



Ignacio Padilla, entre las arañas de la memoria y el olvido.

Ignacio Padilla, between the spiders of memory and oblivion.

DOI: 10.32870/sincronia.axxvi.n82.31b22

María Claudia Macías

Universidad Nacional de Seúl (COREA DEL SUR)

CE: maciascl@snu.ac.kr / ID ORCID: 0000-0002-6602-9135

Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Recibido: 31/03/2022

Revisado: 20/04/2022

Aprobado: 26/05/2022

Resumen

Ignacio Padilla en su cuento “Tres arañas y una cuarta improbable” de su último volumen publicado en vida, *Las fauces del abismo*, recoge la tradición de ese insecto asociado comúnmente al horror. Desde la teoría de Paul Ricoeur sobre los tipos de memoria desarrollados en *La memoria, la historia, el olvido*, revisaremos el cuento de Padilla que reconfigura el olvido de las arañas del microrrelato “Las arañas sin memoria” de Alejandro Jodorowski, con la mezcla de recuerdos y la memoria infinita. Mostraremos que su discurso tiene como contexto una amalgama de las culturas antiguas de Oriente, en el cual crea un nuevo mito que enfrenta al hombre con la divinidad en las orillas del infierno o del abismo.

Palabras clave: *Qunvar*. Memoria. Olvido. Infierno. Ricoeur.

Abstract

In the Ignacio Padilla's short-story, “Tres arañas y una cuarta improbable”, from his last published volume while he was alive, *Las fauces del abismo*, gathers the tradition of that insect associated with horror. From Paul Ricoeur's theory on the types of memory developed in *Memory, History, Oblivion*, we will review the Padilla's tale which reconfigures the oblivion of the spiders from the micro-story



“Las arañas sin memoria” by Alejandro Jodorowski, with the mixture of memories and infinite memory. We are trying to demonstrate that his discourse has as a context an amalgamation of the ancient cultures of the East, in which the author has created a new myth that confronts man with divinity, on the shores of hell or the abyss.

Keywords: *Qunvar*. Memory. Oblivion. Hell. Ricoeur.

*“Yo me considero, fundamentalmente, un cuentista
al que a veces le nace una novela o un ensayo.”*

Ignacio Padilla
(León, 2015, 1:38 min.)

Introducción.

En el cuento “Tres arañas y una cuarta improbable” del último volumen publicado en vida del autor, *Las fauces del abismo*, Ignacio Padilla recoge un cúmulo de lecturas sobre ese insecto asociado al horror. Martín Luis Guzmán, Juan José Arreola, Guadalupe Dueñas, Jorge Luis Borges, Augusto Monterroso, Julio Cortázar, Alejandro Jodorowski, por mencionar solo a los hispanoamericanos, han tratado de la araña en textos que van desde el arquetipo del miedo hasta la relación verdugo-víctima, pasando por la araña como representación de Dios controladora de destinos.

Desde la propuesta teórica de Paul Ricoeur desarrollada en *La memoria, la historia, el olvido*, revisaremos el cuento de Padilla, más extenso que los textos predecesores, donde reconfigura el olvido de las arañas del microrrelato de Alejandro Jodorowski con la mezcla de recuerdos y la memoria infinita, en un discurso que tiene como contexto una amalgama de religiones monoteístas y culturas antiguas del Medio Oriente, para crear un nuevo mito donde el hombre se enfrenta con la divinidad en las orillas del abismo que terminará denominándose como el infierno.



Preferencia por el cuento

Ignacio Padilla (1968-2016) era el más joven de los miembros del Crack. El único que había sido nombrado miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, dedicaría todo su tiempo al último volumen de su *Micropedia*. *Lo volátil y las fauces* apareció póstumamente en 2018, ocasión que se aprovechó para publicar juntos los cuatro volúmenes de la que consideró siempre como su magna obra. Su albacea literario, Jorge Volpi, junto con el editor Juan Casamayor se dieron a la tarea de organizar el material que había dejado Padilla y que integraría *Lo volátil* del último volumen, según declaró Volpi en la presentación de la colección:

Son cuatro libros: *Las antípodas y el siglo*, *Los reflejos y la escarcha*, *El androide y las quimeras* y *Lo volátil y las fauces*, cada uno con dos temas y con un título octosílabo. [...]

“Nacho publicó en vida tres libros y medio, a mí lo que me tocó en realidad fue restaurar el último a como lo pensó originalmente”. (Notimex, 2018, p. 6B)

La primera parte del cuarto tomo Padilla la había publicado en 2014, con el título *Las fauces del abismo*, donde se incluye el cuento que será el corpus del presente estudio: “Tres arañas y una cuarta improbable”, el tercero de los nueve que integran el volumen considerado como un “bestiario de tierra” (León, 2015, 13:39 min.), como afirmó repetidamente el autor.

El Crack se había presentado oficialmente en 1996, con la presentación de cinco novelas “elaboradas sin consigna colectiva” (Chávez, 2000) que acompañaron su *Manifiesto*. Después, fueron justamente dos novelas las que dieron a conocer a esos jóvenes escritores en el mundo: *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi, Premio Biblioteca Breve Seix-Barral 1999, y *Amphitryon* de Ignacio Padilla, Premio Primavera de Novela Espasa 2000.

