZUFFEREY, con ALAIN CORBELLARI, “Un problème de paternité: le cas d’Henri d’Andeli”, *RLiR*, 68 (2004), 47-78; y “Henri de Valenciennes auteur du *Lai d’Aristote* et de la *Vie de saint Jean l’Évangéliste*”, *RLiR*, 69 (2004), 335-357.

¹² En el *Lai d’Aristote* hay una prevalencia de la lengua picarda visible en varios rasgos fonéticos –reducción de *-iee* en *-ie*, apertura de *eus* <ĪLLOS en *ax*, distinción entre *en* y *an*, [tʃ] en lugar de [ts] por *ci*-, *ti*- en inicio de sílaba, simplificación de [ts] final en [s], pérdida de valor palatal de *l* palatal–; morfológicos –pronombre personal *mi* por *moi*, posesivo *vo* por *vostre*– y lexicológicos –*rados*, *rancuner*, *repincier* como “léssiner”, *estre en abé* “être aux aguets”– que están ausentes en las obras reconocidas de Henri d’Andeli. Véase F. ZUFFEREY y A. CORBELLARI, art. cit., pp. 57-78. Muchas de estas características fueron detectadas por el ed. belga del *Lai*, M. Delbouille (y ya las esbozó GASTON PARIS en su reseña a la ed. de A. Héron, *Romania*, 11, 1882, p. 142), quien no contradijo la atribución tradicional; el mérito de Zufferey es, apoyado en las posteriores lecciones de Théodore Gossen sobre el picardo, aplicar puntualmente este conocimiento en un análisis filológico que ha redundado en ese dictamen renovador. Las rimas *s’estanche-arrestance*, *France-franche*, *que vaut-ce-chevauche*, fueron ya observadas como elementos picardos distintivos del *Lai* por G. PARIS (p. 142, n. 1), quien se preguntaba al respecto: “Faut-il en conclure que cette pièce est la première de l’auteur, que ces formes étaient celles de son dialecte natal, et que plus tard, habitué au parler parisien, il a évité de s’en servir?” Es éste acaso el único camino que queda entreabierto para intentar una vuelta a la hipótesis tradicional, brecha que ZUFFEREY (pp. 70-74) ha procurado clausurar mostrando rastros de un sustrato normando en la lengua de los *Dits*, con argumentos menos convincentes.

(ca. 1170-ca. 1230), un “ménestrel”¹³ recordado sobre todo por *L'Histoire de l'empereur Henri de Constantinople* (ca. 1210)¹⁴, y a cuya pluma se debe también el poema el *Jugement de Notre Seigneur* (ca. 1200), además de –según propone el mismo crítico– la *Vie de saint Jean l'Évangéliste* (ca. 1225)¹⁵, con lo que el corpus de obras de este autor vendría a quedar enriquecido

¹³ Según sugería ANTONIN DEBIDOUR (*Les Chroniqueurs. Première série: Villehardouin-Joinville, Lecène et Oudin*, Paris, 1888, p. 127); véase G. PARIS, “Henri de Valenciennes”, *Romania*, 19 (1890), pp. 66 ss.

¹⁴ H. DE VALENCIENNES, *Histoire de l'empereur Henri de Constantinople*, ed. J. Longnon, Geuthner, Paris, 1940. Valga indicar que este mismo texto posee rasgos de la poesía épica, tal como estudió –con un resultado negativo a su misma pregunta– LOUIS-FERDINAND FLUTRE, “*L'Histoire de l'empereur Henri de Constantinople* par Henri de Valenciennes est-elle un poème dérimé?”, *Romania*, 65 (1939), 204-217. Con todo, “Henri de Valenciennes brings the outlook of a poet and the training of a cleric to his account which has as its focus the Emperor Henry” (PETER NOBLE, “Villehardouin, Robert de Clari and Henri de Valenciennes: Their different approaches to the fourth crusade”, en *The medieval chronicle. Proceedings of the 1st International Conference of the Medieval Chronicle [Driebergen/Utrecht 13-16 July 1996]*, ed. E. Kooper, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1999, p. 209). Con las nuevas evidencias, ZUFFEREY (“Henri de Valenciennes auteur du *Lai d'Aristote*”, p. 353) ha revitalizado la vieja hipótesis de Paulin Paris (secundada ya por G. PARIS, “Henri de Valenciennes”, pp. 66-69), dando pie a la pregunta: “Son *Histoire* ne serait-elle pas la mise en prose d'un poème en alexandrins?”.

¹⁵ Fechas conjeturadas por F. ZUFFEREY, “Henri de Valenciennes auteur...”, pp. 350. El hilo que relaciona al *Lai* con H. de Valenciennes es, en sus principios, más delgado. Un elemento de prueba es la evidencia codicológica aportada por el manuscrito 9446 (antes F 149 y Ee 150) de la Biblioteca Nacional de Madrid, donde la *Vie de saint Jean l'Évangéliste* (ff. 59r-69v) antecede un poema religioso de distinto tema (ff. 69v-80r: un testimonio más antiguo y completo que el anónimo *Jugement de Notre Seigneur*, ms. fr. 12471 –ff. 73v-80v– de la Bibliothèque Nationale de France) firmado por “Henri de Wallentines, qui cest traitié vos livre”, sin mediar separación entre ambos textos por parte del copista (que dicho poema fuera atribuible al autor de la *Histoire*, ya lo sugirió Paul Meyer y secundó G. PARIS, “Henri de Valenciennes”, p. 70). Llamativamente, las semejanzas aducidas por el profesor de Lausanne son, sobre todo, entre el poema hagiográfico y el *Lai* (varias de ellas, en efecto, muy sugestivas), es decir, entre los dos textos cuya autoría está a prueba; el procedimiento funciona en esa fina relación (Henri de Valenciennes parece ser el autor de la *Vie*; las semejanzas entre ésta y el *Lai* llevan a suponer que su “Henris” debe ser el mismo “Henris” autor del poema religioso y la *Histoire de l'empereur Henri de Constantinople*). Hay otros argumentos de Zufferrey que pueden ser significativos, como el empleo de Baudouin de Condé (Condé se encuentra diez kilómetros al norte de Valenciennes) que usa en su *Conte du prud'homme* el verso primero del *Lai* (“De biaux mos conter et retraire”), lo que sugeriría, junto con otras afinidades, su pertenencia a un mismo medio literario (p. 338).

de manera notable, adquiriendo su personalidad literaria un inédito relieve. Alain Corbellari, el más reciente editor de la obra de Henri d'Andeli, ha contradicho su propio trabajo precedente y secundado, con razones literarias diversas¹⁶, los datos lingüísticos en contra del autor de la *Bataille des Sept Arts* "irréfutablement" aportados por Zufferey, al igual que su solución verosímil¹⁷. Es notoria la importancia que reviste este descubrimiento –que con inédito rigor analítico ha encarado este espinoso asunto evadido por la crítica anterior–, no sólo para hacer una nueva *constitutio textus* basada en un *usus scribendi* distinto, sino para su certera contextualización y la hermenéutica de su significado, con un sesgo diferente al que propiciaba la vieja hipótesis autoral (el *Lai*, antes inscrito en el entorno parisino y la disputa de las escuelas y ahora en el ambiente cortesano de Hainaut [Henao] y de Flandes). Dejando constancia de este vuelco en los estudios sobre el poema francés, cabe considerar que posee un valor secundario para la materia central del presente estudio: la moderna versión de Arreola, quien leyó el texto medieval bajo la vieja hipótesis sobre su autoría y pudo, en última instancia, reflexionar sobre él de acuerdo con el entorno crítico vigente en su tiempo. De manera fundamental por lo tanto, y a modo de breve introducción al análisis del cuento mexicano, es oportuno presen-

¹⁶ La copia verbal y la intención moralizante del *Lai*, su diferencia de tono (que, en efecto, es notable) respecto de las otras tres obras, las "firmas" explícitas de éstas, el hecho de que Philippe le Chancelier, protector de H. d'Andeli, se haya "convertido" al aristotelismo –como testimonia su *Summa de bono*– hacia inicios de la década de 1230 (lo que contradice la anterior datación hipotética del *Lai*, 1235, conjeturada por Corbellari), etc.; todo ello, presentado como marco para la argumentación filológica de Zuffery, lo llevaba a concluir: "Après plus de deux siècles d'illusion, on n'hésitera donc plus à l'affirmer: *Le Lai d'Aristote* n'est pas d'Henri d'Andeli!" (A. CORBELLARI, y F. ZUFFEREY, art. cit., p. 56). Ciertamente, varias de estas consideraciones, por sí mismas, no alcanzan la suficiente consistencia: las modificaciones de intención y orientación estilística no imponen por sí mismas la idea de una autoría diversa y podrían apoyarse incluso en la hipótesis de que el *Lai* fuera obra temprana de H. d'Andeli (como ya se preguntaba G. Paris, sobrándole margen con la fecha que conjetura Zufferey: 1215) y ubicarse así sin problemas –como hasta aquí se ha pensado– en los ataques contra Aristóteles, y acaso entonces que la "firma" intratextual es más vaga que en los casos posteriores por no haberla aún adoptado, o incluso, por cierta prudencia autoral. Otra cosa resulta, en efecto, de añadir estas sugerencias como confirmativas de las razones lingüísticas aportadas por Zufferey.

¹⁷ A. CORBELLARI, *Les voix des clercs. Littérature et savoir universitaire autour des dits du XIII^e siècle*, Droz, Genève, 2005, p. 10.

tar las características generales del *Lai* atendiendo de forma destacada el *status quaestionis* del poema hacia mediados del siglo xx, en cuyo horizonte figuraban las ediciones de Alexandre Héron, y la que apareciera un año después de los *Cuentos arreolianos*, realizada por Maurice Delbouille¹⁸.

A la historia narrada por Henri¹⁹ la encabezan expresiones formularias sobre el ámbito cortesano de su labor, “no vulgar” (“Sanz vilanie et sanz retraite”²⁰, p. 67, v. 44) y que asegura ofrecer una conveniente lección moral (“De bien se doivent esjoir / Li bon, quar c’est droiz et costume”, p. 65, vv. 6-7). Alejandro Magno ha desatendido sus obligaciones; la causa es Amor (“...qui tot prant et enbrace / Et tot aert et tot enlace”, p. 69, vv. 93-94), que ha rendido al rey de Grecia y Egipto a una bella india. Sus hombres, contrariados, no se atreven a encarar al monarca; es Aristóteles, su “viejo preceptor”, el que lo hará²¹. Alejandro acepta la amonestación. La joven lamenta la repentina ausencia de su amante; ante sus quejas y súplicas, el rey refrenda su amor y confiesa que ha sido el sermón del filósofo el que lo ha apartado de su lado. Ella urde entonces una estratagema para vengarse del “maestro cano y pálido”, al que no habrán de valerle “Dialectique ne gramaire” (p. 75, v. 249). A la mañana siguiente, va al

¹⁸ H. D’ANDELI, *Le Lai d’Aristote de Henri d’Andeli. Publié d’après tous les manuscrits*, ed. M. Delbouille, Les Belles Lettres, Paris, 1951. Cito el texto por esta ed. –un serio trabajo del filólogo de Lieja, Delbouille– por representar el *maximum* filológico del *Lai* en el horizonte arreoliano entre los *Cuentos* de 1950 y el *Bestiario* de 1971, aunque de cierto no pudo servir para la lectura que inspiró la versión del narrador mexicano a fines de los años cuarenta. Una útil bibliografía sobre el *Lai* y su temática puede consultarse en GLYN S. BURGESS, *The old French narrative Lay: An analytical bibliography*, DS Brewer, Cambridge, 1995, pp. 29-36.

¹⁹ Por prudencia crítica y por conveniencia contextual, se nombra de aquí en adelante al autor de *Lai* con la escueta designación de los manuscritos. ZUFFEREY, antes de presentar con más argumentos su propuesta sobre la autoría de H. de Valenciennes, sugería en su primer artículo sobre el tema: “et peut-être eût-il été plus sage de renoncer à rattacher cet Henri à un auteur connu” (art. cit., p. 78).

²⁰ Es éste uno de los llamativos paralelos descubiertos por ZUFFEREY entre el *Lai* y la *Vie de saint Jean l’Évangéliste*, donde se lee: “Que nus ne m’en doit dire *willain mot ne retraite*” (“Henri de Valenciennes auteur del *Lai d’Aristote*”, p. 339).

²¹ Por supuesto, tanto la anécdota base del relato de Henri como sus detalles son ahistóricos. Aristóteles (384-322 a.C.) contaba poco más de cuarenta años cuando (343 a.C.) entró al servicio de Filipo II de Macedonia como tutor de su hijo Alejandro (356-323 a.C.), el futuro Magno, entonces de trece años.

florecente vergel estival, con su suelta cabellera rubia y vistiendo tentadoramente su túnica interior (“S’en vait, escorçant son blier”, p. 77, v. 301), donde comienza a cantar canciones populares. En su retiro, Aristóteles es conmovido por el canto; abandona sus libros y atiende el espectáculo. Poseso por el deseo, ni la imagen de su propia vejez doblega su impulso; mientras tanto, ella continúa cantando en su cuidadosamente distraída provocación. Cuando pasa cerca de la ventana, él, “sanz point de rachat” (p. 81, v. 397), la detiene y le confiesa su intento. Fingiendo asombro, se queja del disfavor del que sufre; el preceptor ofrece usar su poder sobre la conciencia de Alejandro para que recupere su anterior estado, pero a cambio solicita sus favores. Sin embargo, “avant que’a vos foli, / Fait la dame” (p. 82, vv. 427-428)²², pide ella una compensación: debe servirle para un pequeño paseo a caballo (“petit chevauchier”, p. 83, v. 432) en el vergel. El filósofo consiente a sus deseos (sale a conseguir una silla de montar, solicitada por ella, según una versión de los manuscritos)²³, y tiene entonces lugar la escena burlesca:

Bien fait Amors d’un viel rados
 Puis que Nature le semont
 Quant tot le meillor clerc du mont
 Fait comme roncín enseler
 Et puis a quatre piez aler
 Tot chatonant par desor l’erbe
 (*Le Lai d’Aristote*, p. 85, vv. 447-452)²⁴.

²² Restituyendo la *lectio* de D (ms. 19152 del fondo francés de la Bibliothèque Nationale de Paris, ff. 71v-73v): “Ha! maistre, avant qu’a vos foli”.

²³ Añadido en E (ms. 3516 de la Bibliothèque de l’Arsenal en París, ff. 345r-347r), tras el v. 439 (pp. 83-84).

²⁴ Delbouille ofreció una lectura más arriesgada, que vincula *rados/redos* con *redoís*, de *redoissier*: “a) cheval blessé au dos et difficile à manier; b) revêche, orgueilleux, vicieux” (con base en ANTOINE THOMAS, *Mélanges d’étymologie française*, Honoré Champion, París, 1927, pp. 161 ss.; *ibid.*, p. 102, n. al v. 447) y la fórmula despectiva *vielz rodous* o *viez roudous* (reportada por M.A. LÅNGFORS, *Deux recueils de sottes chansons*, Suomalaisen Tiedeakatemia, Helsinki, 1945, pp. 127-129); en cuyo caso, léase algo como: “Bien hace Amor de un viejo un mal caballo”. Sin embargo, no le faltaba razón a JOHN ORR al insistir en su reseña a la ed. de Delbouille (*MLR*, 47, 1952, p. 400) sobre la existencia de *rados*, “ce qui met à l’abri”. ALBERT HENRY indicó que “rados semble être un mot uniquement picard” (*Chrestomathie de la littérature en ancien français*, t. 2: *Notes, glossaire, table des noms propres*, A. Francke, Bern, 1960, p. 56), y F. ZUFFEREY ha descartado la sugerencia de Delbouille (“Un problème de paternité”, pp. 68-69, n. 24) ofreciendo una amplia documen-

La joven canta triunfante:

Ainsi va qui amors maine.
Bel Doe i ghee laine.
Maistre musart me soutient!
 Ainsi va qui amors maine
 Et ainsi qui les maintient!
 (*Le Lai d'Aristote*, p. 86, vv. 461-465)²⁵.

Alejandro –quien, advertido, ha contemplado la escena– habla revelando su presencia; ahora el rey se burla del filósofo (“Ainz vos metez a loi de beste”, p. 86, v. 476). Luego, el avergonzado mentor afirma que, si a él, a pesar de su vejez y su saber, amor lo ha hecho caer en tal locura, el joven monarca, por su ardorosa juventud, se encuentra aún en mayor peligro. Alejandro excusa al anciano; pero sus anteriores advertencias han perdido autoridad; el narrador lo ilustra citando (p. 88, v. 521) un dicho del pseudo-Catón: “Turpe est doctori, cum culpa redarguit ipsum” (*Disticha Catonis*, I, 30b). El poema concluye con la reafirmación del invicto primado de Amor²⁶.

tación de las incidencias de esta palabra que ratifican ese mismo carácter dialectal (“Henri de Valenciennes auteur...”, pp. 343-347).

²⁵ Es una de las tres “chansons de carole” (canciones de baile) del *Lai*, en este caso, un rondel de seis versos del que Henri ha omitido el inicial, adaptando probablemente un pretexto popular como matriz compositiva, sobre una situación tópica, donde una joven (*Belle Doe*) lava la ropa en una fuente cantando sus cuitas amorosas (añadiéndose en tal caso versos *ad hoc*, como “Maistre musart me soutient”), con lo que se aprovecharía la potencia satírica que supone la inversión de papeles en el interjuego erótico (de la pasiva espera de *Belle Doe* a una posición de mordaz dominio). Véase la introd. de Delbouille (pp. 21-29). El verso *Bel Doe i ghee laine* parece explotar cómicamente el nexo semiótico blanco de lana/canicie.

²⁶ En la complicada cartografía de los géneros literarios medievales, el texto de Henri puede ser entendido como un *dit*, como se llamaba en el siglo XIII –simplificando sus múltiples rasgos– a un poema narrativo-descriptivo que abre su discurso a menudo en primera persona, compuesto sobre todo en pareados octosílabos, de temática diversa, con un frecuente contenido didáctico-moral y satírico, y que solía ofrecerse no como un relato “fabuloso” (oponiéndose a la *fable*) sino a modo de “historia verdadera” (sobre el *dit*, véase MONIQUE LÉONARD, *Le “dit” et sa technique littéraire, des origines à 1340*, Honoré Champion, Paris, 1996); así lo ha propuesto CORBELLARI en su ed. y ha sostenido después (“Un problème de paternité”, p. 56) desestimando las indicaciones paratextuales: “On rappellera, enfin, que le texte lui-même s’intitule *dit*, et parfois *affaire*, mais jamais *lai*”. Si llega a aceptarse la sugerencia de Corbellari de llamar –o al menos considerarlo como tal– al poema el *Dit d'Aristote*, esto tal vez contribuya a neutralizar la

De la anécdota de este relato existen diversos antecedentes orientales; aparece en el *Panchatantra* (IV, 7)²⁷ y hay una versión

anterior polémica desarrollada durante el siglo xx, cuando se ha discutido sobre todo su valor como *lai* –posible empréstito de una voz céltica, correspondiente del irlandés *laid*: “canto de pájaros, canción, poema”–, según lo titulan algunos de los manuscritos. El *lai* se cultivó entre los siglos xii y xiv; en su origen, en su más amplio sentido de “canción”, la palabra ha designado un poema narrativo octosilábico, relativamente breve, en rimas pareadas, vehículo de leyendas bretonas, de atmósfera fantástica y temática erótico-cortesana, que con el tiempo derivó en otras expresiones, como el *lai* lírico, y cuya taxonomía se confunde de varias maneras con la del muy próximo *fabliau* (forma picarda de *fableau*, término derivado de *fable*, y éste de *fabula*). Aunque el poema de Henri supone una intencionalidad cortesana (una de las características distintivas del *lai*), que la propia escenificación del texto y su hermenéutica puede corroborar, no ha resultado difícil considerarlo según se ha propuesto muchas veces como un *fabliau* (un “conte à rire en vers”), por su vertiente cómica y su intencionalidad satírica. Es la postura de JOSEPH BÉDIER, quien lo incluyó entre los *fabliaux* (*Les fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Édouard Champion, Paris, 1925, p. 35), aunque M. Delbouille ha señalado en la introducción de su edición: “c’est bien un *lai*, c’est-à-dire un conte d’inspiration courtoise à l’honneur de l’amour, et non pas un *fabliau*” (p. 16). Esta precisión no carecía de razones, aunque su parecer ha sido tanto contradicho (ALFRED FOULET, en su reseña a la ed. de Delbouille, sostiene que “the story he [Henri] recounts is essentially a *fabliau*”, *Sp*, 27, 1952, p. 212) como secundado por otros (según muestra PHILIPPE MÉNARD, quien dejó fuera el poema de Henri –considerándolo en la modalidad de “lais courtois”– de su estudio *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, PUF, Paris, 1983, p. 14). La situación ambigua de estas composiciones no es en todo caso insólita e involucra otros textos (e.g., *Le Lai de l’oiselet*); por ello pudo buscárseles acomodo en clasificaciones más prolijas que tomen nota de su especificidad, como ha propuesto MORTIMER J. DONOVAN (*The Breton Lay: A guide to varieties*, University of Notre Dame, Notre Dame-London, 1969, pp. 94-96), quien considera el poema de Henri como ejemplo de “elevated *fabliau*”. Téngase en todo caso presente que el *lai* o el *fabliau*, o el *dit* (vinculado al poema alegórico: véase ARMAND STRUBEL, *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Honoré Champion, Paris, 1989, p. 143), resultan una sugestiva prefigura formal de la “confabulación” arreoliana y sus “poemas narrativos en prosa”, en su condición de ser “cuentos breves en verso”, y su polaridad entre lo meramente burlesco y ser portadores de un más sutil sentido.

²⁷ Véase, por ejemplo, GEORGE SARTON, “Aristotle and Phyllis”, *Isis*, 1930, núm. 14, p. 9. Sin embargo, FRANCISCO RODRÍGUEZ ADRADOS (*History of the Graeco-Latin fable*, t. 2: *The fable during the Roman empire and in the Middle Ages*, ed. rev. por el autor y G.-J. van Dijk, trad. L.A. Ray, Brill, Leiden-Boston-Colonia, 2000, pp. 563 y 623) sostiene que el relato de “La reina que ensilló y montó a su marido” del *Panchatantra* pertenece a una versión avanzada en su historia textual y “es indudablemente derivada de la historia de Aristóteles

árabe en un libro (*Kitāb al-Maḥāsin wa'l-aḍḍād*)²⁸ atribuido al célebre polígrafo al-Jāhiz (ca. 776/781-868/869), que pudo ser conocida en Occidente de manera oral²⁹ (el propio poeta señala que pondrá en rima una historia precedente: vv. 38-43). Pero al parecer ha sido en el contexto de las primeras décadas del siglo XIII donde ha devenido en una insólita ficción en torno a la figura de Aristóteles³⁰. El eje temático del *Lai* es el dominio invencible de Eros, el viejo *omnia vincit Amor* virgiliano (*Ecloga*, X, 69), con el que cierra su discurso:

Veritez est, et ge le di,
Qu'amors vaint tout et tout vaincra
Tant com cis siecles durera
(*Le Lai d'Aristote*, p. 90, vv. 573-575).

Para ejemplificarlo, se vale de dos figuras, Alejandro y Aristóteles –populares ambos, uno por la literatura caballeresca³¹ y el otro en el ámbito escolar–, que sirven para representar

montado por Candace” (esto es, constituye un “reflejo de la leyenda medieval de Aristóteles en general”).

