

**La garza morena  
y la Venus de Zapotlán**  
Memoria literaria y artística  
en “Tres días y un cenicero”



Norma Esther García Meza

*Biblioteca*  
Universidad Veracruzana

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

*Biblioteca*

---

LA GARZA MORENA Y LA VENUS DE ZAPOTLÁN  
Memoria literaria y artística en “Tres días y un cenicero”

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

*Raúl Arias Lovillo*

Rector

*Porfirio Carrillo Castilla*

Secretario Académico

*Víctor Aguilar Pizarro*

Secretario de Administración y Finanzas

*Agustín del Moral Tejeda*

Director General Editorial

Norma Esther García Meza

LA GARZA MORENA Y LA VENUS  
DE ZAPOTLÁN  
Memoria literaria y artística en “Tres días  
y un cenicero”



Universidad Veracruzana  
Dirección General Editorial

*Biblioteca*  
Xalapa, Ver., México  
2012

Diseño de portada: Lizeth Pedregal

Clasificación LC: PQ7297.A853 G375 2012

Clasif. Dewey: M863.44

Autor: García Meza, Norma Esther.

Título: La garza morena y la Venus de Zapotlán :  
memoria literaria y artística en “Tres días y un  
cenicero” / Norma Esther García Meza.

Edición: Primera edición.

Pie de imprenta: Xalapa, Ver., México : Universidad Veracruzana  
2012.

Descripción física: 155 p. ; 21 cm.

Serie: (Biblioteca)

Nota: Bibliografía: p. 149-155.

ISBN: 9786075021409

Materias: Arreola, Juan José--Crítica e interpretación.  
Arreola, Juan José. Tres días y un cenicero.

DGBUV 2012/12

Primera edición, 17 de febrero de 2012

© Universidad Veracruzana  
Dirección General Editorial  
Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Veracruz  
Apartado postal 97, C. P. 91000  
diredit@uv.mx  
Tel/fax (228) 818 59 80, 818 13 88

ISBN: 978-607-502-140-9

Impreso en México  
Printed in Mexico

*A Tatiana Bubnova  
por la generosidad con que alentó mi búsqueda  
y celebró mis hallazgos...*





## PRÓLOGO

De memoria. De eso se trata todo en la vida de esta destacada lectora. Persistir en la vida es una cuestión de memoria. En el pasado, los azares del destino la llevaron a sobreponerse ante los heraldos negros; hoy, cada vez que Norma Esther García Meza hace exégesis de un texto, triunfa la vida. Cada vez que escribe un centenar de páginas para analizar tres días, como en este caso, se reafirma la vida. No solamente son sus queridos maestros, Mijaíl Bajtín y Tatiana Bubnova, quienes en primera o última instancia guían estos cuidados y minuciosos análisis; también es la energía vital necesaria para vencer los infortunios —a fuerza de memoria, a fuerza de corazón, a fuerza de vida—, saltar al vacío de la creación interpretativa y regresar después, a tierra firme, con un libro en la mano.

Esto es en principio, porque en el inicio es la vida. Pero para mirar bien en los dominios de la palabra a menudo se requiere de un juego de lentes poderosos, unos que sirvan para penetrar la niebla o leer en el humo, otros que permitan observar los micro detalles y, por supuesto, fundamental es contar con una luz que ilumine el horizonte mayor con coherencia de sentido y lógica de significados. Esa solvencia conceptual para saber mirar la ha encontrado la autora en Mijaíl Bajtín, quien ha sabido descubrir tras la palabra artística la riqueza de un decir que pertenece a la comunidad, un cúmulo social e histórico que responde a la vida misma. Por su parte, Tatiana Bubnova, en años recientes, la orientó para que encontrara sus propias rutas. Más allá o más acá de estas instancias académicas, el fundamento último o primero es la vida misma, insisto. Esto es lo que al final del recorrido jus-

tifica los desvelos y hace dignos de ser compartidos los frutos de una investigación.

En otro contexto, Juan José Arreola, autor a quien se consagra este estudio, coincide con este espíritu de búsqueda al reconocer que para él las palabras son “criaturas vivas”. Me parece que en el caso de Arreola, en efecto, su narrativa sigue viva. Y para ser justos agregaría que hoy su literatura está animada por lectoras vivas.

“Tres días y un cenicero” no es el cuento más célebre de los escritos por Arreola, al menos no lo ha sido, tal vez porque no se había leído y analizado con la profundidad necesaria para estar a la altura de sus horizontes. El libro que ahora tenemos en nuestras manos, *LA GARZA MORENA Y LA VENUS DE ZAPOTLÁN. MEMORIA LITERARIA Y ARTÍSTICA EN “TRES DÍAS Y UN CENICERO”*, puede cambiar rotundamente la suerte del texto, porque además de mostrar sus conexiones íntimas con *La feria* —única “novela” del autor, si acordamos en considerarla novela—, pone al descubierto un manifiesto estético —con su respectiva postura ética— implícito, que hasta hoy ningún otro análisis literario había revelado con la contundencia que aquí se hace. Y ningún otro había develado los nexos —que la autora llama dialógicos— del cuento con los otros textos del autor y las obras de otros creadores.

Juan José Arreola, inventor de sí mismo, se sirve de su propia obra narrativa para exponer su propuesta artística y para crear tejidos de palabras que establecen una comunicación dinámica entre sus personajes, con los que, capa tras capa, revela una intención profunda por hacer de su obra toda un solo corpus literario que se intercomunica, dialoga consigo mismo, con el autor-personaje, con los otros personajes, con otros autores y, por supuesto, con el lector.

En este cuento, nos dice Norma Esther García Meza, encontramos “la memoria literaria y artística articulada a

la concepción de la creación artística y a la visión del mundo del autor que toma la forma de una mirada afectiva sobre Zapotlán”. Cuando el escritor, el Arreola “artista”, se presenta a sí mismo como personaje protagónico ficcionalizado del cuento, los abismos se multiplican hacia el infinito como en un juego de espejos donde dentro es fuera y viceversa. Las búsquedas de Arreola artista se alimentan de las búsquedas del Arreola personaje que, a su vez, presenta sus propias búsquedas estéticas y sus hallazgos, corporizados en ella: Venus, Eva, Virgen (¿blanca, mestiza, pura, enlodada?)... esa escultura sumergida que cuestiona la belleza. Su aparición es señalada mediante un signo que flota sobre la superficie lacustre, un símbolo clave en el universo arreolesco: la garza morena. Las búsquedas de Arreola escritor y personaje coinciden en el dentro y fuera de esta banda infinita por la que se desliza otra búsqueda, la que ahonda en sus raíces, en su más primigenio hablar, en el fondo de su ser, en su natal Zapotlán, que es tanto como ahondar en sí mismo, en su identidad.

El “Día uno” ha dado frutos, la jornada primera ha tenido un gran hallazgo, la belleza está hundida en sus raíces natales, en su tierra lodosa y su laguna. “Porque te hallé en el lodo, *pallus lacustris*, laguna, *Mare Nostrum*. Mediterráneo en miniatura de Zapotlán”, dice el Arreola personaje. Habla él y habla el otro. El doble de sí mismo, como dijera Huidobro. Dialoga consigo mismo y con sus pares literarios, con Joyce y su infancia, con Darío y el modernismo. Arreola, hombre de palabra que recupera el habla de su pueblo, de su natal Jalisco; hombre de letras que dialoga con sus pares de cualquier época en cualquier parte del mundo.

El “Día dos” revela otra búsqueda distinta a la estética, es un cuestionarse por las aristas éticas de la creación. Es preguntarse por el valor del original y de la copia para poner en tela de juicio los derechos de posesión y apropiación del arte y

las rudimentarias formas jurídicas con que los hombres de ley resuelven estas vicisitudes.

Durante el “Día tres” Norma Esther García Meza se adentra en los laberintos de la memoria arreolesca, descubre que en los recuerdos de infancia y en la vivencia personal existe uno de los fluidos más nutritivos de la obra de Arreola. La memoria afectiva se combina y se potencia con otras memorias: la literaria, la antigua, la histórica, la artística, la auditiva, entre otras. Todo ello, a decir del autor del cuento, ocurre en un proceso que no asiste a la consulta puntual, sino que es recreado con los acentos e imperfecciones propios de lo memorado. Este recurso le otorga al autor-personaje una coartada perfecta, él así lo recuerda. La estatua encontrada en la laguna de Zapotlán “simboliza su concepción sobre el arte, la belleza y la creación artística”.

El tercer día consagrado a la “investigación histórica y erudita” puede prescindir –según Arreola– de los libros de consulta, pues la memoria, los distintos tipos de memoria, los laberintos de la memoria –según Norma Esther– son su guía y sustento. Para aquellos pasajes en los que la memoria no alcanza existe la imaginación. De memoria, imaginación, lenguaje y humor está configurado el universo de Arreola. Existe en su obra una extensa paleta de tonalidades de lo irónico; él mismo se considera un comediante, pues la risa ilumina y vuelve amenos los laberintos de la memoria. La autora indaga y descubre sobre las verdades históricas de la “Enciclopedia de la Farsa” y otros textos, para encontrar los vínculos con las voces, con la risa y con la burla hilvanados en el cuento. Porque si bien Arreola puede prescindir de los libros de consulta, Norma Esther García Meza arroja tanta luz sobre este breve cuento gracias a la metódica y puntual consulta de esos libros. El resto es intuición, hay que saber leer en el humo.

Para concluir, quiero mencionar que el presente trabajo es una interpretación que indaga sobre “el milagro de la creación

mediante el lenguaje”. Es una reflexión que pone el acento en la paradójica relación que se establece entre “arte y artificio” en el mundo arreolesco. Y es, también, una reflexión sobre las posibilidades creativas de la mirada, que en el cuento se perfila en el delirio que el despojo de la Venus provoca. De la estatua hallada en la laguna de Zapotlán queda apenas una copia fiel y minúscula de un fragmento del original. La base de la Venus empequeñecida y duplicada se ha convertido en un cenicero, un lugar donde se vierten los desechos. Donde recuerdos hubo cenizas quedan. Entre el artista y el cenicero se dibuja entonces la memoria del fuego de la pasión creativa, o para decirlo en boca del autor-personaje: “donde el humo del cigarro alcanza las perfecciones del sueño”. El cenicero es el espacio simbólico y propicio para el estudio del delirio, sedimento que guarda el milagro de la creación.

La autora de este libro, además de ser una destacada lectora es experta en seguir los sueños y delirios que el consumo del tabaco dibuja en efímeras constelaciones en el aire. Yo sospecho que algunas de las más lúcidas visiones de esta investigación literaria mucho le deben al delirio creativo, al humo y al milagro.