Los críticos del recién nacido Crack interpretaron su deseo de ruptura con la tradición literaria precedente, en particular la con mexicana, a partir del *Manifiesto* y de las novelas que publicaron en su momento y en los años siguientes. Entre las voces críticas, destacó la de Elena Poniatowska:



Hace años Kid Palou, Kid Volpi, Kid Urroz, Kid Padilla, Kid Chávez Castañeda, Kid Herrasti noquearon a la literatura mexicana con un manifiesto que mandó a la lona a las mafias, el grupo de *Vuelta*, el de *Nexos*, el de *La cultura en México*. Nada de lo pasado valía, los escritores eran una mierda, había que barrer con ellos y el único futuro estaba en el crack. (Poniatowska, 2003)

Christopher Domínguez les daría el tiro de gracia un año después de Poniatowska: “las novelas del crack son un conjunto heteróclito de narraciones desiguales (y algunas pésimas) cuya bandera de salida es un falso cosmopolitismo” (Domínguez, 2004, p. 48). Sin embargo, el crítico rescataría ciertos valores de Volpi, a quien etiquetó como líder del grupo, y del autor de nuestro estudio afirmó: “Padilla, un buen cuentista” (Domínguez, 2004, p. 49).

La crítica calificó al Crack, en general, como un grupo de novelistas contestatarios con la tradición literaria de México. Todos han incursionado paralelamente entre la ficción y el ensayo. Pero no todos eran escritores únicamente de novelas, tal vez Volpi fuera la excepción. Pedro Ángel Palou había obtenido el Premio Nacional de Narrativa Jorge Ibarguengoitia 1991, con sus cuentos *Amores enormes*; Ricardo Chávez había ganado, entre otros, el de Cuento Latinoamericano Edmundo Valadés 1994 y el Premio Iberoamericano de Cuento Julio Cortázar 2012, concedido por Casa de las Américas. Ignacio Padilla fue el que acumuló más premios en el género del relato breve: Premio Nacional de las Juventudes Alfonso Reyes 1989, por *Subterráneos*; Premio Kalpa de Ciencia Ficción 1994, por *El año de los gatos amurallados*; Premio de Cuento Gilberto Owen 1999, con *Las antípodas y el siglo*, y el Premio Juan Rulfo de Cuento de Radio Francia Internacional 2008. Desde que era estudiante de bachillerato, Padilla había conseguido destacar en los concursos de cuento del Centro Universitario México. Ganó el primer lugar cuando cursaba el 4.º semestre y, en el 5.º, obtuvo el primero y el segundo lugar, “empresa que solo Carlos Fuentes había logrado muchos años atrás” en el CUM (Urroz, 2000, pp. 49-50).

Para Padilla, el cuento era el origen, el punto de partida de toda su escritura. De ahí que afirmara que cualquiera que fuere el género final de sus textos, todos habían nacido a partir de un



cuento: “soy un cuentista, un corredor de 100 metros, a quien de vez en cuando le crece un cuento para convertirse en una novela, o un cuento le pide escribirse en forma de ensayo” (S/A, 2014, 4:49-4:58 min.).

En una entrevista de noviembre de 2015, en la Universidad de California-Los Ángeles, Ignacio Padilla hizo declaraciones acerca de la preferencia por el género del cuento y sobre el proyecto de su *Micropedia* casi como una cláusula testamentaria, donde reconoce que preparaba su legado como escritor para la posteridad:

JPG: [...] Con la publicación de *Las antípodas y el siglo* comienza tu proyecto cuentístico *Micropedia*. ¿De dónde surge este proyecto?

IP: Surge de una necesidad de sistematizar ya en la vida adulta lo que tengo que dejar como un legado literario. [...] Es sobre todo una toma de conciencia de quién soy y cómo soy, y qué es lo mejor que puedo hacer; qué orden le voy a dar a una obra que va a existir cuando yo ya no exista. Es parte de la conciencia de muerte a la que todos nos enfrentamos más temprano que tarde en la vida. Una necesidad de limpiar la casa para cuando ya no estés. (Puente, 2016, p. 212)

Las arañas en la tradición literaria hispanoamericana

La crítica consideró, con base en ciertas afirmaciones del *Manifiesto* del Crack, que sus miembros marcaban distancia respecto de la tradición mexicana e hispanoamericana: “Primer mandamiento: ‘Amarás a Proust sobre todos los otros’.” (Palou, 1996); “El Crack deslinda y desbroza los libros de los que se siente deudor y también los libros de los que se siente anatematizador o inquisidor, pues son muchas las novelas que se irían a la hoguera sin reparo y sin perdón.” (Urroz, 1996); “[L]o que buscan las novelas del Crack es lograr historias cuyo cronotopo, en términos bajtinianos, sea cero: el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno.” (Padilla, 1996). Sin embargo, también había afirmaciones que matizaban la ruptura, como la de Ricardo Chávez: “En fin, no se hace nada nuevo. Cuando más, desbrozar una estética olvidada en la literatura de México.” (Chávez, 1996).



Diez años después, Padilla aclararía acerca de la postura del grupo ante la tradición literaria mexicana: “El Crack [...] nada tuvo de estrategia (no somos tan listos) ni mucho menos aspiró a una defenestración de nuestros maestros (no somos tan tontos).” (Padilla, 2016, p. 16), subrayando dos de los equívocos que surgieron a partir del *Manifiesto*: “primero, el mito de una negación de los escenarios mexicanos y, segundo, el de una confrontación con los grandes autores de la literatura latinoamericana” (Padilla, 2016, p. 17).

En diversas entrevistas, Padilla declaró sobre su último libro: “el próximo será *Lo volátil y las fauces*, un bestiario, un cuento sobre animales” (Gutiérrez, 2012; Alejo, 2014), el cual pretendía “inscribirse en la hermosa y muy sólida tradición de los bestiarios latinoamericanos” (S/A, 2014, 49-55 seg.), tradición en la que destacaba en primer término a Arreola, seguido de Borges, Cortázar y Monterroso.