²⁸ *Le Livre des beautés et des antithèses; attribué à Abu Othman Amr ibn Bahr al-Djahiz de Basra*, ed. G. van Vloten, E.J. Brill, Leiden, 1898. Hay una versión del cuento –tomada del *Adjaibel Measer*–, bajo el título “Le Visir sellé et bridé”, en DENIS DOMINIQUE CARDONNE, *Mélanges de littérature orientale. Traduits de différents manuscrits turcs, arabes & persans de la Bibliothèque du Roi*, Hérisant le Fils, Paris, 1770, t. 1, pp. 16-21.

²⁹ G. PARIS en su reseña a la ed. de Héron (p. 139) pensaba en una fuente posiblemente oral para las obras de Henri y Jacques de Vitry, que reproduciría el cuento árabe “adapté aux idées du moyen âge franc”; también GEORGE SARTON, *op. cit.*, p. 10, y, del mismo modo, F. ZUFFEREY sostiene: “la source évoquée par Henri, à nos yeux, elle ne peut être qu'orale” (“Henri de Valenciennes auteur...”, p. 355).

³⁰ Cabe apuntar que el cuadro de un Aristóteles sometido por amor a una mujer es ciertamente anómalo, pero acaso no del todo falso; a este posible rasgo de su personalidad abona una anécdota que registra DIÓGENES LAERCIO, a partir de una obra perdida de Arístipo: “Pero Arístipo, en su *Sobre el antiguo libertinaje* dice que Aristóteles estaba enamorado de la concubina de Hermias; dando éste su consentimiento, se casó aquél, que estaba eufórico, y hacía sacrificios a la mujer como los atenienses en Eleusis a Deméter” (*Vitae philosophorum*, V, 3-4). Las citas de autores antiguos se presentan, dado el ámbito de este estudio, con su título en latín, sin abreviar.

³¹ Recuérdesse a este propósito que Alejandro fue también “seducido” por las mujeres en las leyendas medievales; así por la astuta Candace –a veces involucrada en el cuento de Aristóteles– en el *Roman de toute chevalerie* de Thomas (o Eustace) de Kent. Véase C.B. WEST, *Courtoisie in Anglo-Norman literature*, Basil Blackwell, Oxford, 1938, pp. 75-79.

el *summum* de los estamentos, la nobleza y la clerecía. Quizás el vínculo entre el rey macedonio y su maestro facilitó la elección a su autor para una historia común. Pero, por supuesto, el blanco de la sátira es la clase clerical; para ello, el estagirita –cuya posición en el siglo XIII, a partir de la difusión de sus obras en versiones latinas, seguirá un proceso ascendente hasta ocupar el trono absoluto del saber– resulta un personaje más que propicio. Ya para Henri es “Aristotes, qui tot savoit / Quant qu’an droite clergie avoit” (p. 71, vv. 155-156), al modo en que será el “maestro di color che sanno” (*Inferno*, IV, 131) en Dante³². Para esbozar su perfil burlesco, se presenta al filósofo en el papel correspondiente a un tópico, el *senex amans*, el “anciano enamorado”, que se remonta a la comedia antigua³³; pero además en una de las modalidades de la *folie du sage*, concretamente, del *sapiens amans deceptus*, un motivo más propiamente medieval que representa a un hombre de conocimiento entrampado por amor con una mujer que lo engaña; además de Aristóteles, “el filósofo”, fue objeto de esta metamorfosis la figura de Virgilio, “el poeta”³⁴, según diversos relatos, como consigna el Arcipreste de Hita:

Al sabidor Virgilio, como dize en el testo,
engañólo la dueña, quando l’ colgó en el cesto,
cuidando que l’ subié a su torre por esto
(*Libro de buen amor*, II, 261b-d)³⁵.

³² DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l’antica vulgata*, t. 2: *Inferno*, ed. G. Petrocchi, Arnoldo Mondadori, Verona, 1966, p. 73.

³³ En sus diversas facetas (el enamorado, el lascivo, el impotente celoso, etc.). Piénsese, por ejemplo, en los desmedidos personajes plautianos, como el Lisídamo de *Casina* o el Demifón de *Mercator*, o el más moderado Megadoro de *Aulularia*, o Júpiter en *Amphitruo*. También el *senex amans* es personaje de los *fabliaux* y de diversos relatos medievales (como *The merchant’s tale* en *The Canterbury tales* de Chaucer). Es ilustrativo el emblema de ANDREA ALCIATI, *Senex puellam amans* (*Andreae Alciati Emblematum libellus*, Aldus, Venezia, 1546, f. 10r [B2r], CXVII), que satiriza al viejo Sófocles, enamorado de la joven Arquipe. Notorios son en lengua castellana los textos de Cervantes, el *Entremés del viejo celoso* y la novela, *El celoso extremeño*.

³⁴ Ya en el siglo XII JUAN DE SALISBURY indicaba la pertinencia de esta antonomasia para ambas figuras, al dar un breve perfil del estagirita: “Haec illi nomen proprium facit esse, quod olim / Donat amatori sacra Sophia suo; / Nam qui praecellit, tituli communis honorem / Vindicat, hoc fertur jure poeta Maro” (*Entheticus de dogmate philosophorum*, 827-830; *PL*, CXCIX, col. 983B).

³⁵ JUAN RUIZ, *Libro de buen amor*, ed. J. Corominas, Gredos, Madrid, 1973, p. 155. Sobre las transformaciones medievales de Virgilio, véase el clásico

Otras figuras satirizadas fueron Salomón (sus setecientas mujeres y trescientas concubinas, “et averterunt mulieres cor eius”: III [I] Reyes XI), David (episodio de Betsabé: 2 Samuel [2 Reyes] 11), Sócrates (sobre las relaciones con su mujer Jantipa), o Merlín (enamorado de Vivienne –Ninianne, o bien Nimue–, quien lo pierde); también los héroes como Sansón (Jueces 14-16) o Hércules; un *exemplum* verídico en el propio contexto medieval es el de Abelardo³⁶. Por su parte, la historia contada por Henri ha llevado el escarnio del filósofo a una situación límite, la que ofrece otro tópico narrativo-iconográfico, el *equus eroticus* o “caballo de amor”³⁷, símbolo de la capitulación total del amante que a partir de su poema será ampliamente reproducido en Europa. Este empleo extremo del ridículo en contra del mayor hombre de saber de Occidente obedece a una huida intencional, que, según apuntaba el editor Maurice Delbouille, corresponde a una plurivalencia semántica, a manera de *exemplum* moral contra la perfidia de las mujeres, como sátira contra la filosofía y como muestra negativa sobre las pretensiones galantes de los letrados, sin olvidar además su valor como cuento puramente cómico³⁸. Añádase a esto el probable fin, que puede incluso proponerse como de relevancia total, de presentar una crítica contra los clérigos en sus posiciones hostiles hacia el amor cortés, defendido aquí a manera de *ius naturale* asumible por la nobleza; para ello, Aristóteles, ofrecido como “espejo de la clerecía”, supone un blanco pertinente, tanto por su principalía como por ser una figura secular. Su preceptiva y sus excusas finales son nulificadas a través de la cita

libro de DOMENICO COMPARETTI, *Virgilio nel Medio Evo*, Francesco Vigo, Livorno, 1872.

³⁶ Quien, sobre su pasión por Eloisa, confiesa en su *Historia calamitatum*: “Et quo me amplius hec voluptas occupaverat, minus philosophie vaccare poteram et scolis operam dare” (ed. J. Monfrin, J. Vrin, Paris, 1959, p. 73).

³⁷ El sintagma latino es poco usual y posee otras connotaciones sexuales estudiadas en tiempos modernos (RICHARD KRAFFT-EBING, *Psychopathia sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der conträren Sexualempfindung. Eine klinisch-forensische Studie*, Ferdinand Enke, Stuttgart, 1892 [1886], p. 113: “Ich machte dann so viel als möglich alle Bewegungen eines Pferdes und liebte es, wenn auch sie mich nur als Pferd behandelte, ganz ohne Rücksicht. Sie konnte mich schlagen, stechen, schelten, lieblosen, ganz nach Laune”; o bien, la dupla GILLES DELEUZE-FÉLIX GUATTARI, *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie* 2, Minuit, Paris, 1980). En su contexto medieval, vinculado con el *Lai*, véase JEFFREY JEROME COHEN, *Medieval identity machines*, Minnesota University, Minneapolis, 2003, pp. 45 ss.

³⁸ Véase la introd. a su ed. del *Lai*, p. 21.

de otra *auctoritas*, el pseudo-Catón, con el objeto de desacreditar por entero las censuras moralistas contra el amor cortés³⁹. Esto puede leerse por añadidura, desde la perspectiva de las disputas testimoniadas por Henri d'Andeli, como un capítulo más del conflicto entre la filosofía (en este punto aliada de la teología)⁴⁰ y la poesía (la gran apóloga del amor), sesgo que en el cuento de *Bestiario*, como habrá de verse, adquiere una relevancia fundamental⁴¹. Debe también anotarse que Arreola, un autor al que

³⁹ Cualquier lectura "savante" del poema, según señala CORBELLARI (*La voix des clercs*, p. 86, n. 5), pasa quizás a un segundo término frente a la nueva propuesta de autoría que apunta a H. de Valenciennes. Así, el deslinde del *Lai* y la obra reconocible de H. d'Andeli sugiere atenuar el sentido "antiaristotélico" del poema; habría sido escrito –como sugiere ZUFFEREY, "Henri de Valenciennes, auteur...", p. 354– "non pas tant pour ridiculiser le personnage d'Aristote que pour exalter la toute-puissance de l'amour". El posible fin autoral del *Lai* está "jaspeado" por sutiles matices; en su reseña a la ed. de Delbouille (*VR*, 13, 1954, pp. 168-169), JEAN RYCHNER sugería sobreentender una implícita disculpa al estagirita en su magisterio (vv. 539-542): "Aristote, précepteur d'Alexandre, n'aurait eu aucune responsabilité dans la faute de son élève, puisqu'elle n'était pas due à un manque d'éducation, mais à Nature" (p. 169). De cierto, la "locura" que sufre el filósofo –como muestra su buen discípulo Alejandro, ejemplar como monarca– no es punible por ser "obligada" (vv. 534-536: "Mais, s'il l'ot par force entrepris, / En doit il estre en mal repris? / Nenil! Car amors l'esforça"), no resulta de *apresure* sino de *nature*. Hay también diversos gestos de "delicadeza", en el indisputable vejamen, hacia la figura del estagirita que apoyan la idea de que el poeta no pretende, en lo medular, poner en duda a Aristóteles como respetable "espejo de clérigos", sino sólo en tanto su supuesta posición adversa hacia el amor; es decir, resaltar que esta postura, atentando contra la naturaleza, redundaba en un gran despropósito y, por tanto, resulta un justo motivo para semejante caída (ofreciéndolo así como *exemplum*, también negativo, para la clerecía de sus insalvables límites).

⁴⁰ Aún si de modo verosímil se lee el sermón de Jacques de Vitry, según apunta Delbouille, como un aprovechamiento satírico del relato por parte de los teólogos (p. 20), tanto para atacar la filosofía como para fundamentar sus posiciones morales frente a la erótica, queda claro, por lo expuesto en el *Lai*, que en todo caso ambos, filósofos y teólogos, venían a concurrir en una posición semejante frente a este tema.

⁴¹ En cierto modo, erótica y poesía como "materias problemáticas" estaban entrelazadas en el horizonte medieval. La poesía fue desde siempre sospechosa por ser vehículo de las creencias paganas, lo que la convertía, como afirmó SAN JERÓNIMO, en "alimento de demonios" (*Epistola*, XXI, "Ad Damasum", 13; "Daemonum cibus est carmina Poetarum, saecularis sapientia, Rhetoricorum pompa verborum", *PL*, XXII, col. 385); juntamente era pábulo para las "pasiones demoníacas", como el amor carnal, según el célebre testimonio de san Agustín sobre el libro IV de la *Eneida* (*Confessiones*, I, 21), aún tomado en cuenta por Dante en el episodio de Paolo y Francesca. A ello corresponden las muestras de desprecio contra la poesía en los siglos XII y XIII, desde las consi-

caracterizan la sutileza y elegancia verbales, debió valorar esta pequeña obra maestra del siglo XIII tanto por sus ricos pliegues

deraciones desdeñosas de autores como Hugo de San Víctor y Pedro Coméstor a los categóricos *dicta* de san Alberto Magno o santo Tomás de Aquino, para quien la poesía es “infima inter omnes doctrinas” (*Summa theologiae*, en *Opera omnia*, ed. R. Busa, t. 2, p. 186b); sobre esto, véase ERNST ROBERT CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Tübingen-Basilea, 1993, pp. 473-476. La “inducción” de los trovadores al “loco amor” no pasó desapercibida a los teólogos. Por ejemplo, RAMON LLULL señaló el dominio de Venus sobre *ioculatores* e “inventores de cantos” (esto es, juglares/trovadores): “Et propter hoc dicunt, quod Venus est occasio luxuriae, pollutionis et diluvii aquarum; et quoniam in luxuria est delectatio naturalis possessa cum risu, cantu et instrumentis, dicunt, quod homines nati in constellatione Veneris sunt mimi siue ioculatores et inuectores cantuum et instrumentorum et omnia illa officia diligunt, quae spectant ad delectationem luxuriae” (*Tractatus novus de astronomia*, eds. M. Pereira & T. Pindl-Büchel, CC CM, LXXIX). Asimismo, no dudó en condenar a los “juglares” por su pernicioso influjo lascivo en el *Llibre de contemplació en Déu* (ca. 1273-1274): “E per los joglars són dones desmaridades, e poncelles corrompudes e ensutzades... Los joglars veem, Sènyer, que de nits van sonant los estruments per les places e per les carreres, per tal que moven lo coratge de les fembres a puteria, e que facen falsa e traïció a lurs marits” (*Obres essencials*, Selecta, Barcelona, 1960, t. 2, p. 356a). Por su parte, la preocupación central de Henri de invalidar las posturas adversas al amor cortés es reiterada y explícita: “Si puet on par cest dit aprendre / C’on ne doit blasmer ne reprandre / Les amantes ne les amanz” (p. 90. vv. 562-564). La pugna entre la filosofía y la poesía estaba vigente en el entorno francés de la primera mitad del siglo XIII; así lo muestra H. d’Andeli en su representación de las disputas entre las escuelas (los contrapuestos *curricula* de Orléans y París, *auctores/artes*: “Qu’il ne sont pas d’une science”) en la *Bataille des Sept Arts* –una parodia, como decía G. Paris, de la *Psychomachia* de Prudencio–, que enfrentaba a los poetas (Homero, Virgilio, Horacio, Juvenal, Persio, Claudiano, Prudencio, Alain de Lille, Mathieu de Vendôme, etc.) y gramáticos (Donato, Prisciano, Marciano Capella, Evrard de Béthune, Alexandre de Villedieu) con los representantes de la lógica y la filosofía (Sócrates, Platón, Aristóteles, Porfirio, Macrobio, Boecio). Valga citar en ese cruento combate, después del lance victorioso de Platón contra Donato, el pasaje donde Aristóteles, tras derrotar a Prisciano, es acometido por los poetas: “Lors i a point mesire Perse, / Dant Juvenal & dant Orace, / Virgile, Lucan & Estace, / Et Sedule, Propre, Prudence, / Arator, Omer & Terence: / Tuit chaplerent sor Aristote, / Qui fu fers com chastel sor mote” (H. D’ANDELI, *La Bataille des Sept Arts*, en *Œuvres*, pp. 50-51, vv. 207-213). Esta ostentosa escena de fuerza –donde presto llegan sus obras a auxiliarlo: “Quant Elenche & les.ij. Logiques, / Perealmainses & Topiques...”– hace más notorio el rebajamiento del que es objeto el filósofo en el *Lai* por el “poder del amor”. No es imposible que Arreola haya tenido en cuenta esta vertiente de sentido para reescribir el relato, apoyado contextualmente en la postura antiaristotélica de D’Andeli y su representación del filósofo como “adversario de los poetas”; en todo caso, esa conflictividad aporta un componente temático central al cuento mexicano.

semánticos como por sus intrínsecos méritos estéticos y “la grâce délicate et légère de ce petit poème si habilement composé”⁴².

Cabe evocar, de modo muy sucinto, cómo el relato del *Lai d'Aristote* se torna popular en la baja Edad Media. De manera casi contemporánea –sea uno el pretexto del otro, sea que partan ambos de una fuente oral anterior–, el cardenal obispo de Tusculum (Frascati) Jacques de Vitry (ca. 1160/70-1240), teólogo, historiador, uno de los mayores predicadores de su tiempo (enérgico opositor de los albigenses), lo refiere en uno de sus *Sermones feriales et communes*; frente a la intención satírica del poeta, el eclesiástico lo utiliza con un sesgo moral a manera de *exemplum* sobre los peligros de la concupiscencia⁴³. Ambas ver-

⁴² A. Héron en su introd. a H. D'ANDELI, *op. cit.*, p. xxviii.

⁴³ Sentido encauzado por medio de un par de citas bíblicas que encabezan el relato: “[se dice] en el Eclesiástico [XIX, 3] «Quien se une a las meretrices, nada valdrá», y el Apóstol I Corintios [V, 6] «Poco fermento corrompe toda la masa». Lo que, con cierta experiencia, ha probado Aristóteles. Quien, instruyendo a Alejandro todavía mozo, dijo a él, entre otras cosas, que no frecuentase mucho a su mujer, a la que quería demasiado, puesto que era bellísima. Y ya que se substraiese a sus frecuentes abrazos, sintió ella gran dolor y con celo intentó averiguar de dónde provendría en su esposo tanto y tan súbito cambio. Y luego que de cierto hubiese sabido que el maestro de él, Aristóteles, había procurado eso, tras muchos pensamientos y ansiedades de su corazón halló vía y modo en que se vengaría de Aristóteles. Y dio en fijar su mirada con frecuencia en éste mientras se paseaba por el jardín; y mirando a través de la ventana de la habitación en la que estudiaba aquel hombre, con ojos alegres y palabras de lascivia la dureza de él comenzó a ablandar; y a veces descalza, alzándose el vestido y mostrando desnudas sus piernas paseaba enfrente de él. Y así su mente enajenada indujo al amor y la concupiscencia a tal punto, que dio en rogar a la reina que consintiese a lo que deseaba. A lo que ella respondió: «Creo que quieres tentarme y engañarme. En modo alguno puedo creer que hombre dotado de tanta sabiduría quiera intentar tales cosas». Y ya que él perseverase presionándola, dijo ella: «En esto sabré que de corazón me quieres, si lo que te diré, por amor a mí, no te rehusares a hacer. Mañana en hora temprana, mientras mi señor aún duerme, me lo mostrarás en este huerto y te encorvarás andando sobre tus pies y manos, de modo que te pueda cabalgar». Y como el lastimoso hombre era cautivo de la concupiscencia carnal, seducido y enajenado, estuvo de acuerdo; satisfecha por realizar su deseo, acercóse a Alejandro y le dijo: «¡Mañana al amanecer levántate, y verás si a vuestro maestro, que quería alejarme de ti, debes dar crédito!». Entonces, cuando al amanecer con éxito la reina cabalgase a Aristóteles, viniendo el rey y reprochándole y poniéndolo en riesgo de muerte, tras mucha vergüenza y confusión, al fin vuelto en sí, el maestro respondió: «Ahora de cierto debes ponderar que fielmente he aconsejado tu mocedad. Pues si la astucia y malicia de la mujer tanto se ha impuesto, que ha engañado y ha hecho cautivo al anciano más prudente de los mortales, y me ha atrapado a mí que atrapé a muchos grandes maestros; cuánto más será capaz

siones darán lugar a familias textuales distintas⁴⁴; del *Lai* deriva el anónimo poema medio-alto-alemán de fines del siglo XIII, *Aristoteles und Fillis*, donde la amada de Alejandro recibe esa denominación (*Fillis* o *Phyllis*), como, en otras ocasiones, se le llegó a confundir con la cortesana “Campaspe” (Pancaspe o Pancaste), que el rey macedonio regaló al pintor Apeles (según Plinio: *Naturalis historia*, XXXV, 85-87, ejemplo en cierto modo inverso, positivo, del “triunfo de amor”). El tópico será desarrollado o bien aludido en otros muchos sitios. De su más o menos rápida difusión da testimonio el *Livre dou tresor* (ca. 1260-1266) del maestro de Dante, Brunetto Latini, quien lo incluye ya en un censo de quienes “locos de amor” han padecido sus funestas consecuencias (Adán, David, Salomón y la ciudad de Troya): “Neis Aristotes li três grant filosofes & Merlin furent deceu por femme, selonc ce que les estoires nos racontent”⁴⁵. Un listado de “esclavos de Eros” muy semejante al de Brunetto

de engañar, seducir y envolverte a ti, si con mi ejemplo no te precavieses». Escuchando esto el rey, aplacada su ira, preservó a su maestro, que había respondido con prudencia” (*Exempla ex Sermonibus ferialibus et communibus*, en J. DE VITRY, *Die Exempla aus den Sermones ferialis et communes des Jakob von Vitry*, ed. J. Greven, Carl Winter’s Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, 1914, pp. 15-16). J. de Vitry pareciera un verosímil mediador entre el relato oriental y su versión europea por haber sido obispo de Acre y luego patriarca de Jerusalén, según sugería G. SARTON (*op. cit.*, p. 9; el autor no sostuvo su hipótesis por no haber encontrado el *exemplum* entre los *Sermones vulgares*, ed. por T.F. Crane, The Folk-Lore Society, London, 1890). Por su parte, Delbouille conjeturaba, a partir de ciertas inconsistencias que creía ver en el *sermo* de Jacques, una adaptación moralista de éste del poema de Henri (pp. 50-51); la nueva hipótesis sobre la autoría de H. de Valenciennes parece inclinar la balanza a su favor sobre la primacía de su composición, siendo un enlace aún más adecuado que J. de Vitry respecto de las fuentes árabes.

⁴⁴ Con el *Lai* empatan la anécdota de Aristander y Candacis (libro X, 23415-23528) en el *Alexandreis* (1283-1287) de Ulrich von Etzenbach, y el poema medio-alto-alemán, *Aristoteles und Fillis*; con el texto de J. de Vitry, el *exemplum* en el *Tractatus de diversis materiis predicabilibus* (ca. 1250-1261) compilado por E. de Bourbon, otro *exemplum* en una colección anónima (ca. 1251-1295; ms. 1019 de la Bibliothèque d’Arras), y el que figura bajo el nombre de “Mulier” (núm. 67) en el *Promptuarium exemplorum* de Johannes Herolt (ca. 1440; el texto lo reproduce SARTON, *op. cit.*, pp. 12-13); por medio de E. de Bourbon, una vers. flamenca de datación incierta, insertada en una biografía de Alejandro Magno. Hay, además, una variante peculiar en el *exemplum* bajo la palabra “Femina” en la *Scala Celi* (ca. 1323-1330) de Jean Gobi el Joven (véase la introd. de Delbouille, pp. 37 ss.).

⁴⁵ BRUNETTO LATINI, *Li livres dou tresor*, eds. S. Baldwin & P. Barrette, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe, Arizona, 2003, p. 267.

ofrece el *Minnesinger* Frauenlob (Heinrich von Meißen, *ca.* 1250/1260-1318), donde figura también el filósofo, en uno de sus poemas sobre “los falsos amores” (según la versión del manuscrito de Colmar):

Adam den êrsten menschen den betrouc ein wîp:
 Samsônes lîp
 wart durch ein wîp erblendet;
 kûnc Dâvît wart geschendet;
 von wîben wart kûnc Salomôn an gotes rîch gepfendet;
 Absalôns schœne half in niht, durch wîp wart er betœret.
 Swie listic Alexander was, im gschach alsus:
 Virgilius
 trouc wîp mit valschen sitten.
 Olifernus versnitten
 wart und ouch Aristotiles von einem wîbe geritten:
 Troye diu stat und ouch daz lant durch wîbe wart zerstœret⁴⁶.