*Daniel Domínguez Cuenca*



## PRESENTACIÓN

“Tres días y un cenicero”<sup>1</sup> forma parte de la obra literaria de Juan José Arreola (1918-2001), escritor jalisciense que, desde los años cincuenta en que comenzaron a conocerse sus primeros textos, nunca ha dejado de llamar la atención tanto de lectores como de críticos literarios. En la historia literaria mexicana e hispanoamericana se le ubica junto a Juan Rulfo y muy cercano a Agustín Yáñez y a José Revueltas,<sup>2</sup> aunque algunos críticos lo sitúan dentro de la tradición humorística, al lado de Augusto Monterroso y Jorge Ibarguengoitia.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Juan José Arreola, “Tres días y un cenicero”, *Palindroma*, que en adelante citaré como “Tres días y un cenicero”.

<sup>2</sup> Sara Poot sostiene que “... Ante un espacio poco poblado posterior a la literatura que produjo la Revolución, y que por fortuna era llenado en forma brillante por unos cuantos escritores (Revueltas, Yáñez, Rulfo...), el nombre de Juan José Arreola representó justificadamente una promesa alentadora”, Sara Poot, *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, p. 13, que en adelante citaré como *Un giro en espiral...* y la página correspondiente. Algunos otros críticos, como Carlos Monsiváis, colocan a Arreola junto a Rulfo y Monterroso. Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, *Historia General de México*, p. 1479, que en adelante citaré como “Notas sobre la cultura” y la página correspondiente. Mientras que José Luis Martínez y Christopher Domínguez Michael lo sitúan, únicamente, al lado de Rulfo: “En los años cincuenta surgieron dos nuevos maestros de la prosa narrativa, Juan Rulfo y Juan José Arreola [...] Jaliscienses ambos, los unió su simultánea aparición en las letras, la cual constituyó uno de los más entusiastas éxitos literarios de aquellos años”, José Luis Martínez y Christopher Domínguez Michael, *La literatura mexicana del siglo XX*, p. 199, que en adelante citaré como *La literatura mexicana del siglo XX* y la página correspondiente.

<sup>3</sup> Ver Martha Elena Munguía Zatarain, *Hacia una poética histórica del cuento hispanoamericano*, p. 320.

Juan José Arreola pertenece a una tradición literaria que se caracterizó por transformar los valores artísticos al incorporar el humor, la ironía y la parodia como elementos desmascaradores y desestabilizadores del orden establecido y al recuperar la oralidad en el trabajo artístico con el lenguaje. Su obra dialoga con las obras de los escritores pertenecientes a esta tradición pero también dialoga con la tradición literaria que lo antecede.<sup>4</sup> Este rasgo ha sido identificado ampliamente por la crítica y no me ocupo de ello salvo para destacar que lo dicho por aquellos que nutrieron ambas tradiciones, resulta fundamental en tanto que lo reorienta y le imprime nuevas significaciones. Lo interesante, desde mi punto de vista, es cómo este diálogo originalmente establecido con sus contemporáneos y sus antepasados se convierte en un diálogo con la literatura y otras esferas de la creatividad y la existencia humanas, participando así en el diálogo social. El eje central que permite establecer esta relación es una festiva y gozosa concepción del lenguaje que reconoce las raíces que éste tiene en el acontecer social e histórico y que, al trabajarlo artísticamente, logra revelar tanto contradicciones, simulaciones y engaños, como prácticas humanas individuales y colectivas fincadas en la solidaridad y la fraternidad.

---

<sup>4</sup> Sara Poot refiere la presencia de "... frases latinas –Horacio, Caesar, Appianus [...] citas de literatura medieval, ecos cervantinos, versos de Quevedo, de Góngora [...] sentencias kafkianas, fragmentos modernistas [...] un párrafo de Moby Dick, algún verso de Claudel, de Darío, de Frédéric Mistral; la mirada poética de Pellicer; más allá un segmento del *Hombre del búho*, un pensamiento de Papini, evocaciones a François Villon, Pedro de Ronsard, Garcí-Sánchez de Badajoz...". Sara Poot, *Un giro en espiral...*, p. 46. Asimismo, José Luis Martínez y Christopher Domínguez Michael identifican la presencia de "Villon, Machaut, Badajoz, Góngora, Acuña, González Martínez", José Luis Martínez y Christopher Domínguez Michael, *La literatura mexicana del siglo XX*, p. 206.



Es esta concepción del lenguaje la que orienta su trabajo artístico, con el cual logra celebrar y fijar en la memoria el devenir de la existencia humana con sus resquicios, sus conflictos, sus complejidades, sus creencias y sus imaginarios. Se trata de un lenguaje vivo en el que abundan el humor, la ironía y la parodia, elementos artísticos que intervienen en la construcción de discursos lo mismo cargados de solemnidad como de irreverencia, de sencillez como de grandilocuencia, doctos y populares, antiguos y contemporáneos; que son resultado de la reelaboración artística de diversas voces cuyas visiones del mundo le imprimen intencionalidades divergentes a los universos recreados.

De los estudios críticos que se han realizado sobre la obra literaria de este escritor mexicano, hay algunos que han hecho hincapié en el análisis del material textual y los recursos lingüísticos presentes en la narración, resaltando —entre muchos otros aspectos— la fragmentación, la brevedad, las figuras retóricas, los efectos de oralidad y de comicidad. Algunos han puesto la atención en la trasgresión al canon y la fusión de diversos géneros. Otros se han detenido en la sonoridad de la prosa narrativa o han señalado la profusión de descripciones en las que está presente el horror, lo cómico y el absurdo. Se trata de estudios que se han ocupado de identificar las temáticas, los recursos formales, la composición fonética, sintáctica y léxica tanto de los cuentos como de la novela; sus aportaciones son innegables, sobre todo para entender la estructura y la disposición textual en la obra arreolesca.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Me refiero sobre todo a los siguientes estudios: Seymour Menton, *Narrativa Mexicana (Desde Los de abajo hasta Noticias del Imperio)*, pp. 99-120. Saúl Yurkievich (ant. y pról.), *Obras. Juan José Arreola*, pp. 7-43. María del Carmen Millán, *Antología de cuentos mexicanos*, pp. 213-215. Felipe Garrido, “Prólogo”, *Narrativa completa Juan José Arreola*, pp. 13-24, que en adelante citaré como

En contraparte, hay estudios que han identificado imágenes artísticas, estrategias discursivas y visiones del mundo centrándose en la composición de la obra y analizando el sentido que tienen la fragmentación, el trabajo con las voces, la oralidad, la risa, la otredad, para la instauración de un rompimiento del orden y de las formas convencionales de narrar. Son estudios que han aportado nuevas luces sobre el dialogismo, la polifonía, el humor, la presencia de tonos irónicos, paródicos y de otros elementos significativos entretejidos a la totalidad estética de los cuentos y de la novela; y que han abierto el camino para que nuevos estudios se realicen sobre los asuntos señalados.<sup>6</sup> El presente trabajo pretende incorporarse, con sus propias interrogantes y hallazgos, a los esfuerzos realizados por esta última vertiente.

Uno de los motivos que determinaron la elección de este cuento para conformar mi universo de estudio<sup>7</sup> fue la identificación del trabajo estético con la memoria literaria y artística articulada a la concepción de la creación artística y a la visión

---

“Prólogo”, *Narrativa Completa* y la página correspondiente. Jorge Ruffinelli, coordinador del Seminario del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias (publicación colectiva), “*La feria: México sagrado y profano*”, *Texto Crítico*, pp. 23-52. José Luis Martínez y Christopher Domínguez Michael, *La literatura mexicana del siglo XX*. Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura”, *Historia general de México*, pp. 1375-1548. Marco Antonio Campos, “La poesía y el prestidigitador”, *La Jornada Semanal*, pp. 204-208.

<sup>6</sup> Me refiero sobre todo a *Un giro en espiral...* y al ensayo de Martha Elena Munguía Zatarain, “*La feria: el oficio de construir una novela*”, *Torre de Papel*, pp. 47-67, que en adelante citaré como “*La feria: el oficio de...*” y la página correspondiente.

<sup>7</sup> Este cuento y *La feria* conformaron el universo de estudio de mi tesis doctoral *Fiesta y memoria antigua. Voces y visiones del mundo en la obra de Arreola*. Una versión condensada y anterior a la que aquí presento dio origen a la publicación de los siguientes artículos: “La garza morena o la visión artística del mundo de Arreola (vínculos dialógicos entre Arreola, Darío y Joyce)”, *Semiosis*; “La Venus de los Nabos”, *Liminar*.

del mundo del autor que toma la forma de una mirada afectiva sobre Zapotlán. Lejos de constituir un asunto temático en su obra, este pueblo se erige como condensación de un ambiente entrañable para Arreola que, al trabajarlo estéticamente, lo convierte, simultáneamente, en un espacio geográfico significativo tanto para la cultura nacional como para la universal. Su representación artística tiene adheridas las huellas del acontecer humano, de complejas circunstancias históricas y culturales, de confrontaciones políticas y religiosas y de la percepción que sus habitantes tienen sobre diversas problemáticas experimentadas. En “Tres días y un cenicero”, Zapotlán es recreado no solamente como ese espacio entrañable de la provincia mexicana que ha marcado las preocupaciones de carácter ético del autor sino además como el lugar de la creación, el paraje donde su visión artística del mundo se origina, el ámbito donde se generan sus preocupaciones de carácter estético. En suma, el territorio donde asuntos éticos y estéticos van afinando su condición de artista.

En la composición del cuento resulta central la presencia de Juan José Arreola ficcionalizada en la figura del protagonista que, entre otros rasgos, se asume como autor de *La feria*. Asimismo, resultan esenciales las relaciones dialógicas entre la obra de Arreola y las de diversos autores, con quienes comparte su manera de ver y de estar en el mundo, muchos de ellos decisivos para su conformación como artista, porque el eje sobre el cual giran todos los asuntos anteriores es la concepción del arte, de la belleza y de la creación artística de Arreola, recreada, estéticamente, en estrecho vínculo con la memoria literaria y artística de la cual es heredero.

Para el análisis realizado fueron esenciales, por su carácter orientador, algunos de los conceptos teórico-literarios derivados de la filosofía del lenguaje de Mijaíl Bajtín, tales como

humor,<sup>8</sup> ironía,<sup>9</sup> palabra ajena,<sup>10</sup> palabra autoritaria<sup>11</sup> y relaciones dialógicas.<sup>12</sup> Desde la perspectiva de este autor, una obra

---

<sup>8</sup> La presencia del humor como elemento fundamental en el trabajo con las voces devela una concepción lúdica y festiva del mundo; su utilización responde a una intencionalidad: desenmascarar las acciones que atentan contra la condición humana o que se sustentan en el fingimiento y en el disimulo. M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievsky*.