De los cuatro mencionados, solamente Arreola y Monterroso tienen arañas en sus relatos. Augusto Monterroso incluye una araña en las reflexiones del sabio Búho —todos los nombres de los animales están con mayúscula en este cuento— que medita “sobre la Araña que atrapa a la Mosca y sobre la Mosca que con toda su inteligencia se deja atrapar por la Araña” (Monterroso, 1969, p. 31). Juan José Arreola, en 1952, le dedica todo un cuento a una de ellas, “La mígala”, donde como afirma Guillermo Samperio (2005, p. 71) “Arreola transforma el miedo en araña”. Dice el protagonista al inicio del cuento: “La mígala discurre libremente por la casa, pero mi capacidad de horror no disminuye” (Arreola, 1952, p. 13). En la obra de Jorge Luis Borges, se encuentra una particular araña cerrando el soneto “Jonathan Edwards, 1703-1785”, dedicado al teólogo norteamericano: “En el centro puntual de la maraña / hay otro prisionero, Dios, la Araña.” (Borges, 1964, p. 288). Julio Cortázar no tiene arañas en su *Bestiario*, las hormigas eran el animal que le daba más horror. Pero sí las hay en “Manuscrito hallado en un bolsillo”, de *Octaedro*: “las arañas clavaron sus uñas en la piel del pozo para una vez más vencerme desde adentro” (Cortázar, 1974, p. 55), donde las arañas se combinan con un pozo y un péndulo que traen a la memoria el cuento de Edgar Allan Poe.

Pero Padilla no mencionaba en las repetidas veces que se refería a los bestiarios hispanoamericanos a otros escritores mexicanos que tienen célebres arañas en sus obras. Martín



Luis Guzmán y Guadalupe Dueñas, por ejemplo. La escritora tapatía incluye veinticinco cuentos en *Tiene la noche un árbol*, de 1958, ocho de los cuales “conforman un breve bestiario en el que generalmente sobresale la simpatía por los animales, en contraposición con la crueldad e incomprensión humanas” (Monges, 1996, p. 205). A diferencia de los otros cuentos, en “La araña”, como en “La mígala” de Arreola, hay un “placer masoquista en vías de purgar una culpa” (Monges, 1996, p. 206); la protagonista se resigna a vivir con la araña que ya forma parte de su espacio y de su vida: “La miro en el rostro del tiempo” (Dueñas, 1958, p. 41), de ahí que en el párrafo final exclame deseando su compañía para siempre: “¡No quiero que la toquen!” (Dueñas, 1958, p. 42).

En *El águila y la serpiente* (1928), la sexta parte del quinto libro se titula “La araña homicida”. Una serie de asesinatos de gente común y corriente ocurren por las calles oscuras de Culiacán, recién terminada la Revolución Mexicana:

La noche pasada se había oído el rodar de un carruaje; hoy se hablaba de una araña: luego, era evidente que el autor o los autores de los cuatro homicidios consecutivos cometían sus crímenes desde uno de esos cochecitos bajos, de dos ruedas, típicamente sinaloenses, a los cuales se designa con el mote, muy descriptivo y popular, de arañas. (Guzmán, 1928, pp. 138-139).

La araña aquí, como en el cuento de Padilla, no se refiere exactamente a un arácnido. Padilla admiraba y conocía bien la obra de Martín Luis Guzmán. Al hablar de *Tomóchic*, de Heriberto Frías, Padilla dice: “En sus páginas penan ya los fantasmas de la crónica-ficción de Martín Luis Guzmán” (Padilla, 2012b). Además, lo incluye entre los ‘raros’ de su libro *Heterodoxos mexicanos. Una antología dialogada* (2006) —“Uno: Martín Luis Guzmán y la Remington (1917)” (Padilla y Gallo, 2006, p. 13)—, al lado de Vasconcelos y Revueltas, entre otros.

Sin embargo, cabe destacar una relación particular con el microcuento de Alejandro Jodorowsky. Ignacio Padilla no registra el nombre de este autor en sus lecturas. Pero podemos documentar una relación entre ambos mediante *Leche del sueño*, de Leonora Carrington, que tiene



una doble introducción, de Ignacio Padilla y de Gabriel Wisz —hijo de la artista— con epílogo de Alejandro Jodorowsky. En la contracubierta se puede leer:

Leonora Carrington creó, como regalo para sus hijos, un mundo impredecible habitado por seres fantásticos, monstruos y niños insólitos. Durante veinte años, la libreta donde la artista escribió y dibujó estos cuentos de fascinante extrañeza estuvo en manos del escritor y dramaturgo chileno Alejandro Jodorowsky. (Carrington, 2013)

El escritor chileno relaciona las arañas con el problema de la memoria y el olvido: “Nadie sabe por qué las arañas olvidaron cómo construir sus telas. Se pusieron muy activas, sus patas se fortificaron y aprendieron a cavar habitaciones bajo tierra.” (Jodorowsky, 2003, p. 69). Pero las arañas no pueden ir contra su naturaleza propia y empiezan a tejer telas de todo tipo, hasta que una recobra la memoria:

De pronto una araña recuperó la memoria y se puso a tejer, en un rincón del túnel central, una tela redonda, pegajosa, transparente. Las otras arañas armaron un gran escándalo, destruyeron esa “aberración” y encarcelaron a la ciudadana por haber osado ensuciar la ciudad. (Jodorowsky, 2003, p. 69)

La recuperación de la memoria causa una reacción que deriva en una fuerte censura contra la araña que tejió una tela como antaño, la cual termina aislada e incomprensible en la cárcel. El giro sociopolítico del cuento difiere del desarrollo que le dará Padilla al fenómeno de la pérdida de la memoria.

Así, pues, Padilla inscribe su cuento con toda conciencia en la tradición literaria hispanoamericana, de la que se sentía parte desde siempre: “México se concibe como parte de un todo y la universalidad de toda esa tradición de la literatura latinoamericana es una de las líneas que nos parece de las más respetables y dignas de ser aprendidas por la nueva literatura.” (Villagomez, 2007, p. 315).