Buen ejemplo ofrece el aprovechamiento que realizó de la historia Matheolus (Mathieu de Boulogne), en su amplio poema latino *Lamentationes* (*ca.* 1285); he aquí un fragmento:

Quid Periarmenias, quid Elenchi, quidve Priora
 Prosunt adversus illam, quid Posteriora,
 Totaque quid logica, trivium quid quadriviumque?
 Ut verum fatear, mulieri servit utrumque.
 Duxit Aristotelem, metarum quinque magistrum,
 Ad soloecismum, cui frenum sive capistrum
 Instar equi posuit. Nolens dimittere sellam,
 Hunc stimulo pungens equitavit sicut asellam.
 Deformi per eam junctura mas equitatur,
 Et regitur regere debens; genus alterutratur.
 Hec agit, hic patitur, equitis qui jussibus hignit,
 Qui stimulis etiam variatus frigit et ignit
 (*Liber Lamentationum Matheoluli*, 459-470)⁴⁷.

⁴⁶ *Die Kolmarer Liederhandschrift*, XV, en *Meisterlieder der Kolmarer Handschrift*, ed. K. Bartsch, Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, Stuttgart, 1862, p. 262, vv. 39-50.

⁴⁷ En la versión francesa (*ca.* 1370-1380) de JEAN [JEHAN] LE FÈVRE: “Femmes scevent plus d’une note. / Que proufita a Aristote / Peryarmenias, Elenches, / Devisées en plusieurs branches, / Piores, Posterres, logique, / Ne science mathematique? / Car la femme tout seurmonta / Alors que par dessus monta / Et vainqui des methes le maistre. / Ou chief luy mist fraîn et chevestre. / Mené fu a soloécisme, / A barbastome, a barbarisme; / Son cheval en fist la barnesse / Et le poignoît comme une asnesse. / La

Vuelve a presentarse en la célebre obra de John Gower (*ca.* 1330-1408), con semejantes metáforas a Matheolus, propias de la poesía escolar medieval:

I syh there Aristotle also,
Whom that the queene of Grece so
Hath bridled, that in thilke time
Sche made him such a Silogime,
That he foryat al his logique;
Ther was non art of his Practique,
Thurgh which it mihte ben excluded

jointure trop se haucha / Lors, quant le masle chevaucha. / Le gouverneur fu gouverné, / Et le gendre fu alterné. / Elle est agent et il souffroit; / A hennir sous elle s'offroit" (*Le livre de Mathéolus*, en Mathelous [Mathieu de Boulogne] & Jean Le Fèvre, *Les "Lamentations" de Matheolus et le "Livre de leesc" de Jehan Le Fèvre, de Resson [poèmes français du XIV^e siècle]*, t. 1: *Textes français et latin des "Lamentations"*, ed. A.-G. van Hamel, Émile Bouillon, Paris, 1892, p. 33, vv. 1079-1098. Nótese que el texto entreteje alusiones específicas a las obras lógicas de Aristóteles, *Sobre la interpretación* [*Peri hermēneías*, en JUAN DE SALISBURY: "Liber periermeniarum, uel potius periermenias": *Metalogicon*, II, IV, 3], *Sobre las refutaciones sofísticas*, los *Analíticos primeros* y *Analíticos segundos* [de las que Mathieu debió tener algún conocimiento, tal vez por medio de Boecio; véase la n. de van Hamel, t. 2, p. 153 *ad* p. 33, 1081 ss. [459 ss.]] Con respecto a las "metas" (*metae/methes*), se refiere a "los fines" ("las cosas a donde apuntan": *stocházontai*) de las argumentaciones sofísticas, que son cinco: la refutación (*élenchos*), la falsedad (*pseúdos*), la contradicción (*parádoxon*), el solecismo (*soloikismós*) y "hacer que el interlocutor parlotee" (*adoleschēsai*; *Sophistici elenchi*, 3, 165b12-22; van Hamel recuerda la vers. de Boecio: t. 2, p. 150, n. *ad* p. 26, 378). *Metae* es el término latino usado en los comentarios medievales; así en el opúsculo atribuido a SANTO TOMÁS DE AQUINO, *De fallaciis*, 3: "Sunt autem metæ quinque: scilicet redargutio, falsum, inopinabile, solœcismus et nugatio" (*Opuscula omnia necnon opera minora*, t. 1: *Opuscula philosophica*, ed. J. Perrier, Lethielleux, Paris, 1949, p. 432); cf. las *Fallaciae breves (ad modum Oxoniae)*: "de quinque metis sophisticæ disputationis" (CLEMENS KOPP, "Ein kurzer Fehlschlußtraktat: Die Fallaciae breves [ad modum Oxoniae]", en *Studien zur mittelalterlichen Geistesgeschichte und ihren Quellen*, ed. A. Zimmermann, W. de Gruyter, Berlin 1982, p. 263). La mujer es, así, la mayor sofista: vence al maestro de la lógica y lo hace caer en un "solecismo" ("esto es, hacer incurrir en barbarismos en la exposición del discurso al que responde": *Sophistici elenchi*, 3, 165b20-21), un "barbarismo" de género dentro de la tópica misógina que el poema prolonga. Repárese a su vez en el llamativo uso, en la vers. de Le Fèvre, de *barbastome* (que toma también del poema latino: "Est barbastoma, quod plane docet hic data glosa", 474; p. 34), que parece reproducir un *hápax* griego, *barbaróstomos*, "que habla de modo bárbaro" (*Tragica adespotata*, 696, en Estrabón, XIV, II, 28: *barbarostomía*, "modo de hablar bárbaramente").

That he ne was fully concluded
 To love, and dede his obeissance
 (*Confessio Amantis*, VIII, 2705-2713)⁴⁸.

En castellano, lo refiere previsiblemente Alfonso Martínez de Toledo (1398-ca. 1470) en el *Arcipreste de Talavera* (1438):

¿Quién oyó dezir un tan syngular onbre en el mundo syn par en sabiesa como fue Salamón cometer tan grand ydolatría como por amores de su coamante cometyó? ¿E demás Aristótyles, uno de los letrados del mundo e sabidor, sostener ponerse freno en la boca e sylla en el cuerpo, cinchado como bestia, e ella, la su coamante, de suso cavalgando, dándole con unas correas en las ancas? ¿Quién no deve renegar de amor, sabiendo que loco amor fyso de un tan grande rey e señor ydólatre e servidor, e d'un tan grand sabio, [sobre] quantos fueron sabios, faser dél bestia enfrenada, andando a quatro pies, como bestia, una sinple muger?⁴⁹.

⁴⁸ JOHN GOWER, *The complete works*, t. 3: *The English works* ("Confessio Amantis", lib. V. 1971-lib. VIII; and "In praise of peace"), ed. G.C. Macaulay, Clarendon, Oxford, 1901, pp. 459-460. No es imposible que, como se ha conjeturado para el caso de su amigo Chaucer (sobre *The wife of Bath's prologue*: ARTHUR K. MOORE, "Chaucer and Matheolus", *Notes & Queries*, 190, 1946, pp. 245-248), Gower se haya basado en Le Fèvre y su versión del *Liber Lamentationum*. Cabe por cierto advertir que parece haber existido la variante "Mené il fut à silogisme" (I, 1111, p. 41), según consigna una edición del texto de Le Fèvre anterior a la de van Hamel: *Le livre de Mathéolus. Poème français du XIV^e siècle. Nouvelle édition revue sur les manuscrits et les éditions gothiques*, ed. E. Tricotel, A. Mertens et Fils, Bruxelles, 1846 [1864], p. 41. Van Hamel no la consigna en el aparato crítico, por lo que debe provenir de alguna edición de fines del siglo xv, utilizada por Tricotel; según determinó van Hamel, resultaban irrelevantes con respecto a los manuscritos para reconstruir el arquetipo, pero pueden reflejar una *lectio* errónea activa en la tradición, no insólita, dada la cierta rareza de "soloëcisme" (anómala quizás en el contexto de la lógica aristotélica para no expertos; Matheolus por cierto debió, según muestra en varios casos, tener acceso a textos con glosas no comunes sobre helenismos).

⁴⁹ ALFONSO MARTÍNEZ DE TOLEDO, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. J. González Muela, Castalia, Madrid, 1998, pp. 76-77. En el Barroco castellano, el motivo reaparece en un poema -imitado de Luigi Groto- de FRANCISCO DE QUEVEDO ("Nueva filosofía de amor contraria a la que se lee en las escuelas"), que transmite las viejas metáforas "lógicas": "El dios de la mentira / la verdad de Aristóteles disfama; / arguye cuanto mira, / y a todos los concluye con su llama: / pues de su silogismo o argumento / ni Salomón libró su entendimiento" (*Obras completas*, t. 1: *Poesía original*, ed. J.M. Bleca, Planeta, Barcelona, 1968, p. 402, vv. 7-12). El sentido es contextualmente claro: Amor, el sofístico "dios de la mentira", desacredita la "verdad" del maestro de la lógica, Aristóteles, entrapando a las mayores mentes con sus estratagemas,

En fecha cercana (3 de julio de 1444), volvía a recordarse en la popular “novela epistolar” latina de Eneas Silvio Piccolomini⁵⁰. Por otra parte, por medio de un manuscrito de entre 1430/1440 se conserva una obra dramática titulada *Aristoteles und die Königin*. No es extraño que el asunto, en su contextura fársica, haya sido aprovechado en diversas piezas posteriores, como hará Hans Sachs, quien compuso a partir de él una obra de carnaval titulada *Persones, die Königin, reit den Philosophum Aristotelem* (1554); dos siglos más tarde, en la órbita de la *Comédie-Italienne*, retorna con la opereta *Aristote amoureux, ou le Philosophe bridé* (1780) de Pierre-Antoine-Augustin de Piis y Pierre-Yon Barré. Existen, además, abundantes representaciones plásticas del tópico –como variante iconográfica de la *Weibermacht* o “poder de las mujeres”– que van, al menos, del siglo XIII al XVII⁵¹. A inicios del siglo XX vuelve a ser recordado por la

lo que sugiere una implícita alusión al popular relato del *Lai* (el estagirita y Salomón a modo de ejemplos extremos invocados por muchos autores, como el Arcipreste de Talavera). Acaso la concisión quevediana permita sobreentender una oblicua denuncia contra la índole ficticia de la leyenda del *Lai*: el dios falaz que ha calumniado la verdad histórica de Aristóteles. Evidentemente, como testimonia la versión francesa del *Pamphilus* de JEHAN BRAS-DE-FER, el relato no fue, en la Edad Media, aceptado sin más por todos como auténtico: “Mais chou que d’Aristote dis, / Qui fu chevauchiés, lonc tes dis, / Appocriffe est, non escripture” (*Pamphile et Galatée, par Jehan Bras-de-Fer, de Dammartin-en-Goële. Poème français inédit du XIV^e siècle*, ed. J. de Morawski, Champion, Paris, 1917, p. 66, vv. 1778-1780).

⁵⁰ En el reconocimiento de Euríalo del irresistible poder de amor: “Aspice poetas: Virgilius per funem tractus ad mediam turrim pependit, dum se muliercule sperat vsurum amplexibus. Excuset quis poetam, ut laxioris uite cultorem. Quid de philosophis dicemus, disciplinarum magistris et artis bene uiuendi preceptoribus? Aristotelem tamquam equum mulier ascendit, freno cohercuit et calcaribus pupugit!” (ENEAS SILVIUS PICCOLOMINI, *Œuvres érotiques*: “Cinthia”, “Historia de duobus amantibus” avec “L’ystoire de Eurialus et Lucesse” d’Octovien de Saint-Gelais avant 1489, “De remedio amoris”, ed. F. Duval, Brepols, Turnhout, 2003, p. 110).

⁵¹ Por ejemplo, en un cofre de marfil (París, 1325-1350; Walters Art Museum, Baltimore); un mango de grabador de marfil (ca. 1350-1400, Louvre); un aguamanil en bronce de Alemania del norte (fines del siglo XIV-principios del XV, Musée Dobrée); imágenes en diversas iglesias (como en la fachada de la catedral Saint-Jean de Lyon o en la iglesia de Saint-Pierre en Caen); etc. Varios dibujos y grabados ilustran la escena: un estudio a pluma de Leonardo, “Filis (o Campaspe) montando a Aristóteles” (ca. 1480, Hamburgo, Kunsthalle); del Maestro del Libro de Razón (Maestro del Gabinete de Ámsterdam), “Aristoteles und Phyllis” (ca. 1485, Rijksmuseum, Ámsterdam); una xilografía que ilustra la vers. francesa del *Liber lamentationum Matheoli*: *Le livre contre le mariage*, Vérard, Paris, 1492; de Hans Baldung Grien,

plástica (Oskar Kokoschka, “Aristoteles und Phyllis”, litografía de 1913) y la literatura: en un escenario con ecos de transformaciones bestiales, en el episodio de *Circe* (XV) del *Ulysses* de James Joyce, Stephen Dedalus hace una compendiosa enumeración de rendiciones masculinas al dominio de la mujer que incluye a Aristóteles: “We have shrewridden Shakespeare and henpecked Socrates. Even the allwisest stagyrite was bitted, bridled and mounted by a light of love”⁵².

En México, hay al menos un antecedente notable sobre la representación del *equus eroticus*: el del artista plástico Julio Ruelas (1870-1907), quien realizó una ilustración sobre este motivo, aparecida, como buena parte de su obra, en la *Revista Moderna*⁵³; en el caso de esta feroz versión el filósofo sometido

un dibujo a pluma “Phyllis und Aristoteles” (1503, Louvre) y otro grabado del mismo tema (1513); también un óleo de Lucas Cranach el Viejo dentro de su serie de cuadros sobre la “Weibermacht” (1530), etc. Hay también una imagen al respecto en el segundo tramo de la escalera del edificio antiguo de la Universidad de Salamanca (con dos *equi erotici*: la mujer sobre el hombre y el hombre sobre la mujer, a partir de un grabado de Israel van Meckenem, que ilustra el tema popular de *de strijd om de broek*, “la batalla por los pantalones”, la pugna de los sexos por el dominio doméstico); sobre ello véase de LUIS CORTÉS VÁZQUEZ, *Ad summum caeli. El programa alegórico humanista de la escalera de la Universidad de Salamanca*, Universidad, Salamanca, 1994, pp. 48-59; y FELIPE PEREDA, *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 100 ss. Pereda ha problematizado las conclusiones de Cortés, pero no ha conseguido fundamentar su propuesta sobre una explícita interpretación sexual del *equus eroticus* por medio de evidencias textuales más sólidas, además de introducir con ello un principio hermenéutico difícilmente conciliable con las imágenes particulares (y los mote en las filacterias que acompañan el grabado de van Meckenem).

⁵² JAMES JOYCE, *Ulysses*, ed. D. Kiberd, Penguin, Harmondsworth, Middlesex, 1992, p. 565.

⁵³ “Sócrates”, dibujo a tinta, 1902. La viñeta apareció en la *Revista Moderna*, 5 (1902), núm. 16, p. 243 (rep. en MARISELA RODRÍGUEZ LOBATO, *Julio Ruelas... siempre vestido de huraña melancolía. Temática y comentario a la obra ilustrativa de Julio Ruelas en la “Revista Moderna”, 1898-1911*, Universidad Iberoamericana, México, 1998, p. 123, núm. 223). TERESA DEL CONDE (*Julio Ruelas*, UNAM, México, 1976, p. 59) ha sugerido su posible vínculo con el grabado de Hans Baldung (quizás una de las representaciones más accesibles a Ruelas, aunque muchos sean los posibles modelos; acaso puedan encontrarse rasgos iconográficos semejantes con otras de la misma temática, como –por semejar un compás la vara que empuña la mujer imponiéndola al cuello del anciano– el grabado “Aristoteles und Phyllis” de Hans Burgkmair, de 1519; “Folge der Liebestorheiten”, núm. 4). Cabe notar que el tema de esta obra

do es no el alumno de Platón sino su maestro, Sócrates (otro autor sujeto a escarnio dentro de la tradición). Quizás esto sea, respecto de Arreola, más que una coincidencia temática; el gusto por las miniaturas, la animación de un mundo de fantasía transido por las oposiciones de Eros y Tánatos, la alegorización frecuente (en su vertiente fabulística no menos que “diabólica” de la bestialización), la *pointe* satírica, el humor tenebroso, son

llegó a ser confundido, en el siglo XIX, con el que presenta Ruelas, esto es, “Xantippe auf Sokrates reitend” (ANDREAS ANDRESSEN, *Handbuch für Kupferstichsammler, oder Lexicon der Kupferstecher, Maler-Radierer und Formschneider aller Länder und Schulen nach Massgabe ihrer geschätztesten Blätter und Werke*, T.O. Weigel, Leipzig, 1870, t. 1, p. 54). Por lo tanto, Ruelas pudo participar de esa confusión, o bien, incluso preferir su camino interpretativo por las razones que posiblemente lo sustentaron, desatendiendo la tradición medieval de la burla contra Aristóteles y conjeturando su validez para el patriarca de esa misma estirpe filosófica. Célebres son a este propósito los señalamientos transmitidos por Jenofonte sobre Jantipa: “la más intratable mujer de entre las que son y, creo, entre las que nacieron y las que serán” (*Symposium*, II, 10), “nadie es capaz de soportar su mal carácter” (*Memorabilia*, II, 2, 7), y que tendrán larga fortuna (no lo olvida Shakespeare para caracterizar a su Katherine: “as curst and shrewd / As Socrates’ Xanthippe or a worse”, *The taming of the shrew*, I, II, vv. 69-70). Incluso vendrían aquí a cuento las explicaciones de Sócrates sobre por qué había elegido tan difícil mujer (“Porque, dijo, veo que también los que quieren llegar a ser jinetes se procuran no a los caballos más dóciles sino a los fieros...”, *Symposium*, II, 10), donde cabe suponer el juego etimológico con el nombre de “Jantipa”, *Xanthíppē*, “yegua rubia”, sentido que, ciertamente, resultaría propicio para una inversión irónica en la modalidad del *equus eroticus*. No es el camino tomado por la sátira medieval, sino el que –a partir de SÉNECA, *Dialogi* II: *De constantia sapientis*, XVIII, 6: “Respiciamus eorum exempla quorum laudamus patientiam, ut Socratis, qui comoedia-rum publicatos in se et spectatos sales in partem bonam accepit risitque non minus quam cum ab uxore Xanthippe immunda aqua perfunderetur”; y un apunte de SAN JERÓNIMO: “Quodam autem tempore cum infinita convicia ex superiori loco ingerenti Xantippae restitisset, aqua perfusus immunda, nihil amplius respondit, quam capite detergo: Sciebam, inquit, futurum, ut ista tonitrua imber sequeretur” (*Adversus Jovinianum*, I, 48; *PL*, XXIII, col. 279A)– ofrece esa escena de gran escarnio referida por CHAUCER: “No thyng forgat he the care and the wo / That Socrates hadde with his wyves two, / How Xantippa caste pisse upon his heed” (*The wife of Bath’s prologue*, en *The riverside Chaucer*, eds. L.D. Benson *et al.*, Houghton Mifflin, Boston, 1987, pp. 114b-115a, vv. 727-729); también en GOWER (*Confessio Amantis*, III, vv. 678-679, en *op. cit.*, t. 2, p. 244, volviendo neutra el “agua immunda” de Séneca y san Jerónimo: “And al the water on his hed / She pourede oute and bad awake”). De esta anécdota ficticia debe derivar el emblema de VAENIUS, *Victrix malorum patientia*, que muestra a Jantipa vertiendo el líquido de una jarra sobre Sócrates (*Quinti Horatii Flacci Emblemata*, Prostant apud Philippum Lisaert, Antuerpiae, 1612, pp. 152-153, núm. 73).

características que unen al grabador y pintor Julio Ruelas de fines del siglo XIX con el orfebre verbal Juan José Arreola del XX, cuyo mundo imaginario, si bien quizás más polifónico y luminoso, está también más nimbado de oscuridades de lo que suele apreciarse (ciertamente, su idea del hombre y la escritura corresponde a una modalidad del pensamiento trágico). Debe notarse que, en la viñeta “modernista” de Ruelas, Jantipa –vestida sólo con unas medias negras– clava en la cabeza del anciano un compás; el instrumento de la medición y el cálculo se convierte así en un arma vuelta en contra de la mente racional⁵⁴; de modo añadido, en la mujer que lo empuña podría verse una encarnación irónica de la Medida⁵⁵, o bien, como sucede en el cuento de Arreola, de la Armonía cósmica⁵⁶ o erótica⁵⁷ o de la Belleza⁵⁸, no menos que una burlesca y enconada imagen de

⁵⁴ En las *Nubes*, Aristófanes pinta a un Sócrates que improvisa un compás que le sirve para robar un manto de la palestra (vv. 177-179; pasaje con posibles malicias implicadas en la palabra *diabētēs*; nótese además que la mujer del grabado de Ruelas empuña un compás muy abierto, en un “ángulo obtuso”). Este tipo de sátira resultaba propicia, pues la geometría era muy estimada por la enseñanza socrática y el platonismo (“pues la geometría es conocimiento de lo que siempre es”, *Respublica*, 527b7); recuérdese la legendaria inscripción a la entrada de la Academia: “Nadie entre que no sepa geometría” (OLIMPIODORO, *Prolegomena*, 9, 1; MIGUEL PSELLLO, *Opuscula logica*, III, 62, etc.). En el horizonte de Ruelas, el racionalismo tenía como avatar la doctrina positivista, blanco por cierto de la sátira arreoliana en varios lugares (como en “Sinesio de Rodas” o “El rinoceronte”, que abre el *Bestiario*).

⁵⁵ La “Misura” en RIPA: “Nella mano destra tenga la misura del piede Romano, nella sinistra la quadra col compasso” (*Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino, Notabilmente accresciuta d’Immagini, di Annotazioni, e di Fatti dall’abate Cesare Orlandi*, Nella stamperia di Piergiorgio Costantini, Perugia, 1766, t. 4, p. 143).

⁵⁶ Así, en un pasaje de la *Commedia*, Dante evoca al *Deus Artifex* que dio medida al cosmos con un compás: “Colui che volse il sesto / a lo stremo del mondo, e dentro ad esso / distinse tanto occulto e manifesto” (*Paradiso*, XIX, vv. 40-42). DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l’antica vulgata*, t. 4: *Inferno*, p. 313. En RIPA, se consigna que la Musa Urania podía representarse “Colla sesta, facendo un cerchio” (t. 4, p. 197, s.v. *Muse*).

⁵⁷ Por ejemplo, JOHN DONNE usó el compás como metáfora de la armonía perfecta del amor: “If they be two, they are two so / As stiff twin compasses are two” (“A valediction: Forbidding mourning”, *The complete English poems*, ed. A.J. Smith, Penguin, London, 1996, p. 84, vv. 25-26).

⁵⁸ En la *Iconologia*, la “Bellezza” lleva un lirio en una mano: “Nell’altra mano terrà la Palla col Compasso, per dimostrare che ogni Bellezza consiste in misure e proporzioni” (C. RIPA, t. 1, p. 218).

la Melancolía⁵⁹. Finalmente, aunque el lazo sea más sutil, vale la pena recordar aquí a uno de los poetas mexicanos predilectos de Arreola, Ramón López Velarde⁶⁰, quien en su “Fábula dística” (*Zozobra*, 1919) dice: “Y vives la única vida segura: / la de Eva montada en la razón pura”⁶¹.