<sup>9</sup> La ironía, desde la perspectiva teórica de Bajtín, busca siempre develar y desenmascarar la relación que el ser tiene con la vida y con el otro. Los tonos y acentos irónicos, tanto como los paródicos, revelan intencionalidades éticas y estéticas que nos aproximan a las visiones del mundo contenidas en una obra literaria. Ver M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, pp. 295, 387-388, que en adelante citaré como *Teoría y estética de la novela...* y la página correspondiente.

<sup>10</sup> Ver M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, pp. 258-285, que en adelante citaré como *Estética de la creación verbal* y la página correspondiente. “Cualquier palabra (enunciado) adquiere existencia social para el hablante en tres realidades: como palabra neutra de la lengua; como palabra ajena llena de ecos de los enunciados de otros, y que pertenece asimismo a otras personas; y, finalmente, como palabra propia, en su uso individual en situación determinada y con intención discursiva determinada, compenetrada de la expresividad personal, Iris M. Zavala, “Dialogía, voces, enunciados: Bajtín y su círculo”, en Graciela Reyes (ed.), *Teorías literarias en la actualidad*, p. 94, que en adelante citaré como “Dialogía, voces, enunciados: Bajtín y su círculo” y la página correspondiente.

<sup>11</sup> Por palabra autoritaria se entiende aquella palabra ajena que ha perdido su característica de informar, indicar, explicar, y se aboca a “definir las bases mismas de nuestra actitud ideológica ante el mundo, y de nuestra conducta [...] la palabra autoritaria (religiosa, política, moral; la palabra del padre, de los adultos, de los profesores, etc.) carece para la conciencia de convicción intrínseca [...] se nos impone [...] la encontramos asociada con anterioridad a la autoridad [...] Está emparentada con el Tabú, con el nombre que no puede ser pronunciado en vano”, M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela...*, pp. 158-159.

<sup>12</sup> “... Es una clase específica de relaciones entre *sentidos*, cuyos participantes pueden ser únicamente *enunciados completos* [...] detrás de los cuales están (y en algunos casos se *expresan*) los sujetos discursivos reales o potenciales, autores de estos enunciados [...] Pero las relaciones dialógicas, por supuesto, no coinciden en absoluto con las relaciones que se establecen entre las réplicas de un diálogo real, por ser mucho más abarcadoras, heterogéneas

literaria siempre se incorpora al escenario social y cultural portando su propia visión y contestando los discursos previamente producidos. Al ser resultado del trabajo estético con el lenguaje, su contenido concentra distintas voces –voces sociales e ideológicas, en tanto encarnan la palabra que vive en el acontecer cotidiano donde los seres humanos se relacionan, y en tanto son portadoras de visiones del mundo– que se entrelazan, polemizan, discuten, orientan su palabra y se determinan unas a otras en medio de los demás discursos.<sup>13</sup> Tal planteamiento se deriva de la concepción de Bajtín sobre uno de los componentes centrales en la creación literaria: el lenguaje,<sup>14</sup> (los otros componentes, tal como lo veremos en el segundo capítulo de este

---

y complejas. Dos enunciados alejados uno del otro en el tiempo y en el espacio y que no saben nada uno del otro, si los confrontamos en cuanto a su sentido [...] revelan una relación dialógica [...] La vida es dialógica por su naturaleza. Vivir significa participar en un diálogo: significa interrogar, oír, responder, estar de acuerdo, etc. El hombre participa en este diálogo todo y con toda su vida: con ojos, labios, manos, alma, espíritu, con todo el cuerpo, con sus actos. El hombre se entrega todo a la palabra, y esta palabra forma parte de la tela dialógica de la vida humana [...]", M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, pp. 316-334.

<sup>13</sup> Ver V. N. Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, p. 155, que en adelante citaré como *El marxismo y la filosofía del lenguaje* y la página correspondiente.

<sup>14</sup> "No consideramos el lenguaje como un sistema de categorías gramaticales abstractas, sino como un lenguaje saturado ideológicamente, como una concepción del mundo, e, incluso, como una opinión concreta que asegura un *maximum* de comprensión recíproca en todas las esferas de la vida ideológica [...] el lenguaje no es un sistema abstracto de formas normativas, sino una opinión plurilingüe concreta acerca del mundo. Todas las palabras tienen el aroma de una profesión, de un género, de una corriente, de un partido, de una cierta obra, de una cierta persona, de una generación, de una edad, de un día, de una hora. Cada palabra tiene el aroma del contexto y de los contextos en que ha vivido intensamente su vida desde el punto de vista social; todas las palabras y las formas están pobladas de intenciones", M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela...*, pp. 88-89, 110.

libro, son la memoria y la imaginación), al cual concibe como un elemento esencial de la realidad social que, al transitar por todas las esferas donde acontece la vida humana, se va saturando de huellas históricas, sociales, políticas y culturales, que en el ámbito literario posibilitan la representación de imágenes artísticas<sup>15</sup> de individuos que se nombran a sí mismos, nombran al mundo y nombran al otro,<sup>16</sup> en el cruce de un tiempo y de un espacio específicos.

Cuando lo he considerado pertinente para la exposición de mis hallazgos, he recurrido a algunas otras herramientas conceptuales,<sup>17</sup> procurando destinar su riqueza al entendimiento y a la comprensión de lo artístico y no al revés, como frecuentemente ocurre. El resultado de tal empeño es el texto que aquí presento, con el propósito de sumarme al diálogo que

---

<sup>15</sup> “No es característica del género novelesco la imagen del hombre en sí, sino, precisamente, *la imagen de su lenguaje*. Pero el lenguaje, para convertirse en imagen artística, ha de convertirse en habla en las bocas hablantes, combinándose con la imagen del hombre hablante”, M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela...*, pp. 152-153.

<sup>16</sup> “En la palabra me doy forma a mí mismo desde el punto de vista del otro, al fin de cuentas desde el punto de vista de mi colectividad. La palabra es el puente construido entre el yo y el otro”, V. N. Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, p. 121. Ver también M. Bajtín, *Yo también soy. (Fragmentos sobre el otro)*, p. 16-18.

<sup>17</sup> Me refiero a las aportaciones de Paul Ricoeur respecto a la memoria; a los planteamientos conceptuales de Pierre Bourdieu –*habitus*, campo y distinción–; al concepto de visión del mundo, utilizado aquí en el amplio sentido que Gramsci le da a la ideología; y al concepto de imaginario social o colectivo que me permite orientarme en la dimensión simbólica de la cultura. Ver Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, pp. 125-173. Pierre Bourdieu, *Sociología y Cultura*, pp. 17-21, que en adelante citaré como *Sociología y Cultura* y la página correspondiente. Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, pp. 53-60, que en adelante citaré como *La distinción...* y la página correspondiente. Antonio Gramsci, *Antología*. B. Baczkó, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, pp. 28-30.

la crítica literaria ha venido construyendo sobre uno de los escritores fundamentales en la literatura mexicana e hispanoamericana.

Por último, quiero señalar que el libro está organizado en dos capítulos tomando como base la propia construcción del cuento; es decir, en el primer capítulo incluyo lo correspondiente a los tres días y en el segundo lo que, desde mi perspectiva, devela el cenicero: la mirada del artista. He separado de las notas todas aquellas referencias, tanto literarias como artísticas, con las que el protagonista establece relaciones dialógicas y he elaborado un “Índice de vínculos dialógicos entre la obra de Arreola y las obras de otros creadores”,<sup>18</sup> que incluyo al final como un capítulo más, no solamente para que el lector las pueda distinguir con mayor claridad sino también como una humilde contribución a los futuros estudios críticos que, sobre “Tres días y un cenicero”, se realicen.

---

<sup>18</sup> Estas referencias aparecen numeradas y entre paréntesis.





## INTRODUCCIÓN

¿Qué es el arte? ¿Qué es la belleza? ¿Cómo se forja el singular aliento que hace posible la creación artística? Éstas y otras interrogantes han conformado el amplio horizonte del trabajo estético, y cada creador ha respondido a ellas según su propia concepción del mundo. Juan José Arreola, quien a sí mismo se concebía como artista (1), expresó, como muchos otros escritores, sus puntos de vista sobre tales cuestiones. Pero de todas sus respuestas, la que, desde mi lectura, condensa su visión artística del mundo es la que forja en “Tres días y un cenicero”. Mediante la presencia de la Venus de Zapotlán, cuyo hallazgo es posible gracias a la garza morena, va respondiendo a las interrogantes que han resultado cruciales en el quehacer artístico y, al hacerlo, va estableciendo vínculos dialógicos con el cúmulo de respuestas que otros creadores han ofrecido en distintos tiempos y espacios. Porque el mundo del arte, tal como plantea Bajtín,<sup>1</sup> es un mundo previamente nombrado por los otros, y en él la palabra de Arreola se abre camino recupe-

---

<sup>1</sup> En el complejo ámbito de la vida social y cultural tiene lugar el encuentro de los individuos con lo nombrado previamente por los otros. Es, precisamente, en ese escenario de las palabras ajenas donde se producen las relaciones dialógicas entre distintas visiones del mundo. El concepto de dialogismo en Bajtín da cuenta del trabajo artístico con las voces, con la diversidad de discursos, con las tonalidades paródicas o irónicas en que son enunciados. Es un concepto que da cuenta de la lucha entre puntos de vista, entre distintas maneras de concebir el mundo: la polémica y la confrontación de discursos que las voces recreadas establecen dejan ver la polémica y la confrontación que acontece en el ámbito social en el que nace la obra artística. El dialogismo implica una interrelación de lenguajes, de intenciones, de acentos y de tonos diversos. Ver M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela...*, p. 94.

rando la memoria literaria y artística e imprimiéndole nuevos significados a lo dicho por los otros acerca del arte, la belleza y la creación artística.