Paul Ricoeur y los tipos de memoria

El filósofo y filólogo, Paul Ricoeur, en *La memoria, la historia, el olvido* revisa el ensayo de Friedrich Nietzsche, *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*, que abrió el estudio de una tipología de los usos y abusos de la memoria natural incluyendo el olvido, para enfrentar el exceso o el abuso del sentido histórico. En su propuesta particular, Ricoeur propone examinar el fenómeno de forma sistemática:

Este recorrido de nivel en nivel se convertirá así en un recorrido de las diferentes figuras de los usos y abusos de la memoria, desde la memoria *impedida* hasta la memoria *obligada*, pasando por la memoria *manipulada*. (Ricoeur, 2000, p. 97, cursivas del texto).

Estos tres tipos de memoria-olvido tendrían su correspondiente araña o *qunvar* en el cuento de Padilla. La tipología de usos y abusos de la memoria natural, expuesta por Ricoeur, que nos llevará al análisis de la fragilidad de la identidad derivada de la memoria combinada con el olvido:

Buscamos un nombre conocido, otro viene en su lugar; el análisis revela una sutil sustitución motivada por deseos inconscientes. El ejemplo de los [...] recuerdos encubridores, interpuestos entre nuestras impresiones infantiles y las narraciones que hacemos de ellos con toda confianza añade a la simple sustitución, en el olvido de los nombres, una verdadera producción de falsos recuerdos que nos desorientan sin saberlo nosotros; el olvido de impresiones y de acontecimientos vividos y el olvido de proyectos, que equivalen a la omisión, a la negligencia selectiva, revelan el lado astuto del inconsciente colocado en posición defensiva. (Ricoeur, 2000, pp. 580-581)

Un aspecto importante en su propuesta es que el individuo “no reproduce el hecho olvidado en forma de recuerdo sino en forma de acción” (Ricoeur, 2000, p. 98), por lo cual, en el cuento de Padilla deberemos revisar tanto la caracterización de las arañas que alteran la memoria como las acciones de los personajes que sufren de sus picaduras. Ricoeur habla de la supervivencia de las imágenes como un tipo de huella que permanece en la memoria y señala que entre las experiencias que permiten comprobar la supervivencia de dichas imágenes se encuentra el reconocimiento,



“pequeño milagro de la memoria feliz” (Ricoeur, 2000, p. 558). Sin embargo, cuando se pierde el control de dichas imágenes de la memoria ocurrirá el efecto contrario: una caída en abismo.

Según el filósofo, el reconocimiento propiamente mnemónico consiste en la exacta superposición de la imagen presente en la memoria y de la huella psíquica dejada por la impresión primera, fuera del contexto de percepción y sin necesidad de un soporte para su representación. Pero en el apartado dedicado al estudio de la memoria manipulada, Ricoeur demuestra cómo el problema de este tipo de memoria frágil se desplaza y se cruza con el problema de la identidad, tanto colectiva como personal. El filósofo se pregunta: “¿Qué hace frágil a la identidad?” (Ricoeur, 2000, p. 111), y en su respuesta comprende tres causas. La primera causa de la fragilidad de la identidad es la difícil relación con el tiempo: “La relación con el tiempo constituye una dificultad en virtud del carácter equívoco de la noción misma [del tiempo], implícita en la de lo idéntico. En efecto, ¿qué significa permanecer el mismo a través del tiempo?” (Ricoeur, 2000, p. 111).

La segunda causa de la fragilidad es la confrontación con el otro, sentida como una amenaza: “Es un hecho que el otro, por ser otro, viene a percibirse como un peligro para la propia identidad, la del nosotros y la del yo.” (Ricoeur, 2000, p. 112). Dicha confrontación es el origen de “las humillaciones y de los atentados reales o imaginarios contra la estima de sí, bajo los golpes de la alteridad mal tolerada” (Ricoeur, 2000, p. 112), que derivan en un rechazo y en una exclusión del otro.

Y la tercera causa: “la herencia de la violencia fundamental” (Ricoeur, 2000, p. 112). Aquí destaca el hecho de que toda comunidad histórica ha tenido su origen en acontecimientos violentos, guerras como actos legitimados que “significan para unos gloria, y para los otros, humillación.” (Ricoeur, 2000, p. 112).

Paul Ricoeur subraya el carácter fundamentalmente privado de la memoria. Primero, la memoria debe aparecer como radicalmente singular: “mis recuerdos no son los vuestros, no se puede transferir los recuerdos de uno a la memoria de otro.” (Ricoeur, 2000, p. 128). En segundo lugar, en la memoria debe residir el vínculo original de la conciencia con el pasado: “Esta continuidad me permite remontarme sin ruptura del presente vivido hasta los acontecimientos más



lejanos de mi infancia” (Ricoeur, 2000, p. 129), con lo cual se asegura la historicidad de la persona, su identidad. En tercer término, a la memoria se vincula el sentido de la orientación en el paso del tiempo: “orientación de doble sentido, del pasado hacia el futuro [...] y también del futuro hacia el pasado, según el movimiento inverso de tránsito de la espera hacia el recuerdo, a través del presente vivo.” (Ricoeur, 2000, p. 129). El tiempo que se traza en el discurso del cuento es conflictivo. Esta propuesta del filósofo francés de tres tipos de memoria-olvido tendrían su correspondiente araña o *qunvar* en el relato de Padilla, como veremos enseguida.

Arañas, memoria y olvido

El cuento inicia con la tipología de un animal que parecería corresponder a una araña por su descripción y atributos, pero que no lo es: “Del mnemofronte o *qunvar* se sabe apenas que no es exactamente una araña” (Padilla, 2014, p. 43, citaremos por esta edición). El narrador-personaje, que nunca se identifica, será el encargado de investigar y de alertar a los hombres sobre tales animales. Reconoce el límite de sus conocimientos y la única certeza es que las sospechas e imaginaciones que recoge de la tradición oral y escrita “se revuelven en las arenas movedizas del miedo” (p. 43).