No se puede asegurar si López Velarde –o el propio Arreola– se inspiró efectivamente en la imagen de Ruelas y el tópico que prolonga; el poema presentaría, en esta línea de sentido, una curiosa sublimación –contextualmente irónica, donde el filósofo rebajado del *Lai* se estiliza en una montura espiritual, como el etéreo unicornio de la doncella– que, en todo caso, introduce un sesgo hermenéutico que, como se verá, no resulta impertinente para el *equus eroticus* de la fabulación arreoliana.

EL HIPERTEXTO: “EL LAY DE ARISTÓTELES” DE ARREOLA

Desde su inicio, el cuento del *Bestiario* ofrece circunstancias semejantes a las narradas en *Le Lai d'Aristote*⁶², pero presenta

⁵⁹ Recuérdese que, en el célebre grabado de Dürer, “*Melencolia I*”, la figura alada tiene en su mano un compás. En la representación de la “Disperazione”, “in terra vi sarà un compasso rotto” (C. RIPA, t. 2, p. 244).

⁶⁰ De manera notable, el interés de JUAN JOSÉ ARREOLA por el poeta zacatecano queda asentado en el libro *Ramón López Velarde. Una lectura parcial de Juan José Arreola*, Fondo Cultural Bancen, México, 1988.

⁶¹ RAMÓN LÓPEZ VELARDE, *Obras*, ed. J.L. Martínez, F.C.E., México, 1990, p. 211. Ha sido LUIS NOYOLA VÁZQUEZ (*Fuentes de Fuensanta. La ascensión de López Velarde*, pról. E. González Martínez, La Impresora, México, 1947, p. 38), quien sugirió que los versos velardianos recuerdan “inevitadamente una genial viñeta de Julio Ruelas en la *Revista Moderna*, que muestra a Sócrates cabalgado por una bella mujer”. Esto lo consigna J.L. Martínez en una nota al poema de su edición (p. 878), donde evoca, asimismo, “la obra de Henri d’Andeli” que Arreola “ha vuelto a contar admirablemente”.

⁶² Diversos detalles, como habrá de verse, permiten con cierta certidumbre sostener que Arreola debió manejar directamente el texto medieval atribuido en su tiempo a H. d’Andeli. Es difícil precisar qué versión utilizó, como ya se ha señalado, no la edición crítica de Delbouille, aparecida un año después de los *Cuentos* (1950). Pudo leerlo en las ediciones anteriores de A. Herón (1880 y 1901) o, en todo caso, en alguna de las difundidas colecciones de *fabliaux* (como la ya mencionada de E. Barbazan y D. Martin Méon), frecuentándolas y/o haciéndose con ellas en su estancia parisina, o bien, en sus múltiples incursiones de bibliófilo y francófilo.

de inmediato la particularidad de introducirnos *in medias res*⁶³: “Sobre la hierba del prado danza la musa de Aristóteles. El viejo filósofo vuelve de vez en cuando la cabeza y contempla un momento el cuerpo juvenil y nacarado” (p. 115). No hay aquí, como no ha de haberla, alusión alguna al comienzo del relato de Henri; la figura de Alejandro Magno ha abandonado la escena. Desde esta ausencia, la danza de la figura femenina en cuestión, “la musa de Aristóteles”, se anuncia distinta a aquella otra ejecutada por la amante o esposa del conquistador macedonio. Su particular designación como “musa” habrá pronto de mostrar su pertinencia semántica.

Eliminado el marco causal de las acciones en el *Lai*, el cuento conserva la situación tópica de la figura femenina que danza en el jardín, mientras el filósofo se encuentra en su recinto de estudio. A partir de este punto los dos textos presentan sus vínculos más estrechos. Así, el anciano maestro suspende su labor: “Sus manos dejan caer hasta el suelo el crujiente rollo del papiro, mientras la sangre corre veloz y encendida a través de su cuerpo ruinoso. La musa sigue danzando en la pradera y desarrolla ante sus ojos un complicado argumento de líneas y de ritmos” (p. 115). No muy lejano es el pasaje correspondiente del poema:

Levez ert, si sist a ses livres.
 Voit la dame aler et venir,
 El cuer li met un sovenir
 Tel que ses livres li fait clorre:
 “Ha! Diex, fait il, quar venist ore
 Cist mireors plus pres de ci!
 ...
 Que ge, qui tant sai et tant puis,
 Tant de folie en mon cuer truis
 C’uns sels veoirs tot mon cuer oste
 (Le *Lai d’Aristote*, p. 78, vv. 322-327, 331-333).

Como puede verse, la anécdota es bastante similar: el baile de la mujer, la suspensión de los trabajos del filósofo y su inquietud por la vuelta de olvidadas pulsiones juveniles. Hay, si se quiere, una pincelada de restitución “historicista” en el cambio

⁶³ Se trata de una característica de la narrativa arreoliana, como señala Carmen de Mora en su introd. a *Confabulario definitivo*, ed. C. de Mora, Cátedra, Madrid, 2006, p. 54.

de los *livres* abandonados por el “crujiente rollo del papiro”⁶⁴; por su parte, toda la escenificación del poema de Henri corresponde a la historicidad medieval, que acostumbraba representarse el pasado bajo la imagen de su propio presente (los héroes antiguos como caballeros, las construcciones como castillos, etc.). Pero la bisagra semiótica entre ambos relatos se da a partir de la “canción” de la joven (en una variante, es la copla, el *vers*, el que captura el corazón del anciano)⁶⁵. Por su parte, Arreola omite el canto de la musa, pero, en un hábil giro de sentido, sugiere que es ésta la “encarnación” del canto, que teje con sus movimientos “un complicado argumento de líneas y de ritmos”. En Henri, la mujer emplea su voz como anzuelo seductor; por su parte, la silenciosa musa del Aristóteles arreoliano es un ser impersonal –paradójicamente carnal y abstracto–, una Idea donde feminidad y ritmo están inextricablemente fundidos: es “la seducción misma” de la belleza⁶⁶.

Deben consignarse algunos otros detalles donde ambos relatos convergen. Una de estas coincidencias se verifica en el contraste de juventud y belleza con el estado del anciano pensador, lúgubre habitante “de su cuerpo ruinoso”:

Aristóteles piensa en el cuerpo de una muchacha, esclava en el mercado de Estagira, que él no pudo comprar. Recuerda también que desde entonces ninguna otra mujer ha turbado su mente. Pero ahora, cuando ya su espalda se dobla al peso de la edad y sus

⁶⁴ Paralelo a este escena es el final de “Lucrèce, Poète” en las *Vies imaginaires* de MARCEL SCHWOB, uno de los modelos arreolianos; el poeta-filósofo –trágica figura en la temática de la “Weibermacht”– que, hechizado por una bella africana, “oublia tous les mots grecs du rouleau de papyrus. Et pour la première fois, étant fou, il connut l’amour; et dans la nuit, ayant été empoisonné, il connut la mort” (*Œuvres*, ed. A. Gefen, Les Belles Lettres, Paris, 2002, p. 385).

⁶⁵ En E: “C’un seul vers tot mon cuer en oste” (*Le Lai d’Aristote. Publié d’après le texte inédit du manuscrit 3516 de la Bibliothèque de l’Arsenal*, ed. A. Herón, Société Rouennaise de Bibliophiles, Rouen, 1901, p. 13, v. 329).

⁶⁶ Estas confusiones entre lo real y lo ideal, cuyo desarrollo es por supuesto propio del ámbito conceptual e imaginario del amor cortés, pueden encontrarse en varias invenciones arreolianas; bien podría glosar “El lay” otro texto del *Bestiario*, “Dama de pensamientos”, donde la Idea de la musa de Aristóteles correspondería a la sarcástica “receta” de una mujer idealizada: “Toma una masa homogénea y deslumbrante, una mujer cualquiera (de preferencia joven y bella), y alójala en tu cabeza. No la oigas hablar. En todo caso, traduce los rumores de su boca en un lenguaje cabalístico donde la sandez y el despropósito se ajusten a la melodía de las esferas” (p. 75).

ojos comienzan a llenarse de sombra, la musa Armonía viene a quitarle el sosiego. En vano opone a su belleza frías meditaciones; ella vuelve siempre y recomienza la danza ingrávida y ardiente.

Antes, el protagonista del *Lai* se lamenta:

Avoi! Qu'est mes sens devenuz?
 Ge sui toz vielz et toz chenuz,
 Lais et noirs et pales et maigres
 Et plus en filosofie aigres
 Que nus c'on saiche ne ne cuide.
 Mal ai emploié mon estuide,
 Qui onques ne finai d'aprendre!
 Or me desaprant por mierz prandre
 Amors, qui maint pseudome a pris,
 S'ai en aprenant desapris.
 Desapris ai en aprenant,
 Puis qu'Amors me va si prenant
 (*Le Lai d'Aristote*, p. 79, vv. 337-348)⁶⁷.

⁶⁷ En opinión de JOHN ORR (*op. cit.*, p. 400) *aigres* debería entenderse como *eager* y no, según indicara Delbouille, como *émacié* (p. 105), que en opinión de aquél “would make poor sense” (en cuyo caso léase: “y en filosofía más afanoso / que nadie que se imagine o se sepa”). Siendo el texto susceptible de ser interpretado como quiere el editor, puede incluso mantenerse el llano sentido de “agrios” con sus propias connotaciones psicofisiológicas. El esbozado retrato de Aristóteles corresponde al del anciano, pero también al del “melancólico”, desgastado por el estudio (recuérdese además la célebre exposición sobre el tema en los *Problemata*, XXX, 953a10 ss.) y la acrimonia que lo acompaña (cuyos elementos distintivos podían hacer eco incluso en contenidos “infernales”: “Luctus et ultrices posuere cubilia Curae, / pallentesque habitant Morbi tristisque Senectus”, *Aeneis*, VI, vv. 274-275). En este sentido, téngase en cuenta la condición de la *atra bilis* como “agria” (con sus diversas implicaciones y derivados, presentes en las lenguas modernas al hablar de un “humor agrio”). Galeno señala que la bilis negra “semeja al acérrimo vinagre” (*De atra bile*, 111, 5-6); en castellano, HUARTE DE SAN JUAN evocará estas viejas concepciones sobre la “*atra bilis* o *cólera adusta*, de la cual dijo Aristóteles que hace los hombres sapientísimos, cuyo temperamento es vario como el del vinagre: unas veces hace efectos de calor, fomentando la tierra, y otras enfría; pero siempre es seco y de sustancia muy delicada” (*Examen de ingenios*, ed. G. Serés, Cátedra, Madrid, 1989, VI [IX de 1594], p. 372). Cabe aquí recordar el “sauer Schweiß” del inicio del *Faust*, que ocurre en un contexto similar: “Daß ich nicht mehr, mit sauerem Schweiß, / Zu sagen brauche was ich nicht weiß” (I, 380-381; cito por JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Faust*, t. I: *Texte*, ed. A. Schöne, Insel, Frankfurt/M.-Leipzig, 2003, p. 33).

Este monólogo acentúa la índole dramática del conflicto interior del filósofo, que expone ante sí mismo la naturaleza de su precipitarse. Hay aquí, en el poema de Henri, la interesante vislumbre de una situación tópica del mito fáustico, la caída del hombre de conocimiento por el deseo erótico, a la manera “barroco-medieval” en que se da en *El mágico prodigioso* de Calderón, donde Cipriano da la espalda a sus estudios “porque digan que es amor / homicida del ingenio”⁶⁸ (I, vv. 1031-1032; el *amor loco* del *Lai*: “Ainsi li maistres sedemente”, p. 79, v. 355; o en el poema medio-alto-alemán: “Diu gewaltige minne, / der sinne ein rouberinne”⁶⁹); pero incluso, en su condición de *senex amans*, del propio Fausto de Goethe (“Muy viejo soy para jugar, / muy joven para ser sin deseo”: *Faust*, I, vv. 1546-1547). Aunque esa pugna anímica ocurre también en el personaje del cuento, no es desarrollada en tales términos por la propia naturaleza “sobrenatural” de la “tentación” de que es objeto, que de hecho explota otras vetas de sentido del universo temático regido por el drama de Goethe. Tales peculiaridades son las que desprenden la recreación de Arreola de su modelo medieval y la convierten en un texto paralelo que, sin embargo, dice también algo distinto.

LA MUSA PITAGÓRICO-PLATÓNICA Y LA PULSIÓN FÁUSTICA DE ARISTÓTELES

Ante el estagirita danza una figura femenina, que Arreola designa primero como “la musa de Aristóteles”, y que nomina después como “la musa Armonía”. Salta a la vista que no se trata de una de las nueve Musas, hijas de Mnemosyne, pues ninguna lleva su nombre; tampoco corresponde a Harmonía, esposa de Cadmo, sino en todo caso a la homónima diosa abstracta, que tendió a confundirse con aquélla en leyendas tardías, aunque el relato no intente un perfil mitológico preciso. Es una especie de musa personal, a la manera de un *daímon* o *genius* femenino. Sin embargo, es notorio que, si bien cumple

⁶⁸ PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *El mágico prodigioso*, ed. B.W. Wardrop-per, Cátedra, Madrid, 1985, p. 96.

⁶⁹ *Aristoteles und Fillis*, en *Gesamtabenteuer. Hundert altdeutsche Erzählungen: Ritter- und Pfaffen-Mären; Stadt- und Dorfgeschichten; Schwänke, Wundersagen und Legenden...*, ed. F.H. von der Hagen, J.G. Cotta, Stuttgart-Tübingen, 1850, t. 1, p. 33, vv. 467-468.

en el desarrollo del relato su labor inspiradora, no resulta una presencia amigable, sino adversa. En ello va implícita, claro está, la reminiscencia de la seductora del *Lai* de la que emerge; se trata de un primer nivel de significado que el cuento no abandona del todo, pues ambiguamente no despoja a la musa de un contenido erótico primario (que despierta en el protagonista el recuerdo –un probable desarrollo del vago *sovenir* del poema, v. 324–, sin sustento histórico pero dentro de “lo posible verosímil”, del “cuerpo de una muchacha, esclava en el mercado de Estagira, que él no pudo comprar”, p. 115). Sobre este primer plano tópico se despliega un segundo, que ahonda y particulariza la singularidad de la figura del relato. A la contrariedad de la incitación carnal de una joven ejercida sobre un anciano filósofo se suma una nueva inconveniencia: la de una musa sobre un maestro de la razón, y no cualquiera, sino el maestro de Occidente fundador de la lógica. Las Musas son seres deseados y bienhechores para los poetas, que las invocan, como Homero, y a las que atribuyen el don de su canto, como Hesíodo; para un pensador racional, en cambio, las tentaciones del arte acarrearán una perturbación impropia, entreabriendo el oscuro abismo de la *manía*.

Aunque sea imposible determinar una clara intencionalidad en esta dirección hermenéutica, es oportuno señalar otro aspecto que agudiza el conflicto del personaje del cuento, puesto que, en cualquier caso, tiene una diáfana pertinencia semántica. No es ocioso recordar que el concepto de *harmonía* no es propio del pensamiento del Aristóteles histórico; por el contrario, hay diversos pasajes de sus obras que señalan negativamente doctrinas que la implican en los filósofos anteriores; aun reconociendo el valor pedagógico de la música, donde evoca esas teorías precedentes: “por ello muchos de los sabios dicen que el alma es una armonía, o bien, que tiene una armonía” (*Política*, 1340b18-19)⁷⁰, que en otros de sus libros refuta. La *harmonía* es, por supuesto, una noción presocrática que, de manera destacada, adquiere gran relieve en la filosofía pitagóri-

⁷⁰ El concepto de *harmonía* aparece en esta misma obra en contextos más bien positivos; así, comparando al Estado con el coro del drama (1276b; aunque el símil sea instrumentado como no del todo pertinente después: 1290a). Sobre el tema del valor pedagógico de la música, se expone en la parte final, de claras reminiscencias platónicas, del texto de la *Política* tal y como ha llegado hasta nosotros.

ca; varias de sus formulaciones, en una paradoja histórica más, han sobrevivido gracias a Aristóteles:

los llamados pitagóricos, los primeros que comprendieron las matemáticas y las desarrollaron... pensaron que los elementos de los números son elementos de todos los seres, y que el cielo entero es armonía y número. Y todas las concordancias que encontraban en los números y las armonías con los cambios y partes del cielo y con todo el orden cósmico las ajustaban reuniéndolas (*Metaphysica*, I, V, 985b23-24, 986a1-6).

Para Pitágoras y sus discípulos, el universo es una armonía de elementos contrapuestos, que explicaban por medio de relaciones numéricas donde las matemáticas y la música resultaban disciplinas fundamentales. Sin embargo, Aristóteles refutó la explicación de los números como esencias de los entes singulares, cuya particularidad sensible escapa al orden ideal de aquéllos⁷¹; también, en su tratado *De anima*, negó validez a la teoría del alma como producto de la armonía de elementos diferentes⁷². En ello alza su voz contradictoria frente a Platón, quien enseñó "que el alma es una armonía" (*Phaedo*, 86c2-3), idea que en ese diálogo Simmias desarrolla con el símil de la lira ("la armonía es algo invisible, incorpóreo, enteramente hermoso y divino en la lira afinada": 85e4-86a1). Y la refutación aristotélica implica un sentido no sólo psicológico sino también cosmológico y ontológico, según lo expuesto por su maestro con respecto a la creación del cielo, de, por un lado, su cuerpo visible y, por el otro, el alma invisible, "que participa del cálculo y la armonía" (*Timaeus*, 36e5-37a1)⁷³. También es

⁷¹ "Así pues, los pitagóricos... por otro lado, con relación al componer los cuerpos físicos a partir de los números, [esto es,] desde aquellos que no tienen peso ni ligereza los que tienen ligereza y peso, parecen hablar sobre otro cielo y otros cuerpos, pero no de los sensibles" (*Metaphysica*, XIV, III, 1090a31-35).

⁷² "Hay en efecto algunos que dicen que ésta [el alma] es una armonía; pues también la armonía es unión y síntesis de contrarios, y también el cuerpo está formado de contrarios. Y aunque en efecto la armonía es una razón o síntesis de cosas mezcladas, no es en cambio posible que el alma sea ni una ni otra de éstas"; por ello conviene más hablar de armonía con respecto "a las virtudes corporales, que con respecto al alma" (*De anima*, I, IV, 407b30-408a3). "Manifiesto queda a partir de lo dicho, que de cierto no es posible que sea el alma una armonía ni que gire en círculo" (I, IV, 408a29-30).

⁷³ La doctrina platónica del *Timeo* sobre la creación demiúrgica del cosmos con forma circular la expuso Aristóteles en el tratado *Sobre el alma*: "pues al haber sido concertada [el alma] a partir de los elementos y dividida según

oportuno recordar que, según Platón, la armonía es un regalo de las Musas a los hombres, vinculado con los dones de la palabra, la voz y el oído:

Porque la armonía, que tiene movimientos connaturales a los períodos de nuestras almas, a quien hace uso además del intelecto le parece ser provechoso como lo dado por las Musas no para el placer irracional, según actualmente, sino que las Musas la han otorgado a esta misma como una aliada, para que vuelva en nosotros el período desafinado del alma al orden y la consonancia (*Timaeus*, 47d2-7).

La armonía es un don divino que, desde sus posibilidades humanas, trata de reestablecer el orden del alma por medio de su concordancia con el alma del mundo. Pero la manifestación suprema de la armonía es el modelo precedente en el plano cósmico, en la disposición de las esferas, según la enseñanza de cuño pitagórico asumida por Platón; en el orden estelar que compone, en la alegoría platónica, “el huso de la Necesidad”, donde se tejen los destinos de los seres, están las Sirenas planetarias: “y da vueltas el mismo [huso] sobre las rodillas de la Necesidad. Y arriba en los círculos de éste, sobre cada uno de ellos está una Sirena que va girando conjuntamente, y emite un sonido, un tono; y a partir de todos estos ocho consueña una sola armonía” (*Respublica*, 617b4-7). Estas Sirenas son también llamadas “Musas”, de acuerdo con una antigua convergencia nominal⁷⁴ y, al parecer, bajo el precepto de Pitágoras⁷⁵. De nuevo, es una noción cuya forma mitológico-alegórica y contenido “místico” resultan ajenos a la filosofía aristotélica. Añádase, como un elemento que coopera en esta “confabulación” para hacer a Armonía, la musa del estagirita, que la idea del “canto coral de las esferas” aparece expuesta en una obra que falsamente le fue atribuida, el *De mundo* (de autoría incierta, deriva de la doctrina

los números armónicos, de modo que tuviera sensibilidad y armonía innatas y todo marchase a movimientos consonados, la línea recta [el demiurgo] dobló en círculo” (*De anima*, I, III, 406b28-31).

⁷⁴ Ya, por ejemplo, en ALCMÁN: “La Musa ha gritado, la Sirena de clara voz” (*Poetae Melici Graeci*, 30, 1, 1).

⁷⁵ Según el testimonio de PORFIRIO: “pues, en efecto, las voces de los siete astros [planetas], y de la [esfera] de los astros fijos, y además de ésta, de la [esfera] encima de nosotros... aseveraba que eran las nueve Musas” (*Vita Pythagorae*, XXXI, 5-8).

del estoico Posidonio)⁷⁶, que acompaña al *corpus aristotelicum*. Desde esta perspectiva, la aparición de Armonía resulta la incómoda vuelta de antiguos “demonios” (*daímones*) presocráticos y platónicos que vienen a tornar en una “agua revuelta” el maduro pensamiento del creador del *órganon* y la metafísica.

En el *Lai* de Henri, la cortesana emplea su canción a la manera de una “sirena” tentadora; en el cuento de Arreola, Armonía sugiere ser una musa-sirena cósmica, una figura que encarna el misterioso orden del mundo. La convergencia de la erótica y la revelación metafísica es, de nueva cuenta, otra vertiente de la enseñanza de Platón, donde “un cuerpo bello” es el primer escalón hacia la idea de la belleza⁷⁷. Añadidamente, valga aquí recordar no sólo la condición de Afrodita como madre de Harmonía, sino su nexo significativo (Esquilo, *Supplices*, vv. 1041-1042: “También dan a Harmonía parte en Afrodita: / susurros y roces de amores”) e identidad posible bajo la noción del Amor como principio de la unidad y la concordia del cosmos (“Empédocles [fr. B 18 = *De Iside et Osiride*, 370D] llama al principio benefactor ‘amor’ y muchas veces ‘amistad’, también, además, ‘Harmonía de sereno semblante’”) ⁷⁸. Sin embargo, del modo en que aparece en el cuento, donde la figura alegórica de la Armonía resume en la presencia singular del *symbolus* un contenido universal, esto resulta más bien explicable, como a su manera el *Lai*, en el horizonte fáustico desde donde es pensada⁷⁹. Bien puede decirse que Arreola, consciente de la

⁷⁶ Donde se comenta: “Puesto que una sola armonía a partir de todos los que cantan y danzan en el cielo nace de Uno y en Uno termina, certeramente es llamada «orden» [*kósmos*] la totalidad y no «desorden» [*akosmía*]. Así como en el coro, con el corifeo que inicia, canta conjuntamente todo el coro de hombres, o a veces también de mujeres, en diferentes voces más agudas y más graves que se mezclan en una misma entonada armonía, así se sostiene la totalidad por el dios que la rige: pues según la nota clave desde el principio por obra del llamado corifeo, siendo así saludado, son de cierto movidos por siempre los astros y el cielo todo” (*De mundo*, 399a12-21).