¿Quiénes son esos otros que se han ocupado de nombrar el mundo del quehacer estético? Todos aquellos que han sido fundamentales en su conformación como artista: escritores, intelectuales, pintores, dramaturgos y destacados personajes de la cultura universal, entre los que se encuentran: Alfred de Musset, Antonio Alatorre, Baltasar Gracián, Charles Baudelaire, Erasmo de Róterdam, Esteban Cibrián, Gérard de Nerval, Germain Pilon, Girolamo Francesco María Mazzola, Guillaume Apollinaire, Hans Christian Andersen, James Joyce, Jean Giraudoux, Juan Vicencio Lastanosa, Julio Jiménez Rueda, Marcel Bataillon, Miguel de Cervantes, Pablo Neruda, Paul Gauguin, Ramón López Velarde, Ramón Villalobos Castillo, Roberto Espinoza Guzmán, Roger Picard, Rubén Darío, Sandro Botticelli, Sigmund Freud, W. Jensen y Xavier Villaurrutia, entre otros. Este extenso listado de personajes vinculados a la creación artística y literaria puede parecer excesivo; no obstante, cada uno de ellos aparece en el cuento, nombrado como tal o aludido por la reacentuación<sup>2</sup> que el personaje realiza de algún fragmento de su obra.

¿Cómo se producen estos vínculos dialógicos<sup>3</sup> en “Tres días y un cenicero”? Mediante el trabajo artístico con el lenguaje,

---

<sup>2</sup> La reacentuación consiste en imprimirle al discurso ajeno nuestra propia *entonación discursivo-emocional*; al reacentuar el discurso ajeno se le imprime la individualidad de quien habla. Ver M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 278.

<sup>3</sup> “... toda palabra concreta (enunciado), encuentra siempre un objeto hacia el que orientarse, condicionado ya, contestado, evaluado, envuelto en una bruma que lo enmascara; o, por el contrario, inmerso en la luz de las palabras ajenas que se han dicho acerca de él. El objeto está rodeado e impregnado de ideas generales, de puntos de vista, de valoraciones y acentos ajenos. La

Arreola va modelando el hallazgo de una estatua, la Venus de Zapotlán, que tiene lugar gracias a la presencia de una garza morena. En torno a tal acontecimiento se van forjando diversas y contrastantes visiones del mundo y comienzan a delinearse los rasgos de una singular concepción de la relación del artista con el arte y la belleza y acerca de los elementos que participan en la creación artística. Se trata de una concepción encarnada en la conciencia del protagonista,<sup>4</sup> construida a partir de su propia experiencia y de la lectura de obras que contienen las reflexiones que diversos autores han hecho respecto a lo que el arte y la belleza provocan en el ser y del papel que la imagen femenina tiene en la creación artística.

En algunos de los estudios críticos sobre la obra de Arreola se dice que este cuento es autobiográfico,<sup>5</sup> por la cantidad de referentes que remiten a la vida de su autor (2). Desde mi lectura considero que estos datos tienen un sentido artístico y su incorporación responde a una intencionalidad ética y estética que debe analizarse a la luz de las visiones del mundo creadas en su interior. De ello me ocupo en adelante.

---

palabra orientada hacia su objeto entra en ese medio agitado y tenso, desde el punto de vista dialógico, de las palabras, de las valoraciones y de los acentos ajenos; se entrelaza en complejas relaciones, se une a algunos, rechaza a otros, o se entrecruza con los demás; todo eso modela sustancialmente la palabra...”, M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela...*, p. 94.

<sup>4</sup> “Las relaciones auténticamente dialógicas sólo son posibles en relación con un héroe que aparece como portador de su verdad, que ocupa una posición significativa (ideológica)...”, M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 326.

<sup>5</sup> En el prólogo de la narrativa completa de Juan José Arreola, Felipe Garrido dice que se trata de “un cuento divertido y conmovedor”, “Prólogo”, *Narrativa Completa...*, p. 17. Por su parte, Sara Poot afirma que se trata de un “texto de rasgos claramente autobiográficos [en el que] Juan José Arreola [...] intelectualiza una experiencia de vida y se despliega su experiencia de escritor”, Sara Poot, *Un giro en espiral...*, pp. 45-59.



# I. MEMORIA LITERARIA Y ARTÍSTICA: RELACIONES DIALÓGICAS ENTRE VISIONES DEL MUNDO

## Primer día: marzo 5

No obstante su riqueza estética, este cuento no ha sido suficientemente analizado por la crítica. Una de las hipótesis que podría explicar la escasa importancia que se le ha brindado es la del desconcierto que provoca su lectura. Para ilustrar lo anterior detengámonos brevemente en el título. Su composición reúne elementos de dos campos semánticos distintos: la primera parte (“Tres días”) pertenece al del tiempo y la segunda (“un cenicero”) al de los objetos domésticos. La conjunción de ambos produce en el lector lo que podríamos llamar el primer desconcierto de los muchos que genera la lectura de un texto que, a pesar de tener una de las formas canónicas del género, frecuentemente atenta contra fórmulas establecidas, como veremos más adelante.

Al igual que otros títulos, “Tres días y un cenicero” sintetiza y anuncia su contenido pero su construcción resulta poco convencional. Se advierte en su elaboración que los acontecimientos que serán narrados ocurrirán en un lapso estrictamente definido: tres días, y se advierte, también, que tales sucesos estarán relacionados con un objeto que en la vida cotidiana no ocupa un lugar destacado ni resulta trascendental. Todo ello genera en el lector una singular inquietud por saber qué se puede escribir, desde el punto de vista artístico, de un cenicero, y produce una expectativa acerca de qué pudo haber ocurrido en esos tres días... Y es así como el lector se adentra en el ámbito

de lo cotidiano, exactamente en una de sus dimensiones más recónditas: la privacidad. El proceso es complejo pero demora apenas el transitar del epígrafe<sup>1</sup> –formado por un fragmento de una novela de Papini– (3) a la anotación escrita con mayúsculas: “MARZO 5” (Arreola, 1971: 9). Lo que aparece ante los ojos del lector es un diario (4) y la voz narradora que a partir de aquí comenzará a escuchar se ocupará de revelar acontecimientos privados que, no obstante, forman parte de la amplia y compleja esfera cultural hacia la cual se orienta la totalidad del cuento. ¿Cuál es el sentido de utilizar esta forma de narración? Para responder esta interrogante veamos primero el papel que ha tenido la elaboración del diario íntimo.

Se trata de una forma de escritura cuyo auge se remonta al siglo XIX,<sup>2</sup> cuando el sentimiento de identidad individual se

---

<sup>1</sup> Según Sara Poot, el epígrafe está formado por un fragmento de *Gog*, novela escrita por Giovanni Papini en 1930. “Giovanni Papini, *Gog* (1930), trad. Verdaguer, p. 180”, Sara Poot, *Un giro en espiral...*, p. 74.

<sup>2</sup> “A lo largo del siglo XIX se acentúa y se difunde lentamente el sentimiento de la identidad individual [...] La contabilización de la existencia, la aritmética de las horas y los días, que abrumba al hombre del siglo XIX, no brotan simplemente de la obsesión del pecado; proceden también de ese mismo fantasma de la pérdida que lleva a la teneduría doméstica de libros de cuentas de una extremada minuciosidad, que engendra la angustia de la merma espermática o más sencillamente aún de la reducción cotidiana de la duración de la vida. Esta voluntad de contener la pérdida es lo que desemboca en el diario íntimo. El extraordinario *Ensayo sobre el empleo del tiempo o Método que tiene por objeto reglamentar bien el empleo del tiempo, primer medio para ser dichoso*, redactado en 1810 [...] manifiesta claramente su filiación. El autor [...] recomienda dividir la jornada en tres partes de ocho horas cada una [...] la primera al sueño, la segunda al estudio y a los deberes de su empleo y la tercera a las comidas, el descanso y los ejercicios físicos. Sobre todo, aconseja que se lleven tres diarios o cuentas abiertas en las que han de registrarse las fluctuaciones de la salud, las vicisitudes morales y los impulsos de la actividad intelectual. Un memorial analítico y un triple cuadro de situación, redactados cada tres o cada seis meses, permitirán llevar a cabo balances sucesivos que será conveniente someter al amigo

intensifica y el ser humano adquiere, poco a poco, una conciencia de sí mismo, del espacio y del tiempo donde transcurre su existencia: las normas de vida para evitar las tentaciones y la ociosidad son registradas y evaluadas en el diario íntimo por un individuo que comienza a descifrar su interioridad y al que se le exigen por diversos medios conductas morales ejemplares. Al constituirse como un registro puntual de la vida cotidiana, el diario íntimo devino en examen permanente y perturbador de la existencia y en mirada censuradora del hombre sobre sí mismo, sobre los otros y sobre el mundo.

Durante el siglo XX el diario íntimo se convirtió, por un lado, en una fuente de información de singular valor para las ciencias sociales que buscaban indagar la subjetividad y la historia de la vida cotidiana,<sup>3</sup> y, por otro, en la forma de narración por excelencia para expresar asuntos subjetivos e íntimos. Pero también, en la forma más desestimada cuando estos aspectos resultaban poco significativos en la elaboración de textos de carácter social, histórico o literario. Así, la elección de esta forma de narrar ha constituido, en diferentes momentos históricos y en los diversos campos de las ciencias sociales y las humanidades, una postura ética que consiste en recuperar la dimensión subjetiva y emocional del individuo.

---

dispuesto a convertirse en el juez de la evolución [...] el deseo de aclaración interior, combinado con la ansiedad de la pérdida, suscita una práctica que no supone ningún diálogo con el Creador [...] El prolongado monólogo interior permite a su vez controlar las propias apariencias y, a la vez, volverse más indescifrable al Otro; el necesario secreto de la persona contribuye a imponer la introspección”, Philippe Ariès y Georges Duby, *Historia de la vida privada*, pp. 121, 158-159.

<sup>3</sup> Dos ejemplos ilustrativos de lo que planteo son: el trabajo ya citado de Philippe Ariès y Georges Duby sobre la *Historia de la vida privada* y el dirigido por Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Historia de la vida cotidiana en México*.

En el ámbito de la literatura esta forma de narración instaura al lector en el territorio donde acontecen las más profundas emociones del ser humano en relación con él mismo, con los otros y con el mundo. Es una forma canónica dentro del género y debido a que instaura al lector en la dimensión más oculta y secreta de la vida humana representada, Arreola la elige<sup>4</sup> para formular su particular concepción sobre el arte, la belleza y la creación artística, imprimiéndole una intencionalidad ética y estética que recubre todo el universo ficcional del cuento. La elige, también, para dar respuesta a las frecuentes críticas y los diversos juicios que en la esfera cultural se han producido acerca de su quehacer como escritor.