La primera, llamada “la Araña de la Sal”, al picar les quita la memoria a las personas hasta abandonarlas en el olvido extremo: “una araña cuyo veneno destiñe la memoria” (p. 46). Recibe su nombre porque vive en los lagos de sal roja, donde hinca su aguijón en los talones de quienes cosechan dicha sal. El efecto del veneno de esta primera araña sería equivalente a la “memoria impedida” de la tipología de Ricoeur.

La segunda, “la Araña Cenagosa”, hace el efecto contrario a la anterior con su veneno, “mata por exceso de recuerdos. Por eso los árabes la llaman Asesino Memorioso” (p. 49); les impone toda la memoria de su pasado hasta reventar los límites de la conciencia. La víctima de la picadura “atribuye a cada imagen una fecha exacta en el tiempo y un lugar preciso en el espacio” (p. 50). Esta segunda equivaldría a la “memoria obligada” que no permite olvidar ni un detalle de lo ocurrido en el pasado y el presente, en un claro homenaje al cuento “Funes, el memorioso” de Borges.



La tercera especie no tiene nombre propio, se denomina en el cuento como “*Qunvar* tercero” y “no se asemeja a las otras arañas; parece más bien un escarabajo” (p. 51). Con su largo aguijón, copia los recuerdos de un hombre para inyectarlos en otro, de manera que encima y confunde las memorias de dos hombres distintos: “quienes reciben de ella recuerdos ajenos pueden enloquecer hasta quitarse la vida” (p. 52). Esta se correspondería con la “memoria manipulada” de la tipología de Ricoeur.

El narrador-personaje afirma: “creo que es un engaño tenerlas por una misma criatura cuando en realidad se trata de tres monstruos distintos” (p. 45). El relato sigue las pesquisas del personaje que narra y que se da a la tarea de investigar en textos antiguos y en la tradición oral sobre el origen de cada una de esas tres arañas o *qunvar*, su estilo de vida, usos de sus venenos, los contravenenos y su incidencia en las culturas antiguas de Oriente. De esta manera, crea un universo ficticio —al estilo de Borges— con títulos de documentos antiguos, personajes y lenguaje que envuelven a las arañas en un contexto mágico y exótico. Pero Padilla mezcla fuentes ficticias con numerosos textos y datos históricos, como cuando habla del *qunvar* tercero:

Dice el *Tafsu Kalbi* que, en tiempos del profeta Daniel, pobló el mundo una araña con rostro similar al de una niña, a la que llamaron *q'nvar*. Al principio ese animal había sido creado para sembrar la concordia entre la gente; pero un día cierto *q'nvar* distraído encimó las memorias de dos hombres muy distintos [...]. (p. 43)

En un artículo sobre el arte islámico, se recoge el título de ese libro junto con el nombre de un ser al que se denomina como *'anqa*: “Y en el *Tafsu Kalbi* se dice que, al principio, el *'anqa* solía vivir entre los hombres, y solía provocar aflicción entre los seres vivos, hasta que, en tiempos del profeta Hauzala (¡la paz sea con él!), un *'anqa* raptó a una novia con sus joyas y vestidos.” (González, 1994, p. 13). El *'anqa* corresponde al grifo, “un animal mitológico de origen persa relacionado con el ave Fénix de la mitología egipcia y el Garuda hindú” (González, 1994, p. 13).

Para la Araña de la Sal, el cuento remite a la fuente de un autor que también tendría referente histórico: “Cuenta por otro lado Zamakhshiri (pero Alá sabe más) que hubo en el Nilo de



anchas aguas un arácnido de gran poder pues al picar desmemoriaba a los hombres asfixiándolos en el miasma del olvido” (p. 44). En el catálogo de códices y manuscritos orientales resguardados en el Museo Británico, se cita a Umar al-Zamakhshari como autor de un código árabe (Rieu, 1852, p. 230).

En cuanto a la Araña Cenagosa, se citan fuentes y nombres bíblicos, combinados con el sufismo islámico en un monasterio de nombre ficticio, con una cita supuestamente del Corán:

Asimismo, la *Historia de Jair* dice que el *qunvar* se extinguió desde la cuarta encarnación del inmortal Enoc, porque éste anunció: *Destruirá el Señor la potestad de la araña que revienta la presa del olvido*. Enoc había tenido un sueño y dijo que esa misma noche, mientras todos dormían, un mocadén del monasterio de Panthaleimón había sido picado por una mala bestia, y que sus recuerdos se le habían venido encima en alud. Acudieron todos al monasterio y vieron que era cierto lo que había anunciado el Profeta. De allí a poco supieron que el picado mocadén podía recordar enteras las fórmulas de su *tarika*, así como las cosas que iba leyendo y reviviendo [...]. (p. 44).

Abdel-Karim (2008, p. 942), revisa el origen del sufismo dentro del islam, indicando que se trata de una doctrina que tiene como principio “que el hombre se entrega voluntariamente en cuerpo y alma a Dios”. Dicha doctrina se puede seguir de manera individual o “en retiros colectivos de asociaciones místicas llamadas *turuq* [...con] determinadas normas y prácticas ascéticas de acuerdo con el criterio de cada *tariqa* (camino iniciático místico)” (Abdel-Karim, 2008, p. 942). Su fundación se remonta al siglo XII.

Al final del cuento, el narrador-personaje declara que podría afirmar con certeza sobre la existencia estos tres tipos. Pero que habría una “Araña última” que sumaría los atributos y capacidades de las tres anteriores: “Con voluntad del Altísimo, este inverosímil animal podría lo mismo desmemoriarnos que anegarnos en recuerdos o confundirnos con memorias ajenas” (p. 53).