⁷⁷ Según la doctrina del *Symposium*, donde por cierto se define la música como “la ciencia de los procesos eróticos con relación a la armonía y el ritmo” (*Symposium*, 187c4-5).

⁷⁸ De modo semejante, también PLUTARCO (*Amatorius*, 769a4-5) apunta que los delficos llamaban a Afrodita “Unidad” (*Arma*). Puede así sostenerse “...que la composición de los cielos es Afrodita y amistad y unidad de la armonía de ellos” (EUSTACIO, *Commentarii ad Homeri Odysseam*, I, 298, 38-39).

⁷⁹ Piénsese que armonía es concepto y símbolo de la “conjunción de contrarios” también en el horizonte cristiano, con varios niveles de sentido. Valga citar sobre ello unas líneas de SAN AMBROSIO, donde señala su valor

temática de *Fausto*⁸⁰, amplifica ese sentido interpretable ya en el relato medieval a modo de una “version négative du motif faustien de l'éternelle jeunesse”⁸¹. Así, aunque la renovada pulsión que Aristóteles experimenta al mirar la danza de la musa (“la sangre corre veloz y encendida a través de su cuerpo ruinoso”), corresponde a la tópica del relato medieval, a partir de su nuevo objeto de deseo, la corpórea-trascendente Armonía, nos remite a ese segundo plano de significado de un “conflicto superior” entrelazado con el primero. En este caso, la actitud del personaje resulta asimilable a la del Fausto goethiano, que establece una tensión entre lo universal y lo particular que se resuelve, en el *continuum* del poema, en su unidad dialéctica. Inicialmente Fausto contempla el signo del macrocosmos en su libro de magia:

Ha! welche Wonne fließt in diesem Blick
 Auf einmal mir durch alle meine Sinnen!
 Ich fühle junges, heil'ges Lebensglück
 Neuglühend mir durch Nerv' und Adern rinnen
 (*Faust*, I, p. 35, vv. 430-433).

para significar la *copulatio*, musical y nupcial: “Sed occurrit illud quod ait Salomon: *Domum et substantiam patres partuntur filiis: a Deo autem praeeparabitur viro uxor* (Prov. XIX, 14). Quod qui in Graeco legit, non putat esse contrarium. Bene enim dixit Graecus *harmósetai*: harmonia enim conveniens et apta rerum omnium dicitur commissa connexio. Harmonia est cum fistulae organi per ordinem copulatae, legitimae tenent gratiam cantilenae, chordarumque aptus servat ordo concordiam. Itaque non habent harmoniam suam nuptiae, quando christiano viro gentilis mulier non legitime copulatur. Ergo ubi nuptiae, harmonia; ubi harmonia, Deus jungit. Ubi harmonia non est, pugna atque dissensio est; quae non est a Deo, quia *Deus charitas est* (I Joan. IV, 8)” (*Expositio Evangelii secundum Lucam*, VIII, 3; *PL*, XV, cols. 1765C-1766B). Una condensación de semejantes planos de sentido sugiere la imagen, negativa y más abiertamente sexualizada, que aparece en *Muerte sin fin*: “La rapiña del tacto no se ceba / –aquí, en el sueño inhóspito– / sobre el templado nácar de su vientre, / ni la flauta Don Juan que la requiebra / musita su cachonda serenata” (JOSÉ GOROSTIZA, *Poesía*, F.C.E., México, 1982, p. 130).

⁸⁰ Bien lo muestra un cuento muy temprano (su “segundo cuento formal” aparecido en *Letras de México* en 1943: O. ARREOLA, *op. cit.*, p. 179), incluido ya en *Varia invención* (F.C.E., México, 1949, pp. 61-71).

⁸¹ A. CORBELLARI, *La voix des clercs*, p. 95. Claro está, el Aristóteles del *Lai* no es el Fausto de Marlowe, ni siquiera Téofilo, y por ello la conclusión de su historia “sera-t-elle simple et sans douleur” por la magnanimidad de Alejandro.

Esta imagen abstracta corresponde al aún insatisfactorio proceso vivificador, que lo lleva luego al pacto con Mefisto y, poco después, a la visita a la cocina de la Bruja, donde ocurre, a través del espejo mágico, el primer contacto de Fausto con la Belleza:

Was seh' ich? Welch ein himmlisch Bild
 Zeigt sich in diesem Zauberspiegel!
 O Liebe, leihe mir den schnellsten deiner Flügel,
 Und führe mich in ihr Gefild!
 Ach wenn ich nicht auf dieser Stelle bleibe,
 Wenn ich es wage nah' zu gehn,
 Kann ich sie nur als wie im Nebel sehn! –
 Das schönste Bild von einem Weibe!
 Ist's möglich, ist das Weib so schön?
 Muß ich an diesem hingestreckten Leibe
 Den Inbegriff von allen Himmeln sehn?
 So etwas findet sich auf Erden?
 (Faust, I, pp. 104-105, vv. 2429-2440).

El símbolo anterior aparece ahora bajo la figura de una mujer, que debe corresponder en este caso a Afrodita (Olímpica/Urania)⁸², y habrá sucesivamente de transfigurarse en mujeres individuales (la humana Margarita y la ideal Helena). En este contexto, no puede dejar de anotarse la pincelada

⁸² A menudo confundida, sin fundamento, con Margarita o Helena; en su edición, Victor Lange anota que podría evocar una imagen en efecto, "tendida" como la *Venere dormiente* (1507) de Giorgione o la *Venere di Urbino* (1538) de Tiziano: JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Sämtliche Werke [nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe]*, eds. K. Richter et al.] VI, 1: *Weimarer Klassik, 1798-1806*, ed. V. Lange, btb, München, 2006, p. 1014 ad p. 603, v. 2430. Bien puede ser así algo más próximo a la *Venus naturalis* la que imagina Goethe, aunque el contexto casi "místico" y celeste *sub mystica nube* de la visión sugiere quizás su parentesco con la Afrodita Urania (*velata*), que se representa también como la *Venus Anadyomene* así en la *Nascita di Venere* de Botticelli con sus asociaciones neoplatónicas; la "Bellezza" en la *Iconologia* aparece "colla testa ascosa fralle nuvole" (C. RIPA, t. 1, p. 217). El joven Goethe eligió la imagen de una "Venus Urania" como la obra maestra objeto de tardío reconocimiento para un oscuro artista en ciertos cuadros dramático-alegóricos (*Des Künstlers Erdewallen* y *Des Künstlers Vergötterung*, en *Sämtliche Werke*, I, 1: *Der junge Goethe 1757-1775*, ed. G. Sauder, pp. 745 y 748; y *Künstlers Apotheose*, en *Sämtliche Werke*, III, 1: *Italien und Weimer 1786-1790*, eds. N. Miller y H. Reinhardt, p. 422). En todo caso, la figura es ambigua y puede ser un símbolo sincrético de ambas, como a su manera lo es la *physiozoa Venere* de la *Hyphnerotomachia Poliphili*, que busca conciliar a la Afrodita *Pándēmos* con la Urania.

adivinatora de Henri al llamar la visión de la joven india *mireors* (v. 327), con el sentido de “modelo”⁸³, es decir, el “espejo” como imagen ideal (valor también posible en castellano: “espejo de la caballería andante”), que en el caso de Goethe remite a los atributos legendarios que se le adjudican, pero implica también el sentido metafísico que tiene como reflejo revelatorio de la Idea⁸⁴. Ya en el *Lai* puede verse sutilmente sugerida la esfera ideal, que conlleva por supuesto la erótica del amor cortés, hacia la cual desplaza el relato la versión arreoliana renovando su sentido.

Asimismo, la sutil ironía del cuento puede recordarnos otra escena del *Faust*, cuando el Erudito (Gelahrter) mira el fantasma de Helena:

Ich seh' sie deutlich, doch gesteh' ich frei,
Zu zweifeln ist, ob sie die Rechte sei.
Die Gegenwart verführt ins Übertriebne,
Ich halte mich vor allem ans Geschriebne.
Da les' ich denn: sie habe wirklich allen
Graubärten Trojas sonderlich gefallen;
Und, wie mich dünkt, vollkommen paßt das hier,
Ich bin nicht jung und doch gefällt sie mir
(*Faust*, II, I, p. 267, vv. 6533-6540).

⁸³ Según anota el vocabulario de Delbouille: “chef-d'œuvre, modèle” (p. 107). Se trata de expresiones convencionales; por ejemplo, la reina de Grecia –la madre de Alejandro en este caso– es “espejo”, “Spiegelglas”, en el poema medio-alto-alemán *Aristoteles und Fillis*: “ein bluome reinre wipheit / Und ganzer tūgende ein adamas / und lūter als ein spiegelglas / Vor wandel und vor missetāt” (*op. cit.*, t. 1, p. 21, vv. 20-23). Aunque Phyllis sería más bien, para aplicarle una frase del prácticamente contemporáneo de H. de Valenciennes, HARTMANN VON AUE, sobre su protagonista, “der werltvreude ein spiegelglas” (*Der arme Heinrich*, ed. H. Paul, rev. G. Bonath, Max Niemeyer, Tübingen, 1984, p. 2, v. 61); o, más propiamente, como la Isolda de ULRICH VON TÜRHEIM: “sie was der schoene ein spiegelglas” (*Tristan*, ed. T. Kerth, Max Niemeyer, Tübingen, 1979, p. 60, v. 1106); dichos que, colocados en la encrucijada erótica de las concepciones idealistas y sensualistas de los trovadores, convienen también a la tentadora del *Lai* y la musa del cuento mexicano.

⁸⁴ En el neoplatonismo, en una dimensión interior; así en PLOTINO la razón, revelando el objeto de conocimiento, que lo hace pasar “desde el pensamiento a la [facultad] fantástica, lo mostró como en un espejo” (*Enneades*, IV, 3, 30, 9-10); a su vez dice PROCLO que el alma tiene los “reflejos” (*empháseis*) de las formas inteligibles (*Institutio theologica*, 194, 6-7).

Por su parte, el filósofo del cuento, escollado entre los libros y la visión, el pensamiento y la pulsión de vida, se ve inmerso en la tentación fáustica de una *Imago mundi*-mujer que se sugiere “aprehensible”. Así como Fausto desea primero mirar más (la belleza en el espejo) para luego, en la segunda parte, tratar de poseer a Helena, el filósofo se ve impelido a un semejante intento:

Aristóteles abandona el trabajo y sale al jardín, abierto como una gran flor que el día primaveral abastece de esplendores. Respira profundamente el perfume de las rosas y baña su viejo rostro en la frescura del agua matinal.

La musa Armonía danza frente a él, haciendo y deshaciendo su friso inacabable, su laberinto de formas fugitivas donde la razón humana se extravía. De pronto, con agilidad imprevista, Aristóteles se echa en pos de la mujer, que huye, casi alada, y se pierde en el bosque.

Vuelve el filósofo a la celda, extenuado y vergonzoso. Apoya la cabeza en sus manos y llora en silencio la pérdida del don de juventud (p. 116)⁸⁵.

Al propio Fausto, la tentativa de tocar a Helena con la llave mágica le provoca su accidentada caída en la invocación espectral, preludio de su viaje a Grecia. En el escenario del jardín floreciente, herencia del *Lai*, para el fallido encuentro entre el filósofo y su musa no hay solución feliz posible. Aquí no hay magia mediadora; o bien, sólo la que abre la ironía: la de esa vieja y “modesta”, según Borges, versión de la magia que es la poesía⁸⁶.

⁸⁵ Esta acción de Aristóteles, entre la premeditación y el arrebato, hace eco en la ironía de otro texto de Arreola incluido también en el *Bestiario*, “El búho”, que alegoriza, justamente, la filosofía occidental: “La cosa en sí (roedor, reptil o volátil) se le entrega no sabemos cómo. Tal vez mediante el zarpazo invisible de una intuición momentánea; tal vez gracias a una lógica espera, ya que siempre nos imaginamos el búho como un sujeto inmóvil, introvertido y poco dado a las efusiones cinegéticas de persecución y captura” (p. 22). La magna aprehensión, sin embargo, de la *Harmonia mundi* no se completa en esta versión satírica del frustrado intento de la filosofía por atrapar la vida/lo nouménico.

⁸⁶ “Un volumen de versos no es otra cosa que una sucesión de ejercicios mágicos. El modesto hechicero hace lo que puede con sus modestos medios” (J.L. BORGES, “Epílogo” de *Historia de la noche*, en *Obras completas*, t. 2: 1975-1985, Emecé, Buenos Aires-México, 1989, p. 202).

PHILOSOPHUS IN POETAM TRANSFIGURATUS

En el sistema de Aristóteles, la *harmonía* es sobre todo un concepto estético, uno de los principales de las “bellas” artes⁸⁷. Y es a este ámbito que el filósofo se ve arrastrado, en una corriente involuntaria que, como la presencia de la musa, redundante en un influjo impertinente: “Las palabras que escribe pierden la gravedad tranquila de la prosa dialéctica y se rompen en yambos sonoros. Vuelven a su memoria, en alas de un viento recóndito, los giros de su dialecto juvenil, vigorosos y cargados de aromas campesinos” (pp. 115-116). La malicia es clara. Esta no búsqueda, sino “imposición” del tiempo perdido, el de su juventud, conlleva el imaginario retorno de un joven Aristóteles, revestido con el manto de “provinciano” de Estagira, antes de su marcha a Atenas (aunque de hecho no corresponda con exactitud al ambiente culto de sus primeros años, en la casa de su padre Nicómaco, médico del rey Amintas III, abuelo de Alejandro Magno)⁸⁸. La vuelta de la pulsión erótica corresponde a la del

⁸⁷ Explicándolas, afirma que “todas en efecto hacen la imitación con el ritmo, la palabra y la armonía” (*Poetica*, I, 1447a21-22). En la *Física*, señala a ésta como una característica consustancial a la música, y la equipara con el “orden” (*táxis*) y la “composición” (*synthesis*: I, V, 188b15-16). Cabe además apuntar que, paradójicamente con respecto a la musa que baila silenciosa en el cuento, el arte de los danzantes [*tôn orchēstôn*] se da sólo con el ritmo y sin armonía, “a través de ritmos hechos figuras” (*Poetica*, I, 1447a26-28). Resulta de cualquier modo peculiar que, contrario a lo que sucede en *Le Lai d'Aristote*, aparezca una musa que sólo baila, trazando sí “ritmos hechos figuras” (en una síntesis de las artes: “su friso inacabable”), que deja de lado el canto y la música. La razón puede quizás estribar en que el supuesto poema de Aristóteles se presentaría redundante respecto de una versión cantada, “un vers” como el del *Lai*; a cambio, es una transposición intersemiótica la que en este caso se pretende, con mayor distancia operativa. Pero podría implicar aquí un agregado irónico, donde la tal vez no escuchada “armonía de las esferas” (el “silencio del infinito”), sólo entrevista, se resuelve a la postre en la burlesca reposición de un canto precario.

⁸⁸ Estagira era una población relativamente modesta, de modo probable una ciudad-estado dependiente (como sugieren sus menciones como *pólis/kōmē*) miembro de la Confederación Calcídica, destruida junto con Olinto por Filipo II en 348 a.C. Sus orígenes son jonios, sesgo conservado en las clases cultas de la ciudad. En cuanto a la “lengua de Aristóteles”, aunque de movediza caracterización a partir de las fuentes escritas que se conservan (en su condición de “apuntes” sujetos a “procesos editoriales” diversos), es común considerarla “menos clásica” comparada con el purismo ático de Platón, evidenciando una mayor proximidad a la *koiné* que dominará en el período helenístico.

impulso poético, de modo tópico vinculado con el espíritu juvenil y su proclividad a ese "error" (repudiado y parodiado en la tradición misógina en torno al problema del amor y el hombre de estudio)⁸⁹; la irrupción, en la prosa dialéctica, de los "yambos sonoros", conserva su coherencia formal y abona a la ironía del pasaje, en la medida en que los metros yámbicos son los más cercanos al habla común⁹⁰. Los "aromas campesinos" proponen el esbozo de un ambiente rural –que confunde el paisaje del pasado con el jardín de la tentación presente– y, si se quiere, bucólico, que para nosotros trae, desde los *Idilios* de Teócrito hasta el Renacimiento, su nutrida corriente de lamentaciones de amantes desdichados.

Ante el intento fallido de la posesión de la musa, se impone la nueva salida por la puerta del lenguaje:

Cuando mira de nuevo a la ventana, la musa reanuda su danza interrumpida. Bruscamente, Aristóteles decide escribir un tratado que destruya la danza de Armonía, descomponiéndola en todas sus actitudes y en todos sus ritmos. Humillado, acepta el verso como una condición ineludible, y comienza a redactar su obra maestra, el tratado *De Armonía*, que ardió en la hoguera de Omar (p. 116).

El impulso escritural tiene así un cariz de "revancha"⁹¹ o exorcismo, semejante en mucho al del amante despechado; se trata de un elemento extraño al *Lai*, aunque cabe señalar que

⁸⁹ Desde esa perspectiva, la mujer promovería el rebajamiento intelectual del hombre de letras y el pensador. Por ejemplo, según consigna ROBERT BURTON: "Some make a doubt, *an uxor literato sit ducenda*, whether a scholar should marry; if she be fair she will bring him back from his grammar to his hornbook..." (*The anatomy of melancholy*, ed. H. Jackson, New York Review Books, New York, 2001, p. 248).

⁹⁰ El trímetro yámbico es el metro usado en las partes habladas de la tragedia y la comedia. ARISTÓTELES lo contrasta con el hexámetro, propio de la épica: "pues el más decible de los metros es el yambo; y signo de esto es que muchos yambos decimos en la conversación de unos con otros" (*Poetica*, IV, 1449a24-27).

⁹¹ Aquí, en efecto, "el arte resulta algo como un *desquite* de la vida" (ALFONSO REYES, "De Shakespeare, considerado como fantasma", en *Simpatías y diferencias*, en *Obras completas*, F.C.E., México, 1980, t. 4, p. 27); "el arte, la poesía, pueden ser desquite de la vida" (*Las burlas veras*, en *Obras completas*, t. 22, p. 666). Ya lo dijo casi en los mismos términos JOSÉ ENRIQUE RODÓ: "La vida de la imaginación es el desquite de la vida real" ("La literatura posterior a la guerra", *El camino de Paros*, en *Obras completas*, ed. A.J. Vaccaro, Antonio Zamora, Buenos Aires, 1956, p. 797).

ya ha aparecido antes en los avatares históricos del relato; en la anónima versión en medio-alto-alemán de fines del siglo XIII, Aristóteles, retirado tras su caída a “una isla llamada Galicia”, se aboca a escribir una larga diatriba contra las mujeres:

er kam gevarn in eine stat
 In ein insel, hiez Galicià,
 dâ beleip er und machte dâ
 Ein michel buoch und schreip dar an,
 waz wunderliche liste kan
 Daz schœne ungetriuwe wîp,
 und wie diu leben unde lîp
 Manigem hât versêret,
 und swer sich an si kêret,
 Der wirt von ir gevangen,
 als der visch an dem angen
 Und als der vogel in dem strikke
 (*Aristoteles und Fillis*, vv. 534-545)⁹².

En el cuento, el primer intento de escritura es filosófico, busca “destruir” la danza de la armonía, explicarla de manera sistemática en todas sus formas. Las resonancias irónicas de la alegoría arreoliana son, en este caso, también expansivas, y podrían alcanzar de hecho a la obra toda del estagirita, entendida como la transposición de un inaprensible *corpus harmoniae* que se resuelve, en una vindicativa acción del pensamiento, en el gran *corpus aristotelicum* textual. O bien, de manera más concreta, valdría para caracterizar la *Poética*, quizás el más logrado intento de Occidente por “reducir” a claros trazos del pensamiento la inasible literatura. Pero, en la trama del cuento, estos conjeturables “apuntes de un rencoroso” (para usar la terminología arreoliana) son fracasados, y obligan al “humillado” maestro a la ya antes combatida sumisión al verso. Es una nueva derrota, que se suma a la del *Lai*:

M'a desfait Nature en une eure,
 Qui tote science deveure
 Puis qu'ele s'en velt entremetre
 (*Le Lai d'Aristote*, p. 87, vv. 490-492).

⁹² *Op. cit.*, t. 1, p. 35.

Esta fragilidad del pensamiento racional ante la “explosión de la nature”⁹³, que logra su casi instantánea demolición, se entrelaza en el cuento con otra esfera de sentido; frente al misterio del mundo, la impotencia del pensamiento tiene que retroceder a esa forma primaria (aquellos tal vez “transmitido por los antiguos y muy viejos en forma de mito”: *Metaphysica*, XII, 8, 1074b1) de la que el *lógos* busca desprenderse: el *mythos* poético.

Involuntariamente, ante el enigma de Armonía, el filósofo se convierte en poeta; el maestro del *órganon* lógico se ve obligado a desandar el “laberinto de formas fugitivas donde la razón humana se extravía”⁹⁴. Por improbable que resulte, quizás convenga aquí recordar que Aristóteles también intentó la poesía. De ello da cuenta Diógenes Laercio, quien registra, en el listado de sus obras: “Unos versos que comienzan: «Oh santo entre los dioses, el más venerable, de infalibles tiros». Una elegía que empieza: «Hija de madre de bellos vástagos...»” (*Vitae philosophorum*, V, XXVII, 14-15). El mismo biógrafo transmite una muestra de esta poco recordada faceta del estagirita, la elegía que dedicó a la muerte de su amigo Hermias⁹⁵:

⁹³ J. RYCHNER, *op. cit.*, p. 169.

⁹⁴ Que este dédalo sea también el de la literatura, nos lo pueden facilitar imaginariamente unas famosas líneas del capítulo inicial del *Quijote* que implican al filósofo: “Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mismo Aristóteles, si resucitara para sólo ello” (M. DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, dir. F. Rico, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Madrid, 2005, t. 1, pp. 40-41). En todo caso, a la “locura” poético-erótica de Aristóteles le vendrán bien a la postre en el cuento las palabras que el caballo de don Quijote aplica a su dueño en el “Diálogo entre Babiéca y Rocinante”: “Asno se es de la cuna a la mortaja. / ¿Quereislo ver? Miradlo enamorado” (p. 35). Del propio Arreola, valga mencionar el pasaje de un texto anterior, semejante al citado de “El lay”, y que ilustra también la capacidad inductora de extravío del arte: “Pero su mayor triunfo consistió en el escenario giratorio de «Ingeborg», concebido a manera de una estrecha torre de Babel, especie de laberinto chino tallado en una asta de unicornio, donde la protagonista se extraviaba para siempre, en la espiral de una obsesión” (J.J. ARREOLA, *Gunther Staphenhorst*, pp. 9, 15-16).

⁹⁵ Recuérdense, en esta fecunda cadena de casualidades, que Hermias proveyó al filósofo de esposa, fuera la concubina por la que Aristipo le atribuye una actitud de veneración religiosa, fuera “que [Hermias] dio a él para casarse a su hija o sobrina, como dice Demetrio de Magnesia en su *Sobre los poetas y escritores homónimos*” (*Vitae philosophorum*, V, III, 6-8).