Dije antes que la recreación del diario comienza con la anotación del mes y el día. Veamos ahora lo que dice la primera línea: “Estoy loco ¿o voy a volverme loco?” (Arreola, 1971: 9). Se trata de una afirmación (“Estoy loco”) seguida de una interrogación (“¿o voy a volverme loco?”). Ese primer registro es realizado por alguien que declara tener una locura de cuya existencia no está seguro y por ello interroga. ¿Pero a quién o a quiénes interroga? ¿A quién o a quiénes se dirige esta voz? “No pregunten” (Arreola, 1971: 9), dice a continuación, y el lector puede deducir que se dirige a un oyente colectivo o a los virtuales lectores del diario. Esta interpretación es correcta hasta cierto punto, pero si atiendo al planteamiento teórico acerca de que en el cuento, como género, necesariamente acontece la tensión de dos conciencias o la confron-

---

<sup>4</sup> “Elegir el diario como forma de escritura supone un sujeto que escribe y que, en primera instancia, es el lector de sí mismo. Su papel, pues, es doble: es escritor y lector de su propio texto. Tal es el caso de ‘Hizo el bien mientras vivió’, de algunos pasajes de *La feria* y de ‘Tres días y un cenicero’. El recurso del diario atraviesa toda la obra de Arreola”, Sara Poot, *Un giro en espiral...*, p. 56.



tación de dos visiones del mundo,<sup>5</sup> entonces es posible que mediante las declaraciones anteriores la voz que escuchamos nos esté revelando los primeros indicios de la tensión de esas dos visiones: una que previamente ha juzgado de loco al protagonista y ante la cual él afirma: “Estoy loco”, como si estuviera de acuerdo; y la otra, inscrita en el protagonista, que se desprende de la interrogación “¿o voy a volverme loco?” y del tono irónico con que es planteada, del cual únicamente es posible percatarse si aceptamos que, ambas conciencias, han comenzado a delinearse.

Si esto es cierto, entonces la locución “Lo mismo da” (Arreola, 1971: 9), que a simple vista parece contener un sentimiento de conformidad y de aceptación del protagonista ante el juicio del que ha sido objeto, se convierte en una evidencia de que ambas visiones son irreconciliables y que, ante ello, no hay nada que hacer.

El eje central de la polémica o tensión entre ambas visiones es la relación del artista con el arte, la belleza y la creación artística. Esta es, en suma, la tesis central de mi lectura, pero antes de abundar en ella, veamos primero lo que dice la voz que hemos venido escuchando:

Ella está tirada en el suelo, debajo de la cama. Primero la puse junto a mi lado izquierdo, cerca del corazón. Pero no soy tan zurdo. Luego quise subirla, pero pesaba mucho y mojaría el colchón. Empapada hasta los huesos si los tuviera. Me llega su olor a pantano y me acuerdo. Sí, de niño me acuerdo y repaso el recuerdo diciendo estos versos (Arreola, 1971: 9).

---

<sup>5</sup> Ver Martha Elena Munguía Zatarain, *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*, pp. 101-114.

¿De quién habla? ¿Quién es “Ella”, la que está tirada en el suelo, debajo de la cama, la que puso cerca de su corazón y quiso subir pero pesaba mucho y mojaría el colchón? ¿Quién es la que está empapada hasta los huesos si los tuviera? ¿Quién es la que huele a pantano y hace que él recuerde? ¿Qué recuerda? No es posible responder de manera puntual estas interrogantes porque todas y cada una de ellas parecen, y solamente parecen, pertenecer a alguien en estado de locura. Es como si el protagonista al escribir en el diario se afanara en recrear un estado de alteración profunda. O, para plantearlo de otro modo, como si estuviera demostrándole a ese *ustedes*, contenido en la frase “No pregunten”, que efectivamente está loco. ¿O es acaso una manera de decirles que el cúmulo de emociones que siente no tienen otra manera de manifestarse que ese estado alterado al que ellos llaman locura? Lo cierto es que el lector sufre aquí el segundo desconcierto y quisiera ya enterarse de quién es “Ella” pero unos versos marcados con comillas se atraviesan en la lectura: “... ‘de su húmeda impureza asciende un vaho que enerva los mismos sacros dones de la imperial Minerva” (Arreola, 1971: 9). Se trata de un fragmento del “Coloquio de los Centauros” de Rubén Darío (5). ¿Qué sentido artístico adquiere aquí este fragmento y qué relación tiene con la visión del mundo del protagonista? Para responder tales interrogantes es necesario ampliar la tesis mencionada: en “Tres días y un cenicero” se erige una singular concepción, encarnada en la conciencia del protagonista, acerca de la relación del artista con el arte y la belleza, y acerca de los elementos que participan en la creación artística. Concepción que ha sido construida a partir de su propia experiencia y de la lectura y el conocimiento de obras en cuyo contenido se expresan, asimismo, concepciones sobre tales asuntos. En el cuento se recrean, también, las reflexiones que diversos autores han hecho respecto a lo que el arte y la belleza provocan en el ser y

sobre el papel de la imagen femenina en la creación artística. Reflexiones que para el protagonista han sido decisivas en su conformación como artista. Uno de ellos es, sin duda, Rubén Darío. El fragmento del poema que el protagonista ha incorporado al relato contiene la visión artística del poeta sobre la decisiva influencia de la mitología griega y romana en la construcción de la imagen de la belleza. Pero, también, una postura respecto a la incorporación en la obra creada de aquellos elementos culturales que constituyen el ámbito inmediato del artista que, con “su húmeda impureza”, bien pueden enervar incluso a “la imperial Minerva” y estar a la altura del arte que ella representa.

La citación del fragmento es producto de un ejercicio de memoria, así lo revela el propio protagonista: “Cito de memoria porque quiero enervarme más” (Arreola, 1971: 9), afirma. Atentar contra las formas establecidas, entre ellas las de la citación formal o erudita, que aquí se realiza “de memoria”, será uno de los rasgos que el protagonista irá manifestando conforme avanza la narración, rasgo que, de algún modo, comparte con la mayoría de los autores a los que se referirá insistentemente. La fijación de la cita en el diario permite identificar lo que constituye el primer indicio de un elemento sustancial en su visión artística: la memoria, vinculada a la creación artística que nos remite a un escritor<sup>6</sup> que con su quehacer ha contribuido a las discusiones sobre el arte, la belleza y la creación: me refiero a Juan José Arreola (6),

---

<sup>6</sup> Respecto al papel de la memoria en el trabajo artístico de Juan José Arreola, Sara Poot ha señalado lo siguiente: “... Su memoria prodigiosa le permite asimilar múltiples estilos y textos lejanos en el tiempo y el espacio que ingresan a su obra, no como pastiche o copia fiel de los originales, sino como elementos que de nuevo se elaboran y muchas veces, aun en su transcripción, producen un efecto diferente...”, Sara Poot, *Un giro en espiral...*, p. 16.

cuya presencia aparece ficcionalizada en la narración en la figura del protagonista.

Si la anterior interpretación es acertada, entonces es posible afirmar que el vínculo entre memoria y creación artística se convierte en un eje de articulación entre visiones del mundo coincidentes con la del protagonista, en una peculiaridad distintiva que establece puentes comunicantes entre el cuento de Arreola y los demás textos que conforman su obra y entre ésta y las obras de otros creadores. Detengámonos en el siguiente fragmento para ilustrar lo que planteo: “Tres veces bajé de la cama y fui con ella, a su sabor. A calentarme con su cuerpo frío, aterciopelado por la lama, veloso por el musgo. De la ingle quité última sanguijuela viscosa. Penecillo apegado a sangre y leche imaginarias. Pegado estoy a cuerpo sin sangre. ¿Sin sangre?” (Arreola, 1971: 9).

Hasta este momento el lector no tiene aún la certeza de que ese ente femenino del que se ha venido hablando sea una estatua aunque las referencias a su cuerpo frío, suave por la lama y el musgo adheridos, sin sangre, funcionan como indicios que la revelan como tal, pero la interrogación que cierra el fragmento (“¿Sin sangre?”) lo vuelve a desconcertar. El protagonista ofrece una respuesta a la posibilidad de que el cuerpo femenino esté animado por la vida. En el cuerpo de la estatua palpita la vida que únicamente es capaz de generar el arte, parece decir cuando afirma: “Venus está viva como en Alfredo de Musset. En el mármol rosa que sirve de escalón a la terraza de Versalles” (Arreola, 1971: 9). ¿A qué se refiere el protagonista con tal afirmación? ¿Existe en la obra de Musset una Venus “viva”? ¿Una Venus cuya existencia palpita en la terraza de Versalles? ¿O es que acaso está aludiendo a “La Venus de Ille”, de Prosper Mérimée? (7) Las estatuas femeninas que ambos autores recrearon en sus obras tienen ese aliento vital que las hace parecer vivas, pero la referencia es clara y el protagonista no habla de Mérimée sino de Musset.

¿Qué rasgos artísticos posee la obra de este autor como para que el protagonista la refiera en la exclamación que acaba de hacer? De Musset, a diferencia de Mérimée, imprime ese hálito vital no únicamente a las estatuas (8) sino a todos aquellos componentes de obras artísticas que conforman el ámbito configurado. Algunos ejemplos de este rasgo están presentes en el cuento “El lunar” (9), en el que todo lo que rodea al protagonista parece estar vivo y en el que se establece un vínculo entre las distintas manifestaciones y los géneros artísticos que decoran el Palacio de Versalles. ¿Es este el texto en el que pensaba Arreola cuando escribió que la estatua está viva como en Alfredo de Musset? No lo puedo afirmar con certeza y dudo que develar tal interrogante sea una condición para aprehender todo el sentido artístico de “Tres días y un cenicero”. Pero lo que sí resulta decisivo es que lo dicho por el protagonista actualiza interrogantes y respuestas que han estado en el centro de las polémicas del mundo artístico y que en esa polémica han participado autores que, como Musset, irrumpieron con sus obras en tal territorio, trastocando los cánones y trascendiendo los límites que han constreñido el trabajo del artista y que ofrecieron, como ofrece Arreola en su cuento, una visión del mundo que constantemente se interroga sobre la relación que el creador tiene con la obra de arte, sobre lo que contiene y genera, sobre lo que irradia de ella hacia el ámbito social y cultural. Por ello, me parece que la referencia a la obra de Musset, planteada como respuesta a la interrogante “¿Sin sangre?”, lleva implícita la concepción del creador-protagonista acerca de la vida que palpita en el arte y de la cual el cuento “El lunar” es ilustrativo. Se puede afirmar, por tanto, que se trata de una concepción compartida con muchos otros creadores hacia los cuales el protagonista tiende puentes dialógicos.<sup>7</sup> Uno de esos puentes estaría

---

<sup>7</sup> “Lo dialógico concierne ante todo la interacción entre los sujetos par-

encaminado hacia Musset con la sentencia “Venus está viva como en Alfred de Musset”, pero también hacia un grupo de artistas que, en México, contribuyeron a las discusiones sobre el arte, la belleza y la creación artística: me refiero a los Contemporáneos y, más específicamente, a Xavier Villaurrutia quien, en “Nocturno en que nada se oye” (10), trabaja artísticamente la relación del ser con la estatua, del artista con la belleza recreada. La interrogante “¿Sin sangre?” estaría funcionando como un diálogo en el cual Arreola, mediante la voz del protagonista, interroga a los Contemporáneos para conocer su posición respecto a lo que contiene la obra de arte y, al mismo tiempo, les comparte su propia concepción artística forjada en el cuento (11).