Parecería muy obvio un análisis sobre lo que el cuento ya dice explícitamente: robos de memoria, venganzas por olvidos, exceso de recuerdos. Ricoeur afirma siguiendo a Aristóteles y a San Agustín: “la memoria es del pasado, y este pasado es el de mis impresiones; en este sentido,



este pasado es mi pasado” (Ricoeur, 2000, pp. 128-129). Esta característica de la memoria es clave porque garantiza la continuidad temporal de la persona y su identidad. Ricoeur demuestra así cómo el problema de la memoria frágil se desplaza y se cruza con el problema de la identidad, tanto colectiva como personal. La tipología de usos y abusos de la memoria natural expuesta por Ricoeur llevaría, finalmente, a la consideración de la fragilidad de la identidad humana.

Cuestionado acerca del prestigio que había alcanzado como escritor, Padilla respondió: “los premios representan un riesgo para el autor de creer que su obra es la mejor que hay en ese momento, en cualquiera de las categorías en las que participe un premio. Creo que el escritor debe tener los pies puestos en la tierra.” (Gutiérrez, 2012).

Con la “Araña última”, Padilla agrega una cuestión metafísica más al problema de la manipulación de la memoria. Esta cuarta araña está relacionada con el infierno: “Dios Misericordioso arroja a esa araña en el abismo” (p. 54). La última araña es un monstruo omnipotente asociado con el infierno, según las ancianas drusas.

Cada araña está relacionada con una etnia o con una cultura ancestral. La Araña de la Sal, con los kurdos; su veneno hace olvidar la memoria: “La Araña de la Sal es enemiga jurada de los turcos pero respeta a los kurdos, que son inmunes a su mordedura y saben curar a quienes la sufren.” (p. 48). La picadura de esta araña en el niño que será el futuro rey es una garantía de su raza: “si las arañas, tocadas por el niño, se retraen y languidecen, querrá decir que el infante es de veras kurdo y podrá ser rey” (p. 48).

La Araña Cenagosa habita en Tesalia, en la antigua Grecia; su veneno provoca la muerte por el exceso de recuerdos: “el mordido por la Araña Cenagosa muere agobiado por sus recuerdos y por los recuerdos de esos recuerdos, que se amontonan en su cabeza empujándole al infierno atroz de la memoria pura.” (p. 50). También está relacionada con los árabes que la tienen como una “criatura de buena suerte” (p. 51). Y con los kirgushim, una adaptación de kirguises, habitantes de Kirguistán en Asia central: “Cuentan en otra parte los kirgushim que, si se atan las patas de esta araña al pie de un desamorado, éste recordará cosas horribles de su amada, y dejará de añorarla”



(p. 51). Esta etnia es protagonista del cuento “Las antípodas y el siglo” (Padilla, 2001), que da nombre al primer volumen de la *Micropedia*.

Los gitanos levantinos conocen bien al *qunvar* tercero: “la manera de atrapar a este animal y de extraerle los recuerdos que ha copiado de los hombres” (p. 52). También se asocia con los hashishim: “Cuenta *El libro de los piadosos* que los hashishim aprendieron esta arte gitanesca y la usaron para conocer los secretos y los miedos de sus enemigos” (p. 52). En las montañas de Persia y Siria, vivían miembros de una secta musulmana secreta que se especializaron en asesinatos selectivos y espionaje, gracias a su habilidad de infiltrarse en las filas de sus enemigos: “Syrian enemies called them the Hashishim, but they are better known today by the European crusaders’ term: Assassins.” (Millán, 2018).

La última araña aparece en el contexto de los drusos, una comunidad religiosa del Oriente Medio levantino originada en el siglo XII:

[...] se autodenominan *muwahhidun* (“los que proclaman la unidad de Dios”). Mejor conocidos como “drusos”, esta comunidad cuenta con poco más de un millón de almas, repartidas en algunas regiones de Siria, el Líbano, Israel y Jordania. (Cote, 2015).

La característica peculiar de este monstruo es que parece ser un instrumento de la voluntad divina: “Con voluntad del Altísimo, este inverosímil animal podría lo mismo desmemoriarnos que anegarnos en recuerdos o confundirnos con memorias ajenas.” (p. 53). Las drusas ancianas, musulmanas de Líbano y Siria, afirman sobre la última araña al final de cuento: “el infierno es la contemplación eterna de esta araña” (p. 54).

Arreola, en “La mígala”, dice sobre la araña que lleva a casa el protagonista: “Dentro de aquella caja iba el infierno personal que instalaría en mi casa para destruir, para anular al otro, el descomunal infierno de los hombres.” (Arreola, 1952, p. 13). Además de Arreola, la preocupación de Borges pudo haber influido en Padilla, el cual estudió con detalle la obsesión del escritor argentino por definir en qué consistiría el infierno. En su ensayo “Borges en los infiernos”,



terminaría reconociendo: “el infierno es también una de mis obsesiones personales” (Padilla, 2012a, p. 137).

En “La duración del Infierno”, un temprano texto de 1932, Borges reflexiona sobre ese espacio al que denomina con mayúsculas, donde subraya que la eternidad es lo que provocaría el mayor horror, sobre cualquier otro castigo:

Sea el Infierno un dato de la religión natural o solamente de la religión revelada, lo cierto es que ningún otro asunto de la teología es para mí de igual fascinación y poder. [...] En el capítulo quincuagésimo de su Historia, Gibbon quiere restarle maravilla al Infierno y escribe que los dos vulgarísimos ingredientes de fuego y de oscuridad bastan para crear una sensación de dolor, que puede ser agravada infinitamente por la idea de una perduración sin fin. Ese reparo descontentadizo prueba tal vez que la preparación de infiernos es fácil, pero no mitiga el espanto admirable de su invención. El atributo de eternidad es el horroroso. (Borges, 1932, pp. 176-177).