Virtud, gravosa al linaje humano,
 prenda más bella de la vida,
 por tu hermosura, virgen,
 se ha de caer en Grecia en la emulable muerte
 y sobrellevar fuertes trabajos incansables;
 impeles a la mente a tal
 fruto inmortal, preferible al oro
 a los padres y al sueño de ojo laxo.
 Por tí no se guardó el vástago de Zeus, Heracles, ni de Leda los
 [hijos
 de soportar muchas labores, cazando tu valía.
 Por anhelos de tí Aquiles y Áyax a la mansión del Hades fueron;
 por causa de tu hermosura, del amado Atarneo
 nutrido [Hermías] de los rayos del sol quedó privado.
 Así celebrado por sus hechos,
 inmortal lo engrandecerán las Musas,
 hijas de Mnemosyne,
 que del Zeus hospitalario acrecientan la veneración y el don
 [de la perdurable amistad⁹⁶.

El original griego muestra que no fue, en todo caso, el menos afortunado entre los muchos seducidos por las “hijas de la Memoria”⁹⁷. A pesar de esto, colocarlo emprendiendo un poema monumental, sobre la armonía cósmica, propone un proyecto a todas luces superior a la vocación lírica del Aristóteles histórico. No resulta arduo vincularlo además con algunas figuras de filósofos que han realizado ensayos poéticos, como Hegel o Heidegger (o incluso Nietzsche), para magnificar su naufragio.

La malicia arreoliana sugiere además que el tratado en verso *De Harmonia* es su verdadero *magnum opus*; su ausencia en el listado de sus textos se explica por medio de una conveniente manipulación de la historia: el trabajo cimero se perdió “en la hoguera de Omar”, es decir, en el supuesto incendio de la

⁹⁶ *Vitae philosophorum*, V, VII, 1-23; VIII, 1-5.

⁹⁷ Téngase en cuenta también la elegía a Eudemo con el memorable elogio de Aristóteles a su maestro Platón, recogido por OLIMPIODORO: “al llegar al insigne suelo de Cecropia / píamente de la venerable amistad erigió la ara / del hombre que no es siquiera lícito a los malos alabar; / quien solo, o bien primero, de los mortales enseñó manifiestamente / en su propia vida y en los métodos de sus palabras / qué bueno y también juntamente feliz se vuelve el hombre; / y ahora no es posible a nadie sustentar estas cosas otra vez” (*In Platonis Gorgiam commentaria*, 41, 9, 20-26).

biblioteca de Alejandría, tras la captura musulmana de la ciudad en el siglo VII. Jorge Luis Borges recuerda el suceso en el poema inicial de *Historia de la noche* (1977):

En el siglo primero de la Hégira,
Yo, aquel Omar que sojuzgó a los persas
Y que impone el Islam sobre la tierra,
Ordeno a mis soldados que destruyan
Por el fuego la larga Biblioteca,
Que no perecerá
("Alejandría, 641 A.D.", vv. 31-36)⁹⁸.

⁹⁸ J.L. BORGES, *Historia de la noche* (*Obras completas*, t. 2: 1975-1985, p. 167). En una imagen cara a Borges, la Biblioteca cifra la realidad ("la historia") y su destrucción es quimérica, pues los mismos afanes de los hombres volverán circularmente a engendrar todos sus hechos y todos sus libros (una concepción más adecuada, en todo caso, a "los arduos alumnos de Pitágoras" que a un mahometano devoto, aunque "el agua no semeja más al agua que el pasado al futuro"). Por lo que toca a Arreola, se trata del empleo irónico del mismo relato legendario sobre la destrucción de la biblioteca real de Alejandría, fundada por Ptolomeo II Filadelfo (s. III a.C.). Ante la invasión del ejército musulmán (642 d.C.) al mando de Amr ibn al-As, el erudito Juan el Gramático (Juan Filópono, muerto en realidad en el siglo VI) pidió al conquistador respetar el gran tesoro de la biblioteca real; Amr, aunque inclinado a cumplir con esta solicitud, decidió consultar al califa Omar (586-644), quien dio la famosa respuesta que consigna EDWARD GIBBON: "If these writings of the Greeks agree with the book of God, they are useless and need not be preserved: if they disagree, they are pernicious and ought to be destroyed" (*The history of the decline and fall of the Roman empire*, ed. D. Womersley, London, 1994, t. 3 [5-6], pp. 284-285); la orden se cumplió "con ciega obediencia": los volúmenes de papiro y pergamino se distribuyeron en los cuatro mil baños de la ciudad, y era tan enorme su número, que apenas se agotó en seis meses tan precioso combustible. Esta historia inverosímil, difundida por medio de una obra (*Makhtbhanuth Zabhné*, en su vers. árabe, ed. por E. Pocock: *Historia compendiosa Dynastiarum*, H. Hall, Oxford, 1663) del polígrafo siríaco ABULPHARAGIUS (Bar-Hebraeus, 1226-1286), fuente de Gibbon, proviene de textos árabes precedentes, de Abdulatif al-Baghdadi y, sobre todo, de IBN AL-QIFTI (1172-1248), que la cuenta a detalle en *El libro de los sabios* (*Ibn al Qifti's Ta'rih al-Hukama*, ed. J. Lippert, Dieterich, Leipzig, 1903, pp. 355-356). Pero ya en el siglo XVIII la refutó el historiador inglés, tanto por contrastarla con el silencio de las demás fuentes sobre el supuesto suceso, como por implicar una actitud en general impropia de los musulmanes; además, existen las anteriores –también espinadas de polémicas y datos contradictorios– devastaciones y saqueos de la biblioteca alejandrina (por un accidente en las campañas egipcias de César [48-47 a.C.], según relata PLUTARCO en *Vitae Parallelae*, *Caesar*, XLIX, VI-VII, o en la destrucción de los templos paganos por obra de Téofilo de Alejandría [391 d.C.]), por lo que, en todo caso, su acervo estaba ya muy mermado en el siglo VII, si acaso aún

Más allá de las precisiones históricas sobre la destrucción de la biblioteca real alejandrina, con ella debieron perderse no pocas de las obras aristotélicas (incluyendo sus escritos “exotéricos”, a los que aludía el elogio de Cicerón: “flumen orationis aureum fundens Aristoteles”: *Academica priora siue Lucullus* [II], XXXVIII, 119)⁹⁹.

Sin embargo, existe aquí una coincidencia que no puede pasarse por alto: el apartado número decimonoveno de los *Problemata* –de autoría incierta pero conjeturablemente nacidos en el ámbito de las discusiones del Liceo– versa “Sobre la armonía”. El texto es, como ocurre en general con los *Problemas*, muy esquemático, y consiste en un listado de preguntas y esbozos de respuesta acerca de diferentes cuestiones técnicas sobre el sonido y la música¹⁰⁰. En este caso, la coincidencia es quizás demasiado grande para atribuirle al feliz azar; un lector omnívoro como Arreola pudo tener noticia de su existencia, y enhebrar imaginariamente una anécdota que se apoya sobre un fondo de plausible verosimilitud. Si los *Problemata* fueron, como se piensa, redactados por un discípulo no muy lejano en

sobrevivía. Abonando a la irrealidad de la anécdota contada por al-Qifti, añádase que el pergamino, cuyo uso se había difundido desde el s. II, no es un buen combustible (véase, en general, sobre este polémico tema: MOSTAFA EL-ABBADI, *Life and fate of the ancient Library of Alexandria*, UNESCO-Mouflon, Paris, 1990). Sea como fuere, en este caso la historia parece aliarse con la ironía arreoliana, tanto porque se contaba que los fondos originales de la biblioteca alejandrina consistieron en la adquisición, por parte de Ptolomeo II, de la biblioteca personal de Aristóteles, como porque el perdido manuscrito de *De Harmonia* es tan imaginario como, conjeturablemente, la hoguera de Omar que lo consumió.

⁹⁹ También QUINTILIANO alabó “la dulzura de su discurso” (*Institutio oratoria*, X, 1, 83).

¹⁰⁰ Algunos ejemplos: “¿Por qué quienes trabajan y también quienes se solazan gozan con la flauta? O en ello los unos se afligen menos, y los otros más se alegran. ¿Por qué alguien hace escuchar más largo la misma voz cuando otros cantan y gritan que solo?... ¿Por qué los que cantan sobre todo rompen la cuerda *parypátē* [la más alta cuerda = la más baja nota], no menos que a la *nētē* [la última cuerda = la más alta nota] también las [notas] más altas, durante un mayor intervalo?” (*Problemata*, XIX, [I, II y III], 917b18-22, 30-32). El texto aporta datos interesantes sobre la música antigua; por ejemplo, ofrece evidencia puntual sobre la armonía musical, implícita en el acto de producir simultáneamente dos notas en un instrumento: “¿Por qué la más grave de las cuerdas lleva siempre el tono? Pues cuando se omite pulsar a la [cuerda] *paramésē* con la *mesē* [la media], que va sola, se crea no menos el intervalo; y cuando [se omite] a la *mesē* requiriéndose ambas, en solitario no se produce” (XIX [XII], 918a37-40).

el tiempo y reflejan realmente las discusiones de la escuela aristotélica, no resulta un despropósito conjeturar a un Aristóteles que proyectara emprender la redacción de un tratado mayor *Perì harmonías*¹⁰¹. Sea como fuere, el contraste entre aquellos interesantes pero rudimentarios apuntes sobre la armonía, que de hecho “descomponen” –con toda la taimada intención con la que Arreola ha usado el verbo– algunos de sus secretos, y un supuesto poema magistral evidencian la dialéctica de contrarios que la sátira arreoliana convoca y potencia en sus máximas posibilidades.

Por si esto fuera poco, hay aquí una posible agudeza añadida al nombrar el supuesto poema tratadístico *De Harmonia*, la “obra maestra” de Aristóteles. Pues de hecho existe un texto espurio, aparecido en 1684, sobre sexualidad y obstetricia que es conocido justamente como *Aristotle’s masterpiece*¹⁰². Tratándose de un manual muy difundido en el siglo XVIII, bien pudo Arreola saber de él, ya en algún pretexto para el que realiza su imaginario barón de Büssenhausem, ya por medio de una fuente literaria, como el *Tristram Shandy* de Sterne:

It is said in *Aristotle’s master piece*, “That when a man doth think of any thing which is past –he looketh down upon the ground–; but that when he thinketh of something that is to come, he looketh

¹⁰¹ También podría invocarse aquí otro texto que ofrece la coincidencia nominal: el perdido *De Harmonia Coeli* de Leone Ebreo. Este título se conoce por medio del testimonio del médico portugués Amatus Lusitanus (Juan Rodrigo de Castel-Branco), que entró en contacto en Salónica con Yehudá Abravanel, nieto y homónimo de Leone, quien poseía el manuscrito de dicha obra escrita “a pedido del divino Pico della Mirandola”. Véase la introd. a LEONE EBREO [YEHUDÁ ABRAVANEL], *Dialoghi d’amore. Hebræische Gedichte*, ed. C. Gebhardt, Carl Winters Universitätsbuchandlung-Oxford University-Les Presses Universitaires-Menno Hertzberger-Curis Societatis Spinozanae, Heidelberg-London-Paris-Amsterdam, 1929, pp. 13-14. Tuviese o no Arreola noticia de su existencia, es nuevamente representativo del tema de la armonía universal como propio de contenidos más bien ajenos a la esfera del pensamiento aristotélico, según vuelve notorio un autor sincrético como Leone, “cabalista neoplatónico”; dentro de la misma corriente del hermetismo del siglo XVI, valga asimismo mencionar otro título concurrente, los copiosos *De Harmonia mundi totius cantica tria* (Bernardinus de Vitalibus, Venezia, 1525), del “cabalista cristiano” FRANCESCO GIORGIO [ZORZI] VENETO.

¹⁰² *Aristotle’s masterpiece, or the secrets of generation displayed in all the parts thereof... very necessary for all midwives, nurses, and young married women*, J. How, London, 1684.

up towards the heavens". My uncle Toby, I suppose, thought of neither, for he look'd horizontally¹⁰³.

Aunque el texto que Sterne parece parafrasear, como curiosa coincidencia a este propósito, sean otros *Problemata* adjudicados también a Aristóteles¹⁰⁴. Hay otra novela, incluso más accesible a Arreola si cabe, el *Ulysses* de James Joyce (que, de modo coincidente, da también cuenta en otro lugar del tópico del *equus eroticus*), donde se lee: "Mr. Bloom turned over idly pages of... Aristotle's *Masterpiece*. Crooked botched print. Plates: infants cuddled in a ball in bloodred wombs like livers of slaughtered cows. Lots of them like that at this moment all over the world. All butting with their skulls to get out of it" (p. 302).

La "sublimación"¹⁰⁵ poética del deseo erótico conduce a

¹⁰³ L. STERNE, *Tristram Shandy*, introd. P. Conrad, Everyman's Library-Alfred A. Knopf, New York-London-Toronto, 1991, t. 1, p. 110.

¹⁰⁴ Los *Problemata Aristotelis ac philosophorum medicorumque complurium*, un texto organizado en forma de preguntas que versa sobre el cuerpo humano; probablemente compuesto a inicios del siglo xv, en Alemania o Bohemia, y que, amparado en el nombre del *Philosophus*, corrió con buena fortuna. Hay ed. al inglés de comienzos del xvii. Es posible que su interés en temas sexuales haya llevado a presentarlo, en el siglo xviii, conjuntamente con el apócrifo *Aristotle's masterpiece* (*The works of Aristotle, the famous philosopher*, 1733). El texto desprendido de la cuestión primera ("Quaeritur quare inter omnia animalia homo habet faciem versus coleum elevatum?", Paris, 1552, pp. 3-4) que presenta Sterne es libérrimo con respecto al original, y poco tiene que ver con el antiguo tópico antropológico-teológico de que *homo sursum spectet*; en todo caso, la intención humorística del novelista irlandés es evidente, aunque, como es habitual en él, más plegada de lo que su apariencia sugiere. Si Arreola hace una callada alusión a esa obra, aprovecharía también, como Sterne, la sarcástica impropiedad de la cita de ese título semipornográfico.

¹⁰⁵ Como es sabido, SIGMUND FREUD, partiendo de antecedentes románticos y nietzscheanos, expuso el concepto en *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905); por la sublimación (*Sublimierung*) "a las superintensas excitaciones de específica fuente sexual se les abre cauce y empleo en otro campo" (*Gesammelte Werke*, Imago, London, 1942, t. 5, p. 140), como la literatura y el arte. El concepto tiene su propia validez teórica, pero en este caso en particular resulta pertinente su uso, en la medida en que Arreola fue influenciado por el psicoanálisis freudiano de manera muy temprana, como testimonia ya su primer cuento, "Sueño de navidad", de 1940 (*El Vigía*, 1º de enero de 1941, rep. en O. ARREOLA, *op. cit.*, pp. 115-117) y el "Análisis de un sueño", de 1941 (*Summa*, Guadalajara, 1, 1953, 41-50), donde afirma: "Para llevar a cabo este trabajo de interpretación, he seguido en todo lo posible las teorías expuestas por el profesor Sigmund Freud en su obra: *La interpretación de los sueños*, así como en los siguientes ensayos incluidos en otras obras del mismo

una postrera liberación, o, para no abandonar la terminología aristotélica, a una “purgación” (*kátharsis*) de las pasiones: “Durante el tiempo que tardó en componerlo, la musa danzaba para él. Al escribir el último verso, la visión se deshizo y el alma del filósofo reposó para siempre, libre del agudo aguijón de la belleza” (p. 116). Esta metáfora podría leerse como un eco de las antiguas expresiones sobre ser golpeado “por los aguijones del amor” (Eurípides, *Hippolytus*, 37), “el dulce aguijón de Eros” (Nono, *Dionysiaca*, XLVIII, 509), “que el dulce e insoportablemente / amargo aguijón de Eros siempre está en el corazón” (Meleagro, *Anthologia Graeca*, V, 163, 3-4), sobre todo los que aman “son aguijoneados” por la belleza (Plotino, *Enneades*, I, 6, 4), etc.; la imagen puede implicar las flechas del dios y adquirió un valor extensivo, al modo en que aparece en Aquiles Tacio, para referir a la vista de la amada: “pues me hierre la más punzante belleza de un dardo” (*Leucippe et Clitophon*, I, IV, 4, 2); es, por su puesto, la “visión” la vía regia para los ataques del Amor (como sucede en “El lay”). Arreola bien pudo tomar la expresión de algún autor moderno, probablemente francés; por ejemplo, Léon Daudet: “l’aiguillon de la beauté féminine”¹⁰⁶. El cese del deseo erótico supone una transfiguración del cuerpo pulsional en “cuerpo textual”; al modo del amante desdichado, Sánchez de Badajoz: “y enestos verdes laureles / fue su cuerpo convertido”¹⁰⁷. Pero en el caso de “El lay” conlleva una final metamorfosis que, como la del poeta “loco de amor”, tiene lugar tras las lindes de la realidad, en el inasible mundo del sueño.

EROTICUS EQUUS IN POETICUM ASINUM TRANSFORMATUS

Con astucia narrativa, Arreola ha diferido hasta el final el motivo característico de *Le Lai d'Aristote*: el *equus eroticus*. El contacto imposible, más allá de la contemplación, entre Aristóteles y su

autor: *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen, Introducción al estudio de los sueños, Los actos fallidos y los sueños y Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* (pp. 42-43, n. 1). Agradezco a Felipe Vázquez la indicación sobre este poco recordado texto arreoliano.

¹⁰⁶ LÉON DAUDET, *La tragique existence de Victor Hugo, par Léon Daudet, de l'Académie Goncourt*, Albin Michel, Paris, 1937, p. 77.

¹⁰⁷ “La mucha tristeza mía...”, en GARCÍ SÁNCHEZ DE BADAJOZ, *Cancionero de Garcí Sánchez de Badajoz*, ed. J. Castillo, Nacional, Madrid, 1989, p. 199, vv. 59-60.

musa lo torna impracticable. Pero, al término del cuento, como no podría ser de otra forma, resurge el tópico transfigurado:

Pero una noche Aristóteles soñó que caminaba en la hierba a cuatro pies¹⁰⁸, bajo la primavera griega, y que la musa cabalgaba sobre él. Y al día siguiente escribió al comienzo de su manuscrito estas palabras: Mis versos son torpes y desgarrados como el paso del asno. Pero sobre ellos cabalga la Armonía (pp. 116-117).

El drama sublime del pensador de Grecia y su musa cósmica se resuelve de esta manera en una caída mayor, en el orbe simbólico del sueño; la tensión pendular de la ironía abisma el relato en su contrario, a través de la instrumentación del *eroticus equus* como *asinus*, modalidad ciertamente ya explotada dentro de las versiones derivadas del *Lai d'Aristote* implicando la mayor befa (“equitavit sicut asellam”), pero que aquí adquiere un sentido inédito por tratarse de un *poeticus asinus*. Cabe apuntar que en la tradición encontramos ya una fórmula que utilizaba esta metamorfosis como emblema de degradación; en sus *Adagia*, Erasmo consigna el dicho “de caballos a asnos”, que podía servir para ilustrar un rebajamiento en el oficio, incluyendo el paso “de filósofo a poeta [*cantor*]”¹⁰⁹. Esta novedad incide, por supuesto, en todas las asociaciones peyorativas vinculadas con el asno, que hace eco literario en otras antiguas figuraciones. Piénsese en la más célebre metamorfosis asnuna de la literatura: la del Lucio de Apuleyo. Se trata de un caso hasta cierto punto inverso, pues en la novela latina es la potencia universal, Isis, la que salva del hechizo al protagonista; en el cuento es Armonía la que lo somete a su vergonzante dominio. En la modalidad profesoral de Aristóteles, pudiera invocarse aquí el tema de un dibujo a pluma de Pieter Bruegel el Viejo (“El asno en la escuela”, 1556: Kupferstichkabinett,

¹⁰⁸ “Et puis a quatre piez aler / Tot chatonant par desor l’erbe” (*Le Lai d'Aristote*, p. 85, vv. 451-452); “andando a quatro pies” (*Arcipreste de Talavera o Corbacho*, I, XVII, p. 77).

¹⁰⁹ *Adagia*, I, 630: “*Aph' hýppōn ep' ónous*. Ab equis ad asinos. Vbi quis a studiis honestioribus ad parum honesta deflectit, Veluti si quis e philosopho cantor. E theologo grammaticus, E mercatore caupo, ex oeconomus coquus. E fabre fieret histrio. Quadrabit item ubi quis e conditione lautior ad abiectiorem deuenerit. Procopius sophista in epistola quapiam: *Tò dē legómenon, aph' hýppōn ep' ónous metabebékamen*, Iuxta prouerbum ab equis ad asinos transiuimus”. Cito por *Erasmii Roterodami Adagiorum Chiliades tres, ac centuriae fere totidem*, in aedibus Thomae Anshelmi Badensis, Tübingen, 1514, f. 77v.

Staatliche Museen, Berlin), al que acompañaba la sentencia: “Al reyst den esel ter scholen om leeren, / Is ‘t eenen esel, en sal geen peert wederkeeren”¹¹⁰; algo que, en el contexto de “El lay” pudiera irradiar diversos elementos satíricos, incluyendo la milenaria disputa, en materia de poesía, entre *ingenium* como talento nato y *doctrina* (tan antigua, al menos, como Píndaro)¹¹¹. El modo de escarnio escolar del dibujo de Bruegel puede entroncarse a este propósito con las enconadas líneas de *The Dunciad* de Pope y sus invectivas contra ciertos literatos¹¹². Por su parte, en el caso de “El lay” se trata de un *asinus poeticus*, que enriquece una cierta genealogía con antiguos avatares, como Midas, que mal juzgó el certamen entre Pan y Apolo y recibió el castigo del dios, quien despojó a sus “necias orejas” (*ures stolidae*) de forma humana, transformándolas en *ures aselli* (Ovidio, *Metamorphoses*, XI, 146-193). En contextos satíricos, no evitaron los poetas aplicar una imagen similar para sí mismos¹¹³; pero el asno sirvió de alegoría del ignorante de la música y la poesía, que amonedó un proverbio, *ónos lýras / asinus ad lyram* (utilizado para referir a los “...indociles bonarum

¹¹⁰ Véase CHRISTOPHER BROWN, *Dutch painting*, Phaidon, London, 1993, pp. 64-65. Al precitado dicho, escrito en holandés al pie, se añadió en una versión impresa de 1557 uno similar en latín: “Parisios stolidum si quis transmittat asellum. / Si hic est asinus non erit illic equus” (con leves variantes: WILHELM BINDER, *Novus Thesaurus Adagiorum Latinorum*, Eduard Fischhaber, Stuttgart, 1861, p. 274). El adagio, como muchos otros, incide en la oposición *natura/doctrina*, tónica en contextos escolares y universitarios de la baja Edad Media y el Renacimiento. Téngase además en cuenta que el asno discípulo del dibujo estudia música (mira atento una hoja con notas), aprovechando con buena probabilidad su valor satírico como viejo símbolo del *ámouso*.

¹¹¹ “Sabio es quien mucho entiende por natura. / Los doctos, fieros cuervos, graznen vanos su verba / a la alta ave de Zeus” (*Olympia*, II, 86-88).

¹¹² Valga evocar aquí una pincelada de POPE contra poetas altisonantes (en la falsa armonía de un mundo invertido, donde los necios son poseídos por cierto “entusiasmo musical”): “So swells each Windpipe; Ass intones to Ass, / Harmonic twang!” (*The Dunciad*, en *The poems of Alexander Pope. A one-volume edition of the Twickenham text with selected annotations*, ed. J. Butt, Methuen, London, 1963, II, p. 390, vv. 243-244). No se olvide a este propósito que el término *dunce* es una ignominiosa designación colegial (con una forma de castigo, *a dunce’s cap*, equivalente a la del asno) que deriva de una figura de relevancia teológico-filosófica estigmatizada en el Renacimiento: John Duns Scotus, el *doctor subtilis*, trocado en emblema de la desahuciada ignorancia.