A partir de este momento las referencias a diversas obras y autores se harán cada vez más claras y el tono irónico, apenas delineado en las primeras anotaciones, se irá diluyendo, sin desaparecer del todo, para dar entrada a la admiración y a un franco reconocimiento por las obras y por los autores referidos.

Es el caso de la siguiente anotación: “... ‘¿se acuerda usted, amigo mío? Al lado derecho, frente al Naranjal...’” (Arreola, 1971: 9). El fragmento que aparece entre comillas pertenece al texto escrito por Arreola en el año 1941 en el que recuerda la visita de Pablo Neruda a Zapotlán (12) y el poema que el poeta dedicó al lugar (13). El sentido que adquiere en la narración es destacar tanto la trascendencia de Pablo Neruda en la visión

---

lantes [...] y los cambios de sujetos discursivos, bien sea en el interior de la conciencia o en el mundo real. Supone, asimismo, una articulación que incorpora las ‘voces’ del pasado (tiempo), la cultura y la comunidad. Revela, en definitiva, la orientación social del enunciado. En cuanto que determina la ‘pluralidad’ y la ‘alteridad’, se opone a la ‘voz’ monoestilística y monológica que impone la norma, la autoridad, el discurso del poder...”, Iris M. Zavala, “Dialogía, voces, enunciados: Bajtín y su círculo”, *Teorías literarias en la actualidad*, p. 80.

artística del protagonista (14) como la relación que el poeta tuvo con el espacio geográfico representado en el cuento.

El reconocimiento y la admiración por autores y por obras, que estará presente en toda la narración, cobra aquí una singularidad: la referencia a Neruda permite inscribir a Zapotlán en el universo ficcional y, a pesar de que nunca se le nombra como tal, queda registrado en la resonancia de esa visita que palpita en el fragmento citado. Es por ello que, después de rememorarla, el protagonista se dirige a la estatua y la interroga: quiere entender cómo es que ella, al igual que el poeta, ha podido llegar hasta ese territorio lacustre y humilde (15), tan distante de la metrópoli, donde generalmente se centraliza el arte y la cultura: “¿Cómo viniste aquí? A mi charco de Jalisco. Porque te hallé en el lodo, *pallus lacustris*, laguna, *Mare Nostrum*. Mediterráneo en miniatura de Zapotlán” (Arreola, 1971: 9). Los términos latinos que utiliza para nombrar el espacio del hallazgo logran acentuar, simultáneamente, su singularidad y su universalidad: al denominarlo *pallus lacustris*<sup>8</sup> se hace énfasis en su condición de lugar pantanoso que forma parte de la provincia mexicana, atributo que ya había anticipado con la frase “mi charco de Jalisco”, y al utilizar la denominación *Mare Nostrum*<sup>9</sup> logra igualarlo al

---

<sup>8</sup> El *pallus lacustris* utilizado por el protagonista está formado por dos términos latinos: “palo. (del lat. ‘palus’, poste...”, María Moliner, *Diccionario de uso del español*, que en adelante citaré como *Diccionario de uso del español*; y “lacustre. (Formado del lat. ‘lacus’, a imitación de “palustre”). De [Del, De los] lago [s]: Región [Fauna] lacustre..., *ibid.* Por su parte, el término de origen latino: *Mare Nostrum*, que significa “mar nuestro”, era utilizado por los romanos para referirse al mar mediterráneo.

<sup>9</sup> Si uno de los rasgos artísticos de la obra de Arreola es el de recrear universos que contienen resonancias significativas de los distintos momentos históricos de México, no descarto la posibilidad de que mediante la locución “*Mare Nostrum*” el personaje se esté refiriendo irónicamente a la expresión *terra nostra* utilizada por los jesuitas tiempo después de haber llegado a la Nueva España. En el año 1578, seis años después de su llegada a la Nueva

mar mediterráneo e imprimirle una importancia similar al que éste tuvo dentro de la cultura romana. Mediante la incorporación de expresiones en latín el protagonista inscribe a la laguna de Zapotlán en el amplio territorio de la cultura universal.

La importancia de ese “Mediterráneo en miniatura” comenzará a delinearse en el fragmento que sigue: “Aquí te hallé y recojo tu fragancia de lodo podrido y me acuerdo. Me acuerdo de niño: quise hallarte. Tesoro indicado en la postura de una garza morena” (Arreola, 1971: 10). Se produce aquí lo que, desde mi lectura, constituye el eje de la visión del mundo del protagonista acerca del arte, la belleza y la creación artística. La garza morena es, según las declaraciones del propio Juan José Arreola (16), un símbolo similar al que aparece en la novela *Retrato del artista adolescente* (17) que está asociado al primer amor y a la imagen femenina (18).

La presencia de este símbolo en el cuento tiene que ver con el hallazgo del arte en el ámbito vital y afectivo en el que el artista se forja como tal y con la decisiva importancia que éste tiene para la creación artística. Las vivencias que en él se experimentan generan ese singular aliento que el artista tiene para crear, para relacionarse con el arte y con la belleza. Por eso, dirigiéndose a la estatua le dice: “Porque te hallé en el lodo”, es

---

España, los jesuitas realizaron ceremonias para recibir las reliquias que el papa Gregorio XIII les había enviado. Dentro de la relación de los festejos elaborada por el padre Pedro de Morales y citada por Solange Alberro se lee lo siguiente: “Ut in habitet gloria in *terra nostra*. Y mostrando los de aca excesiva alegría de tan grande merced y del mucho fructo que por medio de los sanctos de allí adelante se avía de hazer en esta tierra, dezíamos *Iam terra nostra dabit fructum suum...*’. El texto latín [...] reza: ‘Ahora, nuestra tierra fructificará’ [...] apenas llegados [los jesuitas] declararon que la tierra era suya –‘*terra nostra*’–” (las cursivas son mías), Solange Alberro, *El águila y la cruz. Orígenes religiosos de la conciencia criolla, México, siglos XVI-XVII*, pp. 86-96, que en adelante citaré como *El águila y la cruz...* y la página correspondiente.



decir: en la provincia de México, el lugar entrañable donde se ubica la laguna de Zapotlán, donde una garza morena le reveló su vocación de artista.

El recuerdo de la garza morena funciona también como un puente dialógico con dos autores fundamentales en la visión del mundo del escritor ficcionalizado, me refiero a James Joyce y a Rubén Darío. El primero, creador de la novela *Retrato del artista adolescente* (19), con la que “Tres días y un cenicero” comparte una serie de similitudes, entre ellas, la del papel trascendental de la mirada y la memoria en el quehacer artístico y la del registro puntual de las vivencias experimentadas por el protagonista en un diario (20). El segundo, creador de “Palomas blancas y garzas morenas” (21), cuento que contiene una visión artística del mundo en la que el primer amor y el espacio donde acontece, también lacustre y humilde, nutren la memoria y la mirada artística del protagonista, quien, insistentemente, revela la tensión que se produce, por medio de la presencia de las aves, entre dos visiones del mundo: la contenida en la imagen de las palomas blancas y la que lleva inscrita la imagen de las garzas morenas (22).

Este rasgo crea un profundo vínculo entre dicho cuento y el de Juan José Arreola. La presencia de la garza morena también tiende puentes hacia la propia obra del autor: basta recordar que uno de los textos que conforman *Bestiario* está dedicado a las aves acuáticas, en el que la garza tiene un destacado lugar (23). Como si todo lo anterior no fuera suficiente para dilucidar el carácter dialógico de la visión del mundo del artista, también se observan claras semejanzas entre “Aves acuáticas” y “De Cetrería” (24) con el cuento “Palomas blancas y garzas morenas”, de Rubén Darío.

Regresemos al espacio representado para precisar que se trata de un ámbito significativo para el protagonista no únicamente porque en él se ha producido el hallazgo de la

estatua sino también porque es el lugar de la memoria, donde se gestó el primer amor y germinó su vocación artística. La búsqueda del arte y la belleza ha tenido como escenario ese territorio que en *La feria* ya había sido perfilado mediante la mirada entrañable del zapatero-agricultor, mirada que recorre la obra de Arreola y que lo revela, una y otra vez, como un escritor preocupado por trabajar artísticamente con las raíces culturales que marcaron su concepción del lenguaje, de la literatura y del arte en general. En un escritor cuya existencia se va forjando en la imagen del artista que, en “Tres días y un cenicero”, busca la belleza al ras de la tierra: “No te busqué en las cuevas del Nevado porque no soy alpinista ni espeleólogo tampoco. Alturas y profundidades me marean: la negación de Picard, sin globo ni batiscafo” (Arreola, 1971: 10). Quien está narrando quiere dejarle claro al lector que su voz es la de un artista, por eso señala que no es ni alpinista ni espeleólogo: el mareo que le provocan las alturas y las profundidades es la negación de Picard (25), dice irónicamente porque, a diferencia del físico suizo (26), inventor del batiscafo,<sup>10</sup> y a diferencia también de lo que Roger Picard declaró sobre la estética romántica (27), él es un escritor que busca la belleza a ras de tierra “sin globo ni batiscafo”, sin nada que lo salve, que lo proteja de la angustia: al borde del abismo, del sueño y la vigilia (28): “Vivo a ras de tierra, a orillas del agua y del sueño. Y te soñé. Abriste al borde de mi cama un abismo anormal. Dije abismo en otro tiempo, soñando el infierno. Porque el cielo está lejos y el corazón anida cerca del estómago, debajo de las costillas” (Arreola, 1971: 10). El contenido de este fragmento remite nuevamente al escritor cuya existencia

---

<sup>10</sup> “batiscafo (de ‘bati-’ y el gr. ‘*skáphe*’, barco) m. Embarcación herméticamente cerrada, empleada para sumergirse a fin de explorar las profundidades oceánicas. Batiesfera”, María Moliner, *Diccionario de uso del español*.

se está recreando artísticamente a través de la palabra del protagonista: el abismo y las emociones diversas que genera son una constante en la obra de Arreola, como él mismo lo señala en sus memorias (29). Pero más allá de este dato, lo que se produce en el párrafo citado es la singular percepción que el protagonista nos ofrece del artista que permanentemente atisba la realidad donde sabe que la belleza se encuentra y la angustiante preocupación que siente por no poder asirla, aprehenderla, retenerla para convertirla en arte (30). Angustiante preocupación que el artista experimenta frente a la belleza contenida en la estatua: cielo y abismo condensados en su presencia de mármol envuelto en tule: “Ahora cielo y abismo están aquí. Debajo de la cama. Abiertos en las entrañas de mi diosa madre última *Tellus* última Tule, arropados en tule” (Arreola, 1971: 10).