De ahí que Borges se refiera a Dios como la Araña, en el soneto antes citado, en tanto que el poeta considera que el infierno está destinado a la mayoría de los humanos por deseo u orden de la divinidad, como predestinación:

Pienso feliz que el mundo es un eterno
instrumento de ira y que el ansiado
cielo para unos pocos fue creado
y casi para todos el infierno.
En el centro puntual de la maraña
hay otro prisionero, Dios, la Araña. (Borges, 1964, p. 288)

Pero al final del cuento, el narrador-personaje incluye al lector en un cambio de focalización: “Antes de olvidar nosotros esta carcoma del pensamiento, antes de dejar a esta araña que sin ser araña nos recuerda el horror de toda araña” (p. 54). El narrador-personaje con la fuerza que le imprime la primera persona del plural, “nosotros”, se impone contra de toda tradición y sabiduría recogidas,



para concluir de forma contundente el relato: “Ignoran estas viejas malmiradas que el infierno no es otra cosa que la imposibilidad de la memoria y del olvido.” (p. 54).

Conclusión

El cuento “Tres arañas y una cuarta improbable” recrea la idea de la araña como monstruo desde el problema de la memoria y el olvido. Padilla desarrolla los tres primeros tipos siguiendo un modelo que se ajusta bien a las tres formas de memoria propuestas por Paul Ricoeur. La Araña de la Sal hace olvidar todos los recuerdos; la Araña Cenagosa, por el contrario, mata por exceso de recuerdos que hacen estallar la memoria; el *qunvar* tercero roba recuerdos de uno para inyectarlos a otro personaje. Estas tres arañas tienen un contexto que bien podría relacionarse con una lectura sociopolítica y cultural.

Solamente los kurdos son inmunes al veneno de la Araña de la Sal que roba los recuerdos. Su inmunidad ante la amenaza de perder la memoria podría simbolizar su resistencia como pueblo, ya que son una de las minorías más numerosas que no posee ningún Estado como nación: “Desde 1925 los sucesivos gobiernos turcos han negado la existencia misma de los kurdos: ‘No existe un problema kurdo, porque los kurdos no existen’” (Stanganelli, 1999).

En cambio, la Araña Cenagosa que invade con todos los detalles de los recuerdos de la historia del personaje, se asienta en Tesalia. Desde la antigüedad, Grecia se ha impuesto como referente de cultura clásica imperecedera.

La tercera, sin nombre, compara la utilidad del veneno que extraen de esa araña los gitanos y los hashishim. Estos últimos, fanáticos y asesinos, lo aprovechaban para “conocer los secretos y los miedos de sus enemigos” (p. 52). En cambio, dice el cuento que “los gitanos son más sabios que los hashishim, pues usan las vesículas del *qunvar* para hacerse inmortales” (p. 52); los gitanos viejos se dejan morder por el *qunvar* y así “pasan sus recuerdos a un niño pequeño” (p. 53). Si bien el cuento primero representa el estereotipo gitano que engaña inclusive al *qunvar*, termina relacionándolo con el concepto de inmortalidad de este pueblo que encuentra en esa araña la manera de preservar su sabiduría.



La cuarta y última tiene como contexto a la comunidad religiosa drusa, “[a]ún hoy el grueso de la población drusa vive relativamente aislado en zonas montañosas [...], vivir en las montañas le ha garantizado a esta comunidad la celosa custodia de los secretos de su fe” (Cote, 2015). Sin embargo, el cuento dice que cada siglo que pasa en el infierno, “le brotan dos espinas arrojadas como las del catoblepas, y su ira sale como saeta del infierno y vuelve al mundo para encender guerras entre las naciones” (p. 54).

En entrevista por la publicación de *Las fauces del abismo*, Padilla declaró: “una sociedad que se inventa a un animal fantástico está haciendo la catarsis de una realidad caótica que de otro modo no podría comprender” (León, 2015, 11:20-11:28 min.). Este cuento fantástico no está del todo alejado de la realidad, como hemos tratado de mostrar. Padilla procuraba tener siempre “los pies puestos en la tierra”, como citamos antes. Además de reconocer que todos sus cuentos tienen como punto de partida una imagen que le exige ser narrada, declara ser un lector persistente:

[...] el punto de partida para crear un cuento fabuloso es una imagen central. Un icono que no entiendo y que sin embargo me posee y me exige ser contado. ¿De dónde viene?, Puede ser del cine, del sueño y, sobre todo, de otros libros que me han impactado como lector consumado que soy. (S/A, 2009)

En este cuento que hemos estudiado, Ignacio Padilla se suma no solo a la tradición hispanoamericana del bestiario, sino a la serie de textos que han tratado sobre la araña como motivo de escritura, con un lenguaje lleno de referencias que a simple vista parecerían neologismos o invenciones borgeanas. El lector queda invitado a recrear el sentido del cuento una vez que descubre que no todo es invención fantástica. Carlos Fuentes, en *La gran novela latinoamericana*, su último ensayo, afirmó: “Leer a Padilla es escuchar lo no escrito. Recordar lo olvidado, inventando el lenguaje del olvido y la no-escritura.” (Fuentes, 2011, p. 363). El cuento “Tres arañas y una cuarta improbable” es la mejor representación del esfuerzo de la escritura para que la memoria se mantenga viva y dinámica, con los olvidos necesarios que permitirán privilegiar los recuerdos que consolidarán la identidad de los hombres en el presente y en el futuro.