¹¹³ Así HORACIO: “Bajo las orejas, como el asno con mente hostil / cuando se le ha puesto en el lomo pesada carga” (*Sermones*, I, IX, 20).

artium atque intractabiles”)¹¹⁴, a cuyo asunto está dedicada una famosa fábula de Fedro:

¹¹⁴ ERASMO, *Adagia*, I, 332, f. 46v; lo invoca Erasmo en el *Mōriās Eykōmion* [XXV], a propósito de los sabios metidos en los asuntos públicos (*Ausgewählte Schriften*, ed. W. Welzig, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2006, t. 2, p. 54). Muy semejante es el proverbio *Asinus ad tibiam* (*Adagia*, IV, 33, f. 241r). La incidencia más antigua del proverbio griego parece corresponder a una aplicación del comediógrafo Cratino (s. v a.C.): “se sientan abajo como el asno más lejos de la lira” (*Hōs ónos apōtērō káthēntai tēs lýras*: fr. *Cheirones* 6 [fr. 229, Kock] = *Scholia in Platonem, ad Theaetetum*, 146a.19 = SUTONIO, *Peri tōn par’Hēllēsi paidiōn*, II, 35; cf. el empleo que hace de ello EUSTACIO, *Commentarii ad Homeri Odysseam*, I, 304-305 [*ad. Odysseam* VIII, vv. 370-380], vinculando a Cratino y Platón). En MENANDRO aparece la forma concisa *ónos lýras* (*Misumenus*, v. 295 = FOCIO, *Lexicon omicron*, 337, 12 = *Comicorum Graecorum fragmenta in papyris reperta*, 151, 295); que puede sobreentenderse como “el asno escucha la lira”, *ónos lýras akoúei* (PSEUDO-PLUTARCO, *De proverbii Alexandrinorum*, 33). Corresponde con éste el dicho –aplicado al citarista Cleón, apodado “el buey”– de otro escritor de comedias, Macón (s. III a.C.): “El asno con la lira se decía y ahora el buey con la lira” (fr. 11, 140 = ATENEO, *Deipnosophistae*, VIII, XLI, 61). ESTOBEO da cuenta así del proverbio: “El asno escuchaba la lira y el cerdo la trompeta” (*Anthologium*, III, IV, 42); FOCIO registra una variante: “el asno oye la trompeta” (*Lexicon omicron*, 337, 16). Hay no pocos ejemplos que testimonian su popularidad: FANIAS (*Anthologia Graeca*, VI, CCCVII, 7: “allí escuchaba como el asno la lira”); VARRÓN (*Menippeae*, [348: *Ónos lýras*], 349-350 [Nonius Marcellus 49M.349 y 16M, 171M.350]: “si quis *melōideîn deinós est’ ónos lýras*, / praesepebus se retineat forensibus // quibus suam delectet ipse amusiam”); LUCIANO (*Adversus indoctum et libros multos ementem*, 4, 14-16: “y nada entiendes de lo que lees, sino que escuchas como el asno a la lira moviendo las orejas”); GALENO (*De methodo medendi libri*, XIV, [*Opera omnia*, t. 10], 169, 5-8: “Pues los tesalios tienen renombre de metódicos, y en realidad son ametódicos, como unos asnos con la lira y no son aptos para entender esta teoría”); CLEMENTE DE ALEJANDRÍA (*Stromata*, I, I, 9, 3-4: “Y si el conocimiento no es para todos –el asno con la lira, como dicen quienes hablan en proverbios–, los libros son para muchos”); LIBANIO (*Declamationes*, XXXII, 1, 44, 2-3: “no escuchaba más que el asno que escuchara la lira”); SAN JERÓNIMO (*Epistola*, XXVII, 1; *PL*, XXII, col. 431: “Asino quippe lyra superflue canit”; *Epistola*, LXI, 4; *PL*, XXII, col. 605: “Verum est illud apud Graecos proverbium, *ónōi lýra*”; en las *Notae* de JOANNES MARTIANAEUS [*PL*, XXII, col. 1244; *ad Epist.*, LXI, 350] se registra la variante: “*ónos pròs lýran. asinus ad lyram*”; ésta la usa MIGUEL PSELLO: *Oratoria minora*, XIV, 65; *Theologica*, LXXXVII, 84); BOECIO (*Consolatio Philosophiae*, I, 4, 1; tras un pasaje en verso, el autor es interrogado por la Filosofía: “Sentisne, inquit, haec atque animo illabuntur tuo an *ónos lýras?*”); MARCIANO CAPELLA (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*, VIII, 807: “saltem Prieneiae auscultat nihilum gravate sententiae et, ni *ónos lýras, kairòn gnōthi*” [este dicho, por cierto, es en realidad atribuido no a Bías sino a Pítaco de Mitilene: *Vitae philosophorum*, I, LXXIX, 9-10]); etc.

[Asinus ad lyram].
 [Quomodo ingenia saepe calamitate intercidant].
 Asinus iacentem vidit in prato lyram.
 Accessit et temptavit chordas ungula;
 Sonuere tactae. "Bella res sed mehercules
 Male cessit" inquit "artis quia sum nescius.
 Si repperisset aliquis hanc prudentior,
 Divinis aures oblectasset cantibus".
 Sic saepe ingenia calamitate intercidunt
 (*Fabulae. Appendix, XIV*)¹¹⁵.

La incapacidad poética de Aristóteles es figurada por medio de este antiguo tópico, confundido con el *equus eroticus*, donde los versos del poema resultan "torpes y desgarrados como el paso del asno", aplicando la equipolencia, tan brillantemente establecida por Góngora, de *pasos/versos*¹¹⁶. Si se vincula esto con la idea del *asellus surdus* (para usar un sintagma horaciano: *Epistula*, II, I, 199-200), que corresponde a la metamorfosis punitiva de Midas, quizás permita explicar por qué la danza de Armonía, hasta donde el relato nos deja saber, es silenciosa. En cualquier caso, adquiere la mayor potencia satírica si pensamos en otra creencia en torno al humilde equino que tiene un origen común con el concepto que encarna la musa. Claudio Eliano, un precursor de la zoología alegórica que cultivará Arreola, consigna en su obra: "Y dicen los pitagóricos también sobre el asno que solo éste entre los animales no ha sido creado según la armonía; y de este modo es el más sordo

¹¹⁵ Célebre es la fábula de IRIARTE: "Esta fabulilla, / Salga bien, ó mal, / Me ha ocurrido ahora / Por casualidad. / Cerca de unos prados / Que hai en mi Lugar / Pasaba un Borrico / Por casualidad. / Una flauta en ellos / Halló, que un Zagal / Se dexó olvidada / Por casualidad. / Acercóse á olerla / El dicho animal; / Y dió un resoplido / Por casualidad. / En la flauta el aire / Se hubo de colar; / Y sonó la flauta / Por casualidad. / "¡Oh!" dixo el Borrico: / "¡Qué bien sé tocar! / Y dirán que es mala / la música asnal". / Sin reglas del arte / Borriquitos hai / Que una vez aciertan / Por casualidad" ("Fábula VIII. El burro flautista", *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte*, t. 1: *Que comprende las fábulas literarias, y la música, poema*, Imprenta Real, Madrid, 1805, pp. 15-16).

¹¹⁶ Por supuesto, al inicio de la "Dedicatoria" de las *Soledades* al duque de Béjar: "Pasos de un peregrino son errante / cuantos me dictó versos dulce Musa" (LUIS DE GÓNGORA, *Soledades*, ed. R. Jammes, Castalia, Madrid, 1994, p. 183, vv. 1-2). Recuérdese, asimismo, como señala el *Dicc. Aut.*: "Paso. Metaphóricamente se toma por algún breve trecho de escritura, en que se contiene alguna particular circunstancia del discurso, o historia" (ed. facs., Gredos, Madrid, 1963, s.v.).

al sonido de la lira” (*De natura animalium*, X, XXVIII, 14-17). El *poeticus asinus* plantea en tal caso una irresoluble contradicción en los términos. Que sea esto además una creencia pitagórica, cierne sobre el ficticio poeta una nueva carga de ironía sobre su fracaso desolador; que sea de modo añadido un escarnio a partir de la confusión de las profesiones, del filósofo y el poeta, operando mediante una astuta imposición “al caballo” de un vituperio “sobre el asno” (*Phaedrus*, 260c7-8) que caracteriza el modo perverso de los rétores (y los poetas), sugiere la múltiple y plegada complejidad del discurso figural de esta minuciosa e implacable literatura que busca atrapar, en su densa y sutil red “paralógica”, la figura del *Philosophus*.

Es notorio que la ingeniosa sátira de *Le Lai d’Aristote* (creación de un talento, como el de Arreola mismo, “plein de délicatesse et un esprit finement caustique”)¹¹⁷, ha ganado aquí en sutileza y complejidad; en sus sucesivas transfiguraciones, este material legendario bufo y grotesco, depurado ya por la delicadeza artística de Henri, alcanza a través de la alquimia de la fantasía arreoliana su contextura conceptual más alta. Dada la esfera de sentido a donde desplaza el relato, puede emparentarse con otra modalidad de metamorfosis que la imaginación occidental ha hecho sobre la figura del estagiritas. Valga recordar a este propósito la expuesta dentro de las huidizas e intrincadas alegorizaciones de Giordano Bruno en la *Cabala del cavallo pegaseo*. En esta obra, heredera del *Mōrías enkōmion* de Erasmo, sobre la “sant’asinità, sant’ignoranza” se entreteje, en los movimientos pendulares de la ironía, el elogio de “la asnidad”, que ya por un lado aparece como figura de la raíz oculta de las *Sephiroth* cabalísticas y así, dentro de la tradición de la *docta ignorantia*, como “simbolo della sapienza”; ya por el otro como mordaz sátira de las cabezas rectoras de la humanidad que son los “maggiori asini del mondo”. Uno de los personajes, Onorio, declara conocer sus vidas anteriores, donde ha sido un “Asino volante”, es decir, el caballo Pegaso, colocado por Zeus en el cielo, pero que ha reencarnado en diversas personalidades humanas, una de ellas la del mismo Aristóteles, donde ha sido prolífico surtidor de yerros¹¹⁸. Cabe evocar otra

¹¹⁷ Delbouille en su introd., p. 17.

¹¹⁸ “Estando entonces, como he dicho ya, en la región celeste a título de caballo Pegaso, me ha sucedido, por orden del hado, que por la conversión en las cosas inferiores, a causa de cierto afecto que yo luego había venido a adquirir (que es muy bien descrita por el platónico Plotino), como embria-

anécdota relacionada, que implica a uno de los comentaristas más importantes de la obra del filósofo, y que retorna el tema al siglo XIII donde, al comienzo de las más acendradas disputas de las escuelas en torno a su figura, Henri tejó su poema. Se trata de san Alberto Magno, quien se entregó al estudio de la filosofía de manera imprevista (por mediación de la virgen), y que de un modo similarmente abrupto abandonó los últimos años de su vida; por este motivo, se dijo de él: "Albertus repente ex asino factus philosophus, et ex philosopho asinus"¹¹⁹. Este

gado de néctar, vine exiliado a ser o un filósofo, o un poeta, o un pedagogo, dejando mi imagen en el cielo; a cuyo asiento de tiempo en tiempo de la transmigración regresaba resguardando la memoria de las imágenes que en la habitación corporal había adquirido; y estas mismas, como en una biblioteca, las dejaba ahí para cuando ocurriera que debiese retornar a cualquier otra habitación terrestre. De cuyas imágenes recordables las últimas son aquellas que he comenzado a absorber en el tiempo de la vida de Filipo Macedonio, luego que fui engendrado de la semilla de Nicómaco, como se cree. Ahí, tras haber sido discípulo de Aristarco, Platón y otros, fui promovido con el favor de mi padre, que era consejero de Filipo, a ser preceptor de Alejandro Magno; bajo el cual, aunque cumplidamente erudito en las ciencias humanísticas, en las cuales era yo más ilustre que todos mis predecesores, di en la presunción de ser filósofo natural, como es común en los preceptores ser siempre temerarios y presuntuosos; y por esto, al ser extinto el conocimiento de la filosofía, muerto Sócrates, exiliado Platón, y otros en diversas maneras dispersos, quedé yo solo tuerto entre los ciegos; y fácilmente podía tener reputación no sólo de retórico, político, lógico, pero incluso de filósofo. Así mal y neciamente refiriendo las opiniones de los antiguos, y de manera tan deformada, que ni siquiera los niños o las insensatas viejas hablaran o entendieran cómo induzco a aquellos gentiles varones a entender y hablar, vine a pretender ser reformador de aquella disciplina de la que no tenía noticia alguna. Me llamé príncipe de los peripatéticos, enseñé en Atenas en el pórtico cubierto del Liceo; donde según la luz, o a decir verdad, según las tinieblas que reinaban en mí, entendí y enseñé perversamente acerca de la naturaleza de los principios y substancia de las cosas, deliré más que el mismo delirio acerca de la esencia del alma, ninguna cosa pude comprender rectamente sobre la naturaleza del movimiento y del universo; y en conclusión he hecho aquello por lo que la ciencia natural y divina es extinta en lo más bajo de la rueda, como en el tiempo de los caldeos y los pitagóricos ha estado en exaltación" (*Cabala del cavallo pegaseo* en GIORDANO BRUNO, *Dialoghi italiani. Dialoghi metafisici e dialoghi morali*, nuovamente ristampati con note da G. Gentile, ed. G. Aquilecchia, Sansoni, Firenze, 1958, pp. 892-894).

¹¹⁹ Lo recuerda G.W.F. HEGEL: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, t. 2, en *Werke*, XIX (ed. de 1832-1845), red. E. Moldenhauer & K. Markus Michel, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2003, p. 569. Hay, en todo caso, distintas fuentes más o menos accesibles, como la de SØREN KIERKEGAARD en *Le concept d'angoisse*, trad. P.H. Tisseau, F. Alcan, Paris, 1935, p. 215.

dictum sarcástico circunscribe el período de trabajo intelectual del maestro escolástico dentro del marco de una “simplicidad” devota. La supuesta transformación tiene un espejo trágico en su discípulo, el otro gran aristotélico del siglo XIII, santo Tomás de Aquino, sumido en el estupor al término de su vida tras un supuesto raptó místico, y cuyo desenlace mortal lo precipita un accidente cuando viajaba a lomos de un mulo¹²⁰.

En el caso de “El lay” hay que considerar un elemento transfigurador añadido: el del sueño. Puede considerarse un acierto estético de Arreola el haber desplazado a este plano la escena del *chevauchement*, en esta su versión “a lo sublime” del relato medieval –que supone, de hecho, una especie de *theía empháneia*–, absorbiendo con ello el aspecto más tosco de la historia sin quitarle –o incluso potenciando– sus posibilidades de significado. En cierta medida, podría concederse que el cuento entero sugiere una atmósfera onírica, dada a partir de la presencia sobrenatural de la musa. Todo ello convoca, de acuerdo con los señalamientos de Freud en *Die Traumdeutung*, una “interpretación simbólica” propia de los sueños literarios¹²¹, que involucren también –y este cuento puede bien testimoniarlo– un rico

¹²⁰ Al término de su vida santo Tomás solía hacer sus viajes *insuper mulum*, lo que supone una posible deferencia a la mermada salud del teólogo (la orden dominica prohibía a sus miembros viajar sobre cabalgaduras propias). El accidente ocurrió cuando viajaba en compañía de su *socius* Reinaldo [o Rainaldo] de Piperno (hoy Priverno), en febrero de 1274, de camino hacia el segundo concilio de Lyon (a celebrarse el 7 de mayo), lo que marcó su próximo desenlace (véase JOSÉ EGIDO SERRANO, *Tomás de Aquino a la luz de su tiempo. Una biografía*, Encuentro, Madrid, 2006, pp. 495 ss.). Sobre el “pasma” místico (“totus est stupefactus”) que antecede a su muerte da testimonio Reinaldo, según el registro de los *Acta sanctorum* (pp. 712-713); ante la preocupación de sus allegados –su hermana, la condesa de san Severino y el propio *socius*– por su singular transformación (“fuit mira mutatione commotus”), Tomás confesó a Reinaldo, pidiéndole guardar el secreto: “Omnia, quae scripsi, videntur mihi paleae respectu eorum, quae vidi & revelata sunt mihi” (*Acta sanctorum martii, a Ioanne Bollando S.I. colligi feliciter coepta. A Godefrido Henschenio et Daniele Papebrochio eiusdem Societatis Iesu aucta, digesta & illustrata*, Apud Iacobum Meursium, Antuerpiae, 1688, t. 1, p. 713A).

¹²¹ “Die meisten der artifiziellen Träume, welche von Dichtern geschaffen wurden, sind für solche symbolische Deutung bestimmt” (*Die Traumdeutung*, en *Gesammelte Werke*, Imago, London, 1942, ts. 2-3, p. 101). Freud pone el ejemplo de la *Gräfin*, de Wilhelm Jensen, para esta creación literaria de sueños que parece que “fueron soñados por personas reales”. Jensen confesó a Freud no haber estado al tanto de sus teorías (como, en cambio, sí lo estuvo Arreola).

“trabajo de condensación” (*Verdichtungsarbeit*)¹²²; la densidad significativa demanda traducir unas pocas líneas de fantasía en varias páginas de comentario. Arreola, enterado de la teoría psicoanalítica¹²³, aunaba ese conocimiento a su intuición artística. Al desplazar la escena del *equus eroticus* al plano del sueño, como ficción onírica dentro de la ficción, ésta se reviste de una mayor plasticidad. En términos freudianos, podría buscarse en ella el implícito sentido sexual que a veces se adjudica, de modo más problemático, a la estructura del relato de Henri y sus derivados (a partir de las implicaciones propias a “cabalgar” –operativas en numerosas lenguas–, o bien, como señaló Freud para casos quizás menos sugestivos, el valor sexual de los sueños que implican “subirse” [*steigen-hinan*], al tiempo que “bajar” [*absteigen*, más en alemán: “hospedarse”], como de hecho sucede aquí al protagonista al interactuar con la figura femenina). Ahora bien, aunque haya incluso una parcial compensación erótica al contacto físico imposible entre la musa y el filósofo, representa en primer término el sometimiento del yo en su metamorfosis animal a la pulsión inconsciente (en el asno a manera de “hieroglifo sexual”, como el Lucio de Apuleyo), con el victorioso dominio del objeto del deseo que conlleva también los sentidos negativos connotados en el simbolismo cultural de la “bestialización” propio a la tradición moral a la que el relato responde. En “la caída” que implica andar *par terre* –para usar también lo dicho por Freud sobre un mismo caso al de los juegos de palabras referidos¹²⁴– establece su pertinencia en otra esfera hermenéutica, ya comentada, sobre el “sometimiento” intelectual del pensador a la forma poética, una manifestación “inferior” del lenguaje que lo domina y “degrada” (en un “barbarismo” intelectual que se suma al de “género” en la tradición misógina del relato). Pero este salto semántico, de lo sexual a lo poético –que reproduce el despliegue del sentido en la “vigilia” del cuento–, sucede en un segundo momento, postonírico, como fruto del “autoanálisis” de Aristóteles. Sin abandonar la esfera freudiana, podría entenderse este acto como un nuevo “procesamiento” de la pulsión libidinal a nivel inconsciente, donde la represión del contenido sexual del sueño se desplaza al mismo cauce sublimado del arte, pero que en todo caso cum-

¹²² *Ibid.*, pp. 284 ss.

¹²³ Recuérdense los ya citados textos arreolianos “Sueño de navidad” y el “Análisis de un sueño”.

¹²⁴ *Die Traumdeutung*, pp. 292-294.

ple, según lo narrado, con cifrar lo “realmente” acaecido en la vigilia, es decir, la entrega de la conciencia a lo inconsciente con la sujeción de la filosofía al arte (del *lógos* al *mythos*) en términos de una “derrota del yo”. Con ello gana también la historia una nueva ambigüedad.

Valga aquí recordar otra famosa metamorfosis asnuna de la literatura: la de Bottom en *Midsummer night's dream*; tras la transformación del humilde tejedor (*Bottom* social y corporal), realizada por el huidizo Puck, sucede la situación cómica del enamoramiento, bajo hechizo, de la reina de las hadas (escena pintada por Johann Heinrich Füssli, el amigo de Blake); cuando, devuelto a su forma humana, se le abandona dormido en el bosque, y al despertar imagina lo vivido como un sueño:

I have had a dream past the wit of man to say what dream it was.
Man is but an ass if he go about t'expound this dream. Methought
I was –there is no man can tell what. Methought I was, and
methought I had– but man is but a patched fool if he will offer to
say what methought I had. The eye of man hath not heard, the ear
of man hath not seen, man's hand is not able to taste, his tongue
to conceive, nor his heart to report what my dream was. I will get
Peter Quince to write a ballad of this dream. It shall be called
“Bottom's Dream”, because it hath no bottom...¹²⁵.

La magia ha llevado a Bottom a un amor sobrenatural; en su extraña vivencia se entreveran, en los opuestos de la ironía, el vacuo sentido y el abismal. También en la trama del cuento se cofunden, en el sueño y la revelación, lo sublime y lo infame.

¹²⁵ W. SHAKESPEARE, *Midsummer night's dream*, en *The complete works* [compact ed.], eds. S. Wells & G. Taylor, Clarendon, Oxford, 1990, p. 328a-b. La mágica ironía se mueve, en el desarrollo de la comedia, entre el amor sublime y el ridículo, como alegoría misma de la experiencia erótica (como propia de los necios: Píramo, representado por Bottom en la metacomedia) que se resuelve en un incommunicable tránsito onírico; su condición indecible prolonga estas polaridades, entre la débil conciencia del loco enamorado y su correlato inverso, la inefabilidad de un plano superior que sólo puede ser aludido por medio de la poesía (las sinestesias en el arrobado discurso de Bottom sugieren esta necesidad del ser poético y la raigal precariedad ante su misión imposible; el sentido ambiguo se prolonga en el famoso discurso de Theseus sobre las *maníai* y la respuesta de Hippolyta, que entrevé algo “strange and admirable”). Bien le viene así, de varios modos, a la alegoría arreoliana, incluso la posterior reticencia de Bottom: “Masters, I am to discourse wonders; but ask me not what. For if I tell you, I am no true Athenian” (IV, II, 26-27).

En cierto modo, en su caída al *fondo* de la naturaleza, el vejamen de Aristóteles ofrece el atisbo de otro, más oculto saber.

Con el hundimiento de la razón se entreabre también, en términos del *Enkómion* de Erasmo, la puerta de acceso a la ignorancia mística como forma suprema de conocimiento. De algún modo, el cuento arreoliano podría prolongar esta tornasolada línea de sentido. Es otro acierto poético que se atribuya a Aristóteles la exégesis explicativa de su sueño, que anota como un reconocimiento de su incapacidad, de su fracaso. El tránsito onírico de esta fantasía literaria lo animaliza y lo vuelve en sarcástica ofrenda a Apolo (*Pythia*, X, 33-36); o bien refleja el estado de Xanthias, criado de Dionisos –el otro dios de la literatura–, quien al inicio de *Las ranas* de Aristófanes marcha sobre un burro para verse luego convertido él mismo en asno: “Por Zeus, en verdad soy asno que lleva los misterios” (*Ranae*, 159).