Cielo y abismo son dos símbolos encarnados en la estatua que remiten a la creación artística y a su contraparte: la imposibilidad creativa, ambas experimentadas por el artista en un único espacio: el de la madre tierra o diosa madre, que ha sido invocada aquí lo mismo en latín que en español, porque su esencia de tierra fértil es una misma: la que nutre al artista, la que lo angustia o lo colma de placer estético, tal como lo sugiere el fragmento incorporado al inicio del cuento: “... de su húmeda impureza asciende un vaho que enerva los mismos sacros dones de la imperial Minerva”. Pero el cielo y el abismo abiertos en las entrañas de la estatua, además de revelar su percepción sobre las complejas emociones que el trabajo artístico supone, permiten distinguir también la presencia de otros autores y de otras obras que han contribuido en su formación y que han enriquecido las discusiones en torno al arte y la belleza (31). El fragmento citado hace evidente también que la creación artística y la imposibilidad creativa (“cielo o abismo”) están “arropados en tule”, que es una manera de destacar

la importancia de esa tierra fértil en su visión artística del mundo. Quiere hacer notar que el elemento más humilde de todos los que constituyen ese ambiente natural y cultural en el que esta visión se ha formado la está abrigando, protegiendo, salvaguardando: el tule:<sup>11</sup> “Tule fragante de humedad y poroso. Papiro local” (Arreola, 1971: 10). Mientras en *La feria* se habla de la devastación de este recurso natural (32), en “Tres días y un cenicero” su presencia, asociada a la madre tierra, es pródiga y fecunda. Se erige, así, como un componente distintivo del ámbito donde su mirada artística se ha ido forjando y que le imprime una identidad única: la provincia mexicana representada por Zapotlán (“mi charco de Jalisco / Mediterráneo en miniatura de Zapotlán”). El protagonista dice tule como si dijera Zapotlán: ambos constituyen el lugar de su creación, atributo que su voz subraya al señalar que, para encontrar el arte y la belleza, no ha tenido que buscar en espacios habitualmente identificados con la cultura clásica:

Entre vigilia y sueño adormecido estoy por el gas de los pantanos. Duermo aunque no puedo. Deliro que hemos... ¡Que hemos no! Que yo te encontré oh tú la primera inmortal sobre la tierra recién salida del mar... No en Milo ni en Cirene, sino aquí, lejos del auriñaciense y de los tiempos minoicos (Arreola, 1971: 10).

El mérito de ese encuentro le corresponde únicamente a él. A él que se adormece por el olor del pantano de la laguna de Zapotlán y que sabe reconocer la significación de ese universo en

---

<sup>11</sup> “Tule. Planta perenne, ribereña, rizomatosa, de tallos algo angulosos y estriados de 1-3 m., vainas cortas a veces extendidas en lámina; flores en espiguillas dispuestas en umbela. Se usan para hacer esteras (petates). En las orillas de los lagos. *Scierpus lacustris*. L Ciperáceas”, Maximino Martínez, *Catálogo de nombres vulgares y científicos de plantas mexicanas*.

su mirada de artista. Por eso, insiste en que el encuentro no se produjo ni en “Milo ni en Cirene, sino aquí”, en el lugar más inesperado y menos prestigioso.<sup>12</sup>

La representación de ese espacio geográfico no estaría completa si no se incorporara la identidad de quienes lo habitan. De ello se ocupará a continuación y revelará, así, uno de los rasgos estéticos de “Tres días y un cenicero”: el trabajo artístico con el lenguaje de la provincia mexicana que permite identificar otro indicio sobre la identidad de Arreola, ficcionalizada en la imagen del protagonista. Una preocupación artística constante, dentro del quehacer del escritor, fue la de recrear el ambiente de la provincia mexicana, incluyendo el decir de sus habitantes (33). El logro de tal propósito estético se advierte con claridad en el cuento que he venido analizando y, de manera destacada, en su novela *La feria* (34).

Veamos con más detenimiento cómo se produce la representación artística de esta identidad. El protagonista deja que se distinga cómo, detrás del ser y el hacer de los habitantes, existe una singular cosmovisión adherida a la manera en la que nombran el entorno y se conciben dentro de él:

Aquí entre mazorcas y blandos juncos de tule, donde los indios tejen petates, amarran tapeistes y urden sillas frescas con armazón de palo blanco o pintado azul celeste con flores rosas amarillas de cempasúchil, agria flor que huele a fermentos de vida y de muerte como tú... Aquí entre gallaretas, corvejones, sapos, ranas, cucarachas de agua y cucharones. Entre los tepalcates, golondrinos y sambutidores pipiles. Bajo el vuelo rasante de agachonas y el rápido altísimo geométrico de zopilottillos ves-

---

<sup>12</sup> Me refiero al prestigio que la cultura oficial asigna o reconoce en ciertos lugares privilegiados. Ver Pierre Bourdieu, *La distinción...*, pp. 53-60.

péridos. Entre tuzas chatas y murciélagos agudos. Aquí te hallé última forma de soñar despierto. Y aquí te aguardo sin dormir, diciéndote ábrete sésamo (Arreola, 1971: 10-11).

Lo que resuena en todo el párrafo es el lenguaje de quienes habitan ese espacio, es su singular manera de hablar de las siembras, de sus tareas domésticas, de sus creencias y de la naturaleza que el protagonista enuncia porque se asume como un habitante más de ese entrañable ambiente (35): es su lugar de la creación artística, su última *Tellus*, su tierra fértil: “Aquí te hallé última forma de soñar despierto”, le dice amorosamente a la estatua después de haber mencionado, con marcados acentos de oralidad, los componentes naturales de la laguna donde se produjo el hallazgo. ¿Pero es ese el único sentido que tiene la mención detallada de aves y plantas acuáticas, anfibios, insectos y tepalcates?, ¿y la marcada oralidad con la que los nombró no está significando algo más que esa cercanía con el entorno y con sus habitantes? Volvamos a la locución que cierra el fragmento para identificar cómo se juntan dos tiempos distintos: pasado (“Aquí te hallé”) y presente (“Y aquí te aguardo”), ambos entrelazados por la creación artística (“última forma de soñar despierto”). Todo ello nos da la clave para responder a las interrogantes anteriores: el trabajo con la oralidad, la evocación detallada de la manera en que ahí se vive (“Aquí entre mazorcas y blandos juncos de tule”), del quehacer artesanal (36) (“donde los indios tejen petates, amarran tapeistes y urden sillas frescas con armazón de palo blanco o pintado azul celeste”), de las creencias de sus habitantes (“con flores rosas amarillas de cempasúchil, agria flor que huele a fermentos de vida y de muerte como tú...”) y de los componentes del entorno, incluyendo la presencia de los vestigios ancestrales de la cultura prehispánica (“Entre los tepalcates”), cobran una singular importancia: se erigen como respuesta, una respuesta ética y

estética a las frecuentes críticas que Arreola recibió acerca de su trabajo artístico, sobre todo cuando se le comparó con el realizado por Juan Rulfo (37) y se declaró al primero afrancesado y al segundo nacionalista (38). La voz del protagonista hace énfasis en que fue ahí, en Zapotlán, donde su vocación de artista se forjó y donde fue capaz de crear (“Aquí te hallé última forma de soñar despierto. Y aquí te aguardo sin dormir”), y no “en Milo ni en Cirene”, ni en “la Grecia de la Francia”, como de algún modo dejará ver cuando declare su desacuerdo con Rubén Darío en este punto. Por último, la expresión con la que cierra el párrafo (“diciéndote ábrete sésamo”),<sup>13</sup> es orientada, simultáneamente, a la Venus y, con un evidente matiz dialógico, al cuento anónimo de origen árabe “Alí Babá y los cuarenta ladrones” (39) que, como veremos más adelante, se incorpora al cúmulo de referentes literarios presentes en el cuento.

El registro puntual del diario continúa y ahora se hace patente un sentimiento de atracción-repulsión: “Abandono. Abandono la blandura y voy abajo con ella. A enfriarme la cabeza contra formas atrayentes repelentes” (Arreola, 1971: 11). Sentimiento mediante el cual se filtra la concepción del artista sobre el contacto físico y su presencia en la creación artística, del cual Arreola dejó registro en *Memoria y olvido* (40) y que estaría develando otro rasgo de su visión del mundo asociado al trabajo artístico, como se aprecia en el contenido de la siguiente anotación: “Mañana temprano voy a bañarla. A limpiarle impurezas locales, lodo y adherencias de familia. Para que mañana brille esplendor mármol de Faros. Báñate tú también y no hagas mal papel junto a ella, los dos noctur-

---

<sup>13</sup> “¡Ábrete, sésamo! Fórmula mágica procedente del cuento ‘Alí Babá y los cuarenta ladrones’, de ‘Las mil y una noches’, con la que los ladrones hacían que se abriera su guarida. Se emplea a veces jocosamente en lenguaje informal”, María Moliner, *Diccionario de uso del español*.

nos empapados” (Arreola, 1971: 11). ¿Qué quiere decir con limpiarle las impurezas locales, el lodo y las adherencias de familia? ¿Se está refiriendo acaso a aquellos elementos ajenos al arte que lo han perturbado, tales como los prejuicios, los equívocos, los señalamientos y las valoraciones que afectan el quehacer del artista y, por tanto, a la obra creada? ¿Es la manifestación de un anhelo del artista: lograr que el arte brille con un esplendor, primigenio y sin mácula, como el de la roca del monte Marpesos en la isla de Paros?<sup>14</sup> ¿Se está refiriendo a la rigurosidad que el trabajo artístico con el lenguaje exige y de la cual Arreola habló en distintos momentos? Estas interrogantes engloban algunas de las preocupaciones de carácter ético y estético del artista recreado en “Tres días y un cenicero” y están en el centro del delirio que más adelante tendrá lugar. Lo que revela el párrafo citado es la concepción de Arreola sobre el trabajo artístico con el lenguaje: hay que limpiarle las impurezas, quitarle el lodo y las adherencias para que brille con todo su esplendor (41).