Referencias

- Abdel-Karim, G. (2008). El sufismo y el islam. *Pensamiento* 64 (242), 931-946.
- Alejo, J. (25 de diciembre de 2014), La obsesión por los monstruos está en todas partes: Padilla. *Milenio*. Recuperado de <https://www.milenio.com/cultura/la-obsesion-por-los-monstruos-esta-en-todas-partes-padilla>
- Arreola, J. J. (1952). La mígala. En *Confabulario* (p. 13). México: Planeta-Conaculta, 1999.
- Borges, J. L. (1932). La duración del Infierno. En *Discusión. Prosa completa*, t. 1 (pp. 175-179). Barcelona: Bruguera, 1980.
- Borges, J. L. (1964). Jonathan Edwards, 1703-1785. En *El otro, el mismo. Obras completas*, t. 2 (p. 288). Barcelona: Emecé, 1996.
- Carrington, L. (2013). *Leche del sueño*. Introd. Padilla, I. y Wisz, G. Epíl. Jodorowsky, A. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chávez, R. (2000). IV. Los riesgos de la forma. La estructura de las novelas del Crack. En *Manifiesto Crack. Lateral 70*. Recuperado de <http://www.circulolateral.com/tema/070manifiestocrackIV.html>
- Cortázar, J. (1974). Manuscrito hallado en un bolsillo. En *Octaedro* (pp. 49-66). Madrid. Alianza Editorial, 1994.
- Cote, S. (2015). Druzia. *Revista Nova et Vetera* 1 (9). Recuperado de <https://www.urosario.edu.co/Revista-Nova-Et-Vetera/Vol-1-Ed-9/Cultura/Druzia/>
- Domínguez, C. (2004). La patología de la recepción. *Letras Libres* 63, 48-52.
- Dueñas, G. (1958). La araña. En *Tiene la noche un árbol* (pp. 41-42). México: Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública, 1985.
- Fuentes, C. (2011). *La gran novela latinoamericana*. México: Alfaguara.
- González, J. I. (1994). *La imaginería animal en el arte islámico*. Madrid: Programa de doctorado UNED.



- Gutiérrez, N. (29 de noviembre de 2012). Ignacio Padilla, con esdrújulas. *El Informador*. Recuperado de <https://www.informador.mx/Cultura/ignacio-Padilla-con-esdrujulas-20121129-0057.html>
- Guzmán, M. L. (1928). *El águila y la serpiente*. México: Porrúa, 1987.
- Jodorowsky, A. (2003). Las arañas sin memoria. En *El tesoro de la sombra. Cuentos y fábulas* (p. 69). Madrid: Siruela.
- León, S. (2015). Ignacio Padilla. *Las fauces del abismo* [Entrevista]. *Proyecto Grado Cero-Editorial Océano*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=OVKulPLHVZs>
- Millán, V. (21 de noviembre de 2018). The original "Assassins": Medieval Warriors of Alamut. *National Geographic*. Recuperado de <https://www.nationalgeographic.com/history/history-magazine/article/nizari-ismaili-muslim-warriors-medieval-times>
- Monges, G. (1996). El desamparo y la orfandad en *Tiene la noche un árbol* de Guadalupe Dueñas. En N. Pasternac, A. R. Domenella y L. E. Gutiérrez de Velasco, (Eds.), *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas* (pp. 197-212). México: El Colegio de México.
- Monterroso, A. (1969) El Búho que quería salvar a la humanidad. En *La oveja negra y demás fábulas* (pp. 31-32). México: Era, 2006.
- Notimex (14 de diciembre de 2018). Presentan cuarto tomo de *Micropedia*. *El Diario NTR*, 6B.
- Padilla, I. (1996). Septenario de bolsillo. Manifiesto Crack. *Lateral 70*. Recuperado de <http://www.circulolateral.com/tema/070manifiestocrackl.html>
- Padilla, I. (2001). *Las antípodas y el siglo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Padilla, I. (2012a). Borges en los infiernos. En R. Fine y D. Blaustein (Eds.), *La fe en el universo literario de Jorge Luis Borges* (pp. 137-144). Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Padilla, I. (2012b). *Tomóchic* o la victoria de la realidad. *La Jornada Semanal 888*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2012/03/11/sem-ignacio.html>
- Padilla, I. (2014). Tres arañas y una cuarta improbable. En *Las fauces del abismo* (pp. 41-54). México: Océano.
- Padilla, I. (2016). Nuevo septenario de bolsillo. Postmanifiesto del Crack, 1996-2016. *Revista de la Universidad de México 144*, 16-17.



- Padilla, I. y Gallo, R. (2006). *Heterodoxos mexicanos. Una antología dialogada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Palou, P. Á. (1996). La feria del Crack (una guía). Manifiesto Crack. *Lateral 70*. Recuperado de <http://www.circulolateral.com/tema/070manifiestocrackl.html>
- Poniatowska, E. (26 de junio de 2003). Box y literatura del crack. *La Jornada*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2003/06/26/03aa1cul.php?origen>
- Puente, J. (2016). *Ignacio Padilla, México, y el legado de la tradición literaria latinoamericana (1985-2015)*. Tesis doctoral. Los Ángeles: Universidad de California.
- Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. A. Neira. Madrid: Trotta, 2003.
- Rieu, C. (1852). *Catalogus. Codicum manuseriptorum orientalium qui in Museo Britannico asservantur. Vol. 2, No. 2. Pars Secunda, codices arabicos amplectens*. Londini: Musei Britannici.
- S/A. (11 de enero de 2009). Escribo por venganza y por amor: Ignacio Padilla. *El Siglo de Torreón*. Recuperado de <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/406601.escribo-por-venganza-y-por-amor-ignacio-padilla.html>
- S/A. (26 de noviembre de 2014). Entrevista con Ignacio Padilla. *Las fauces del abismo. Mas Cultura. Revista Leemas*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Xmr2VnYicbs>
- Samperio, G. (2005). *El club de los independientes*. México: Lectorum.
- Stanganelli, I. C. (1999). Conflictos internacionales: la cuestión del Kurdistán. *Revista de Relaciones Internacionales 16*. Recuperado de https://www.iri.edu.ar/revistas/revista_dvd/revistas/R16/R16-ESTA.html
- Urroz, E. (1996). Genealogía del Crack. Manifiesto Crack. *Lateral 70*. Recuperado de <http://www.circulolateral.com/tema/070manifiestocrackl.html>
- Urroz, E. (2000). *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*. México: Aldus.
- Villagomez, B. (2007). La contienda de una generación. Entrevista a Ignacio Padilla. *Revista Iberoamericana 53 (218)*, 313-316