El Aristóteles de Arreola semeja también al “asno que porta los misterios” (*Asinus portans mysteria*)¹²⁶; como el del emblema de Alciati *Non tibi sed religioni* (VII)¹²⁷, “que lleva en el lomo los venerables misterios”, la imagen de Isis, adorada por la gente, y al que, envanecido, su amo golpea y reprende: “No eres tú Dios, asnillo, sino que llevas a Dios”. Pero este asno inverosímil, el *maestro di color che sanno*, que es el Aristóteles del cuento, no se presenta infatuado, sino que es el autoconfeso divulgador de su humillación. Puede asumirse que su “estado caído” es, en cualquier caso, el de todos los hombres, *surdi aselli* incapaces de percibir la *Harmonia mundi*, la música de las esferas (y el de todos los pensadores y poetas, imposibilitados para reproducirla: “auriculas asini quis non habet?”); sobre ello dijo bien Shakespeare: “Such harmony is in immortal souls, / But whilst this muddy vesture of decay / Doth grossly close it in, we cannot hear it” (*The merchant of Venice*, V, I, vv. 63-65); la inteligencia tiene el *fatum* de plegarse ante el inabarcable enigma del orden del mundo y de la Belleza que magnética atrae la mirada impotente de su melancolía (“Was aber die Schönheit sei, das weiß ich nit”¹²⁸). Así, el de Aristóteles resulta un acto propio de la autoconciencia, una “anagnórisis trágica”, aunque

¹²⁶ E. DE ROTTERDAM, *Adagia*, II, 103, f. 125r.

¹²⁷ *Viri clarissimi D. Andreae Alciati... Emblematum liber*, Heinrich Steyner, Ausburg, 1531, f. B7r.

¹²⁸ *Entwürfe zum “Lehrbuch der Malerei”*, ALBRECHT DÜRER, *Schriften und Briefe*, ed. E. Ullmann, Philipp Reclam, Leipzig, 1982, p. 144.

la ficción arreoliana ofrece una tragicidad contorsionada por la ironía¹²⁹. En este sentido, su plegada fabulación se emparenta también, en su polisemia, con la del espíritu del Renacimiento, lúcida, indócil y proteica, donde aun el mayor menoscabo guarda la posible semilla de su inversión sublime. “No hablo según Armonía, sino sumido en la ignorancia”, parece conceder, parafraseando a san Pablo, el Aristóteles de Arreola¹³⁰, en

¹²⁹ Es un tono “burlesco y trágico” (“Epitafio”, *Bestiario*, p. 114) el de las ficciones que integran los *Cuentos* de 1950. A propósito de “El lay”, valga trasladar un trágico sarcasmo de NIETZSCHE: “Kann ein Esel tragisch sein? –Dass man unter einer Last zu Grunde geht, die man weder tragen, noch abwerfen kann?... Der Fall des Philosophen” (*Götzen-Dämmerung, Sprüche und Pfeile*, en *Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*, eds. G. Colli & M. Montinari, W. de Gruyter, Berlin-New York, 1999, p. 60). En un apunte –que no incluye la referencia final al filósofo– dejó la variante más precisa: *Packesel*, “asno de carga” (*Nachgelassene Fragmente*, Frühjahr, 1888, 15, en *Nachlaß 1887-1888*, p. 479).

¹³⁰ No es inverosímil que Arreola, tan influido por el imaginario cristiano, hubiese de algún modo recordado célebres pasajes bíblicos: el del profeta Balaam (Números 22), quien montado en una asna recibe el mensaje de un ángel –de modo sobrenatural, habla primero el animal a su dueño–, en un episodio donde en general se entremezclan también el sueño y la revelación –según la exégesis de MAIMÓNIDES, “todo lo ocurrido con Balaam en el camino (Nm 22, 22 ss.), juntamente con lo hablado por la asna, fue en visión profética” (*Guía de perplejos*, trad. D. Gonzalo Maeso, Trotta, Madrid, 2005, p. 349). Idéntica montura, la más célebre de un ser sublime, es la de Cristo (Mateo 21: 2 ss.: “et statim invenietis asinam [*ónon*] alligatam, et pullum cum ea”, a partir de la profecía de Zacarías 9: 9), el vehículo del *Lógos*, con las implicaciones significativas que convienen de modo pertinente al cuento arreoliano. Sobre el pasaje bíblico decía entre sus burlas ERASMO: “Y es más, de entre el género de los animales irracionales agradan sobre todo a Cristo aquellos que están más alejados de la prudencia de la zorra. Y por esto mismo prefirió un asno, cuando Él, si hubiese querido, hubiera podido sin daño oprimir el lomo de un león” (*Laus Stultitiae*, en *Ausgewählte Schriften*, t. 2, pp. 194 y 196). Recuérdese, además, en la literatura del siglo xx, el devorador flujo de significados en torno al burro que aparece en *Finnegans wake*, que es no sólo “el asno de Buridán”, sino que, vinculado con “the Four [Old Men]”, es la montura de “los evangelistas” (confundidos, burro y personajes, con “Don Quijote”: “donkey shot at” (II, I, p. 234), “Johnny [el evangelista Juan] my donkeyshot” (III, III, p. 482; *Johnny, my donkey*, en la primera redacción: *A first draft version of Finnegans wake*, ed. D. Hayman, Faber and Faber, London, 1963, p. 235) que duplica la de Cristo; sobre él se opera luego, en una yuxtaposición de voces, una singular ventriloquia a inicios del libro III: “but I, poor ass, am but as their fourpart tinnckler’s dunkey” (III, I), donde se confunde con Shem [the Penman] (= James, esto es, un espejo autoral: JAMES JOYCE, *Finnegans wake*, introd. S. Deane, Penguin, Harmondsworth, Middlesex, 2000, p. 405).

un postrero retorno a las enseñanzas del patriarca directo de su stirpe filosófica, Sócrates, que indicó, en la acusación propia y el reconocimiento de la propia ignorancia, los principios del deber ético y la sabiduría¹³¹.

Por último, es conveniente relacionar “El lay” con otro motivo medieval: la Dama (o la Doncella) y el Unicornio, que se hace también presente en el orbe de ficción de Arreola. En “El rinoceronte”, al inicio del *Bestiario* –texto que figura entre los mejores de esa colección de pequeñas obras maestras–, se resume así el vínculo entre el animal acorazado y su sutil hermano mitológico:

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 arro-dilla. Y el cuerno obtuso de agresión masculina se vuelve ante la doncella una esbelta endecha de marfil (pp. 11-12)¹³².

¹³¹ Véase la célebre explicación de la *docta ignorantia* socrática en la *Apología Socratis* (20d6 ss.); además, sobre el “ser necesario acusarse en primer lugar a sí mismo” como deber hacia la justicia, el testimonio del *Gorgias* (480c). El propio Sócrates, según el *Symposium*, representaba una ambigüedad entre apariencia y ser –el sileno que guarda dentro las estatuas de los dioses–, entre lo ridículo y lo sublime, cuyo secreto era velado-revelado por la potencia autocancelante de la ironía. De modo imaginario más próximo al cuento, es posible reconocer una propicia ambigüedad de significado en las alegorías místicas de Giordano Bruno sobre metamorfosis bestiales; así la de Acteón –a su modo otra prefigura de “El lay” arreoliano–, que Bruno entendió como una imagen del iniciado en el conocimiento secreto, vuelto ciervo místico de una demanda interior, devorado bienhechoramente por sus pensamientos sobre lo divino, para verse libre al fin y arribar a “donde no mire más como a través de aberturas y de ventanas a su Diana, sino que habiendo tirado los muros en tierra, es todo ojo a la visión de todo el horizonte” (G. BRUNO, *Eroici furori*, en *Dialoghi*, p. 1125).

¹³² Arreola se refiere a la obra maestra de la tapicería flamenca, *La dame à la licorne* (fines de s. xv, Musée National du Moyen Âge, Thermes et Hôtel de Cluny, París), que consta de seis tapices donde se representan una dama en el centro y a sus lados la figura de un león y un unicornio sometidos a ella, que ilustran, según una interpretación generalmente aceptada, los cinco sentidos y un sexto que corresponde al deseo (“A mon seul désir”), aunque conlleven diversos aspectos hermenéuticos aún polémicos. Rainer Maria Rilke le dedicó un poema con ese mismo título (9 de junio de 1906). Recuérdese, asimismo, que el motivo del unicornio aparece también en el

A la vista están sus semejanzas estructurales con “El lay”, al implicar un ser cuya fuerza (física/intelectual) es sometida por un principio femenino. El juego de espejos entre ambas historias lo ahondan diversos aspectos comunes, ya la cáustica caracterización del rinoceronte como “filósofo positivista” (o “materialista”, según el texto original de *Punta de plata* de 1958)¹³³, ya la pulsión sexual sublimada, metafórica o literalmente, en poesía (“una esbelta endecha de marfil”/el poema *De Harmonia*). En términos de una vieja tradición fabulística, esto representa más que una coincidencia y acaso testimonia de nueva cuenta la potencia intuitiva de la creación arreoliana. A partir de sus más antiguas expresiones orientales, la historia del unicornio se desarrolló narrativamente de un modo parecido al relato difundido en Europa por el poema de Henri y el sermón de Jacques de Vitry¹³⁴.

curioso texto de “Balada” (J.J. ARREOLA, *Palindroma*, Joaquín Mortiz, México, 1971, pp. 67-68).

¹³³ “Embiste como ariete, con un solo cuerno de toro blindado, embravecido y cegato, en arranque total de filósofo positivista” (p. 11). Cf. J.J. ARREOLA, “Punta de plata”, *Revista de la Universidad de México*, 12 (1958), p. 7 (y la ed. del libro de ese mismo año).

¹³⁴ En esta confabulación general, hay que recordar que a Aristóteles se debe una de las descripciones más antiguas del unicornio, donde lo considera como un género del asno: “Y pocos solípedos tienen también un solo cuerno, como el asno indio [*ho Indikòs ónos*]” (*Historia animalium*, 499b18-19; el cuerno está en medio de la cabeza: *De partibus animalium*, 633a24-25), que ha sido a veces identificado con el rinoceronte. Es muy posible que la noticia la haya tomado de Ctesias de Cnido, quien fuera médico del rey persa Artajerjes II (y por ello un adecuado vínculo con las fuentes orientales); Ctesias reportaba la existencia de supuestos “asnos salvajes” de la India, de cuerpo blanco, cabeza purpúrea y que “tienen un cuerno en la frente, de un codo y medio de tamaño” (F. JACOBY, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, 3C, 688, fr. 45, 419 ss.) También autores como Plinio y Eliano dan cuenta de él y su presencia habrá de perdurar y extenderse, en su forma alegórica, en la Edad Media, sobre todo a partir del texto del *Physiologus*. Además, está el relato oriental del *rishi* Unicornio, que alimentó —o incluso pudo dar origen— a la leyenda del animal fabuloso. Su ascendencia más remota está en el *Gilgamesh*, en la figura del héroe Enkidu, “retoño del silencio”, hombre-salvaje que vive entre los animales, al que Gilgamesh ordena seducir por medio de la prostituta (una *hieródoulos*) Šamhat, quien “convida al hombre al trabajo sensual de una mujer” (Tablilla, I, 161 ss., pp. 546 ss.); Enkidu es hijo del “burro” o “asno salvaje” [*akkanu*] (*The Babylonian Gilgamesh epic. Introduction, critical edition and cuneiform texts*, ed. A.R. George, University, Oxford, 2003, t. 1, Tablilla, VIII, 4, pp. 650-651). En varios aspectos, esta historia recuerda la del asceta Rishyashringa (Rṣyaśṛṅga), “con un cuerno de ciervo (o gacela)”, o Ekaśṛṅga (“Unicornio”). Según el *Ramayana*, una

LA TRANSFIGURACIÓN ARREOLIANA

De acuerdo con lo aquí comentado, quedan a la vista las transformaciones que el relato, a partir del *Lai* del siglo XIII, ha experimentado en este cuento mexicano de mediados del siglo XX. Desde la situación tópica del “anciano enamorado” (*senex amans*) de una joven tentadora, Arreola ha entret Tejido una nueva cadena de significados: la “mujer engañadora” (*mulier fallax*) es sustituida por un ser superior e inaccesible (*Musa inaprehensibilis*); así, el motivo del sabio burlado conduce a la nueva y particular situación del “filósofo vuelto poeta” que, en un “metaplano” onírico da lugar a la metamorfosis del tópico infamante del “caballo de amor” en un *poeticus asinus*. De modo esquemático, el cambio de topología narrativa puede resumirse así:

gran sequía provocada por una falta del rey Romapāda (o Lomapada) sólo puede erradicarse casando a su hija Śāntā con Rishyashringa; para atraerlo, unas cortesanas son enviadas al retiro en el bosque donde el *rishi* ha crecido sin trato humano, lo seducen y lo llevan al fin al reino de Romapāda donde se desposa con Śāntā (*Rāmāyaṇa of Vālmīki. Sanskrit text with English translation*, t. 1: *Bāla-Kāṇḍa, Ayodhyā-Kāṇḍa*, ed. R. Prakash Arya, trad. M.N. Dutt, Parimal, Delhi, 2004, pp. 22a-27b). En el *Mahābhārata* se cuenta también esta historia, explicándose el mítico nacimiento de Rishyashringa (del *brhamana rishi Vibhandaka* y una cierva) al tiempo que se abunda en diversos detalles; la cortesana seduce al asceta “intoxicándolo” con comida, bebida, ropa, jugando alrededor suyo, abrazándolo y besándolo; hace una cándida y atrevida descripción de ella a su padre Vibhandaka, quien la identifica con un Rakshasha (un ente maligno); a pesar de ello Rishyashringa es llevado a palacio con el mismo desenlace (*Mahābhārata. Sanskrit text with English translation*, t. 2: *Vana-Parva*, eds. I. Chandra Sharma & O.N. Bimali, trad. rev. M.N. Dutt, Parimal, Delhi, 2004, pp. 320a-331a). El relato aparece también en la colección budista de *Jātakas*, con la temática religiosa de la tentación que amenaza la búsqueda de la conciencia del adepto (*Jātakam. Das Buch der Erzählungen aus früheren Existenzen Buddhas*, trad. J. Dutoit, Lotus, Leipzig, 1914, t. 5, pp. 153-164 y 195-208). Donde se aproxima más al *Lai* es en la versión del cuento que aparece en la compilación china *Tsa pao tsang ching* (que data de 472 d.C.), donde los poderes mágicos del eremita “Unicornio” (Ekaçṅga) han provocado una sequía por doce años; la cortesana tentadora (Chant’o [Çāntā]) abocada a someterlo y despojarlo de su magia promete: “vendré a horcadas sobre ese eremita”; después de su seducción y alegando cansancio en su marcha a la ciudad, se monta sobre su cuello; el asceta permanece unos días ahí antes de retornar a la vida contemplativa en su retiro (*Tripitaka chinois, en Cinq cent contes et apologues extraits du Tripitaka Chinois*, trad. E. Chavannes, Adrien Maisonneuve, Paris, 1962, t. 3 [3-4], pp. 233-237).

cuento y transtextualidad “se ponen –como dice la ironía arreoliana alguna vez– curiosamente de acuerdo para equivocarse” conjuntamente; en todo caso, bien apuntaba ya a este respecto Alfonso Reyes sobre la obra de Arreola: “Influencias (conscientes o inconscientes): veinte y tantos siglos de literatura”¹³⁶. Asimismo, la alta condensación (*dichten* = *condensare*) semántica y la sugestiva polisemia de este relato comprueban lo que un arreolista ha defendido recientemente para este conciso universo verbal: su naturaleza legítimamente poética¹³⁷ (y donde, como en la hermenéutica onírica, nunca se puede, según Freud, pretender haber alcanzado una interpretación completa [*vollständig*] por más prolijo que sea el abordaje). También lo distingue su contextura universal y metahistórica, que ya reconociera Borges como condición característica de Arreola y su obra. Su temática es medieval; pero la modalidad trópica de su fantasía puede recordarnos la sátira de Alberti o Erasmo y las fábulas alegóricas del Renacimiento.

La fecunda capacidad alusiva del cuento se enriquece y disemina, en los varios planos histórico-literarios que atraviesa, por medio de la certera elección de sus elementos constitutivos que lo convierten en una compacta y poderosa máquina significante¹³⁸. En primer término, Aristóteles es el maestro de la “medianidad” como sinónimo de la virtud (*Ethica Nicomachea*, II, VI, 1106b27-28), y hombre representativo de un pueblo, Grecia, culmen del perfecto equilibrio (“nada en exceso”) y la autoconciencia del *lógos* en la historia universal, que creó

¹³⁶ “Nuevos rumbos de nuestra novela”, p. 489.

¹³⁷ FELIPE VÁZQUEZ ha ofrecido este perfil del escritor jalisciense: “invier-to el juicio de algunos críticos y aventuro que dichos textos son poemas en prosa que tienen además una doble virtud: suscriben el repertorio trópico y pueden leerse como cuentos. Si agregamos que el poema en prosa comprende una convergencia genérica, debido a su apertura estructural y a su capacidad hibridatoria, quiero afirmar que los textos de *Confabulario*, *Palindroma* y *Bestiario* son –más allá de la combinatoria formal que hace de ellos *textos de frontera*– una forma de poemas en prosa” (*Juan José Arreola. La tragedia de lo imposible*, Conaculta-INBA-Verdehalago, México, 2003, p. 72).

¹³⁸ Podría decirse que los cuentos de Arreola acumulan minuciosamente “prodigiosos miligramos” verbales, o bien, asumiendo su ironía, que son “absorbedores” de significados, para utilizar palabra y concepto de otra de sus narraciones (“Flash”, *Bestiario*, p. 95), en esa constante tendencia de la literatura a crear imágenes cifradas de sí mismas en sus propias creaciones. De este modo, un cuento como “El lay de Aristóteles”, en su leve y aleve estructura, puede “arrastrar” y “comprimir” una, a primera vista, insospechada cantidad de páginas y contenidos de la tradición literaria occidental.

la imagen paradigmática del “cosmos” como triunfo olímpico sobre el caos y sus irracionales fuerzas titánicas; de modo consecuente, en la musa Armonía se condensa esa idealidad que encarna al mismo tiempo el inasible e indócil estatus de la cósmica constitución de su ser, tornando casi palpable su intangibilidad¹³⁹, y el abismo abierto entre las polaridades de pensamiento y vida, razón y pulsión, cultura y naturaleza. A partir del ámbito propio del relato de Henri, esta múltiple adversidad se traslada al escenario medieval entrelazándose con el agonismo anímico cantado por los trovadores, y adquiriendo el carácter de un drama individual; la mínima e insalvable distancia de “la dorada hoja de avellano”¹⁴⁰, que separa los labios del anciano Guillaume de Machaut y la joven Peronnelle d’Armentières, se expande en las connotaciones de “El lay” hacia la infinitud que media entre inteligencia y realidad infinita, en una sugestiva síntesis poética –“fáustica”– de la “*hybris cognoscitiva*” del helenismo y “la melodía del deseo insatisfecho”¹⁴¹. En la figura del filósofo (“... Aristotelim... hominem illum ardentis ingenii et complecti omnia cupientem”)¹⁴², el deseo por una mujer se universaliza –a la manera de un gran discípulo de Aristóteles: Dante– y se expresa como un deseo absoluto y del absoluto. Frente a su incumplimiento, el amor se transfigura en el acto de escribir; *épos* (la “palabra”: el poema *De Harmonia*) es también una sucedánea forma de *éros*, y el drama de este Aristóteles ficticio cifra acaso la *pasión* que tensa toda la literatura de Arreola y –en cierto modo– la literatura toda: “la tragedia de lo

¹³⁹ Luego, vale acaso como alegoría metatextual de su mismo ser discursivo, caracterizado así por F. VÁZQUEZ: “Este lenguaje armónico participa también de una alada materialidad. O para emplear otro oxímoron: la levedad concreta del lenguaje es palpable en la escritura de Arreola, pues al leerla, tenemos la sensación de tocar algo inmaterial y, al mismo tiempo, sentimos que fluye con la solidez de algo que parecía no tener cuerpo” (*op. cit.*, p. 114).

¹⁴⁰ J.J. ARREOLA, “La canción de Peronelle”, *Bestiario*, p. 110.

¹⁴¹ “Desde que los trovadores provenzales del siglo XII entonaron la melodía del deseo insatisfecho, fueron cantando los violines de la canción de amor cada vez más alto, hasta que sólo un Dante pudo tocar con pureza el instrumento” (JOHAN HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media*, trad. J. Gaos, Alianza, Madrid, 1996, p. 153). En no pocas ocasiones, ARREOLA recordó este pasaje de Huizinga; por ejemplo (con ciertas variantes, pues cita de memoria): *Inventario*, Grijalbo, México, 1976, p. 140.

¹⁴² FRANCESCO PETRARCA, *Invective contra medicum*, en *Opere latine*, ed. A. Bufano, Torinese, Torino, 1975, t. 2, pp. 900 y 902.

imposible”¹⁴³. Finalmente, cabe apuntar una línea central de su sentido que atraviesa el corazón del lenguaje y las accidentadas relaciones, a menudo hostiles, entre poesía y filosofía. A pesar de su ambigüedad, la figura del estagirita –el “amigo de la poesía” que Platón pide en la *República* y el racionalista contrario a la expresión metafórica–, resulta un adecuado compendio de un arduo y complejo conflicto. No podemos olvidar que su paradoja se prolonga en el horizonte de la modernidad. En el siglo XIX, en las figuras de Hegel, gran esteta, y Nietzsche, gran escritor, que proclamaron “el ser pasado” del arte¹⁴⁴; en el siglo XX, en Martín Heidegger, apólogo de la poesía de Hölderlin como portadora del lenguaje del ser, prolijo comentarista de Higino (*Cura* como fuente del concepto de *Sorge*), pero que orgulloosamente justificaba “lo tosco y «poco bonito» de la expresión” de su *magnum opus* deslindándose del *mythos*: “ein anderes ist es, über Seiendes erzählend zu berichten, ein anderes, Seiendes in seinem Sein zu fassen”¹⁴⁵. “El lay de Aristóteles” ofrece una posible respuesta, “contando cuentos”, de cómo el ser evade siempre la voluntad de la “aprehensión” filosófica; es también, de esta forma, una modesta vindicación del *mythos* sobre el *lógos*, no menos que la feliz alegoría de un misterio poético sobre la armonía universal.

SIGMUND MÉNDEZ

¹⁴³ “Arreola se incluye en la estirpe de los *poetas* imposibles y, como tal, no puede concebir el ser de su escritura sino como una forma de lo imposible... Arreola quiere expresar, por medio de las palabras, lo inexpressable. Quiere incluso cifrar lo absoluto en la escritura, aprehender la Palabra por medio de las palabras” (F. VÁZQUEZ, *op. cit.*, pp. 126 y 128). Recuérdese que, de modo tal vez emblemático, “El lay de Aristóteles” encabezó la versión de ese “proto-*Confabulario*” que son los *Cuentos* de 1950.

¹⁴⁴ Según las célebres palabras de HEGEL: “In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes. Damit hat sie für uns auch die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren und ist mehr in unsere *Vorstellung* verlegt, als daß sie in der Wirklichkeit ihre frühere Notwendigkeit behauptete und ihren höheren Platz einnähme” (*Vorlesungen über die Ästhetik*, en *Werke*, 13: *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, ed. cit., p. 25). A su vez, NIETZSCHE habló del “crepúsculo del arte” (“Abendröthe der Kunst”: *Menschliches, Allzumenschliches*, I, 4, 223) en su ámbito contemporáneo, “wo die Magie des Todes dieselbe zu umspielen scheint”, por lo que vaticinaba: “Den Künstler wird man bald als ein herrliches Ueberbleibsel ansehen” (p. 186).

¹⁴⁵ MARTIN HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, Tübingen, 2001, pp. 38-39.