Inmediatamente después se produce una anotación que, por la forma en que está construida, busca perfilar el momento que precede a la llegada del sueño:

Cuenta siempre tus costillas antes de dormir. Si al despertar te falta una, estás salvado: Una, dos, tres... sígueme cantando con el cuento de las costillas... cuatro, cinco, seis... si pierdes la cuenta, oirás la canción de cuna en su texto original... “En el principio era el verbo...” ¿Ves? Ya te dormiste... Vas a ser un Adán... (Arreola, 1971: 11).

---

<sup>14</sup> “Virgilio, Eneida, I, 471. Marpesia es el nombre de una roca del monte Marpesos, en la isla de Paros; de ahí se extraía una clase de mármol muy reputada”, Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura*, p. 116.



En el contenido del fragmento se entrelazan referencias tanto bíblicas como de la obra del autor recreado. Las de carácter bíblico son muy claras e incluso aparecen señaladas con comillas.<sup>15</sup> No sucede lo mismo con las otras: están entretejidas a la evocación del mito de las costillas de Adán, al papel del sueño y la memoria en la creación artística y a la presencia de la Venus, elementos que fueron trabajados por Arreola en “Cláusulas” (42) y en “Homenaje a Johann Jacobi Bachofen” (43). Todas ellas son articuladas lúdicamente y parecen estar encaminadas a develar que la visión artística del protagonista se ha nutrido de elementos religiosos que han dado como resultado textos paganos. Aparecen inscritas como si quien las enuncia, efectivamente, se estuviera durmiendo, en una especie de duerme-vela simultáneamente creativa y alucinante. Constituyen, asimismo, la parte final del primer día de anotaciones en el diario.

### **Segundo día: marzo 6**

¿Qué ocurre en el día marcado como “MARZO 6” (Arreola, 1971: 11)? El protagonista registra los pormenores del hallazgo pero, a diferencia de las anteriores anotaciones, aquí tiene lugar la recreación de una forma de escritura de carácter legal: un acta notarial que, entre otros asuntos, permite identificar nuevos componentes de las dos visiones del mundo contrapuestas.

Dos visiones del mundo cuya presencia ya había sido señalada pero que, aquí, se delinea con mayor claridad cuando el protagonista narra la llegada de Roberto el Pato: “Ella es

---

<sup>15</sup> “En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios”, El Santo Evangelio según San Juan, S. Juan 1, 1, *La Santa Biblia*, p. 974.

impracticable, y se opone estatuaría a todo vano pincel. Pero Roberto el Pato viene muy amable a despertarme y reclama la parte del sueño que le toca en lo vivo. Plantea grave cuestión legal de intereses y derechos” (Arreola, 1971: 11), y previene al lector sobre el inminente despojo que se avecina. Para evitarlo es preciso tomar medidas legales: “Levanto acta notarial: No estoy dispuesto a ceder nada en cuerpo y alma. Se trata de un despojo a mano desarmada: lo único que no me pertenece, lo reconozco, es la mano” (Arreola, 1971: 11). De lo anterior se desprende un matiz de ironía que es posible advertir si se considera que la estatua simboliza su concepción sobre el arte, la belleza y la creación artística. Y si se toma en cuenta, además, que el despojo, que aquí se anuncia, se llevará a cabo “a mano desar- mada”, que es una manera lúdica e irónica de decir que a un artista no se le puede arrebatar o despojar de esa esencia que lo hace ser tal.

La utilización de las formas legales para salvaguardar tal capital simbólico resulta, asimismo, irónico: como si la mirada, la memoria, las vivencias, el sueño, la vigilia, la angustia, el cielo y el abismo, la identidad, el acto de escribir, y todo lo que hasta aquí ha sido recreado en la imagen de la estatua y su hallazgo, pudieran protegerse con actas notariales. La elaboración del acta también ironiza sobre las prácticas legales que se realizan en el ámbito artístico en torno al arte como producto de consumo dejando de lado su valor simbólico y su carácter como patrimonio colectivo.

El tono irónico sigue presente cuando, al asumirse como dueño de la estatua, reconoce la participación de los demás en el hallazgo y propone guardar el secreto: “Porque su hijo la encontró después de que hicimos surgir del agua las formas del mármol. Todo quedará en familia, es cierto. Pero coincidimos en un punto: hay que esconderla y guardar el secreto. ¿No es cierto?” (Arreola, 1971: 11-12).

Conforme avanza el registro de los hechos las tonalidades irónicas se intensifican, como veremos enseguida, sobre todo cuando señala la presencia del lagunero, deja que en su relato se deslice tenuemente un albur y aísla entre paréntesis la idea del soborno:

Ahora sólo sabemos del hallazgo los que estábamos presentes. Dos Patos, el padre y el hijo. Y yo. ¡Dios mío! También se dio cuenta el lagunero que cortaba tules en su parcela... preciso lugar de los hechos. El que desde un tapeiste nos aventó la reata, la reata para amarrarla. (Mañana mismo voy a buscarlo. Y le daré lo que quiera por callarse la boca.) (Arreola, 1971: 12).

El soborno, tanto como el prestigio, es un componente asociado a la visión del mundo contraria a la del protagonista al cual se refiere con marcado acento irónico: “Y le daré lo que quiera por callarse la boca”. La elaboración del acta le permite, precisamente, dejar registro de su existencia como práctica común dentro del campo artístico:<sup>16</sup> por ello, no es casual la reflexión irónica sobre las reservas que deben tener con la estatua: esconderla y guardar el secreto. El protagonista resuelve el problema de la información que tiene el lagunero planteando la posibilidad del soborno, pero la búsqueda del prestigio que caracteriza a Esteban Cibrián constituye un conflicto de grandes proporciones, según lo deja ver el tono irónico con el que lo plantea. Escuchemos:

---

<sup>16</sup> Hablo de “campo” en el sentido en el que lo hace Pierre Bourdieu cuando plantea que la vida social se reproduce en campos (económico, político, científico, artístico, etc.) en permanente conflicto y confrontación. Ver Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, pp. 17-21 y Pierre Bourdieu, *La distinción...*, pp. 223-253.

¡Si lo sabe Esteban Cibrián, estamos perdidos! Peleados y perdidos... Apenas alguien se halla un tepalcate cualquiera, una piedra más o menos cuadrada o más o menos redonda, viene y nos lo quita todo de las manos. Se lleva al Museo hasta los retratos de las familias... (Arreola, 1971: 12).

El nombre de Esteban Cibrián (44) funciona como una síntesis que representa toda una corriente que se relaciona con el arte y la creación artística con propósitos diversos en los que no necesariamente está presente la perspectiva estética.

La marcada insistencia de calificar como fiel y verdadera la historia del hallazgo y el énfasis puesto en el número de participantes, en la hora y el lugar precisos, así como en la detallada anotación de las acciones realizadas, contribuyen a darle un carácter legal al documento que redacta. Pero lo más significativo es cómo, a partir del siguiente párrafo, todo lo que viene registrando en el acta se convierte en una narración dentro de la narración, en la que las tonalidades de objetividad jurídica se desplazan para dar paso a un tono más subjetivo y afectuoso, que hará hincapié en emociones y sentimientos específicos generados por el hallazgo: “Antes de lo que puede o no pasar, aquí está la fiel y verdadera historia de lo ocurrido el día de ayer a las seis de la tarde, ya con el sol para caerse al otro lado de la Media Luna. Cuando matamos patos, agachonas y garzas que ni siquiera se comen” (Arreola, 1971: 12).

Esta entonación se entrelaza a los tintes irónicos ya mencionados, que se intensifican con la incorporación de un término en latín: *Ítem más*, utilizado cuando se quiere expresar disgusto por tener que añadir nuevos elementos a los ya enumerados<sup>17</sup> y que aquí estaría subrayando tanto el afán

---

<sup>17</sup> “*Ítem*. Palabra latina que significa ‘igualmente’, con que se inicia cada

de legalidad del acta como la molestia por tener que agregar datos objetivos a una narración que busca recrear vivencias de carácter afectivo:

*Ítem más.* – Los dos Patos, el Grande y el Chico, vinieron a invitarme después de comer para que fuéramos de cacería. Les dije: estoy cansado y enfermo. Pero me convencieron: “Ahora no juegas ajedrez, te llevamos al Aguaje de Cofradía, ¿cuánto hace que no vas?” “Desde que vivía mi tío Daniel...” (Arreola, 1971: 12).

El carácter afectivo se subraya con la mención de los dos Patos, del ajedrez, del Aguaje de Cofradía y del tío Daniel (45): elementos asociados a la vida real del escritor que se ha venido perfilando en el cuento. ¿Qué significado tiene la alusión de éstos y los demás referentes reales que hemos identificado hasta aquí? Responden a una intencionalidad ética y estética que puede sintetizarse en los siguientes puntos: *a)* que el lector reconozca en la imagen del artista que se ha venido conformando al escritor real: Juan José Arreola; y *b)* que logre identificar que su particular concepción, acerca de la relación del artista con el arte, la belleza y la creación artística, así como el desacuerdo frente a las prácticas carentes de una dimensión estética que se realizan en el ámbito artístico, forman parte de una visión del mundo compartida con los demás autores y creadores mencionados en el cuento. Por ello, a partir de aquí, los referentes reales se hacen cada vez más explícitos.

---

una de las divisiones que constituyen un escrito; por ejemplo, las cláusulas de un testamento [...] ÍTEM MÁS. (I) Tiene el mismo uso que ‘ítem’, adverbio. (II) Se emplea en lenguaje corriente para referirse, mostrando disgusto, a cierta cosa que se añade a otras ya enumeradas que también lo producen”, María Moliner, *Diccionario de uso del español*.

En el registro puntual del momento que antecede al hallazgo se recrea el lenguaje del lagunero mediante marcados acentos de oralidad en los que se filtran prácticas y creencias en torno a ese “Mediterráneo en miniatura”, a ese *pallus lacustris*, a ese charco de Jalisco: su *Mare Nostrum*, su última *Tellus*, su diosa madre Tule y toda la riqueza natural y cultural que le dan vida:

Y fuimos a las güilotas cuando cayeran a beber, ya casi para ponerse el sol... Fuimos y hubo a qué tirarle. Matamos dos patos golondrinos, cuatro agachonas y algún tildío, güilotas no se paró una sola. A los zopilotillos no les dimos: “No les tiren, no gasten el parque, vuelan tan rápido y tan alto y no saben a pichón... Ni a las gallinas del agua, porque saben a lodo... no se les quita el olor ni con rabos de cebolla” (Arreola, 1971: 12-13).

Logra, así, situar al lector en el espacio singular de la laguna de Zapotlán y a continuación se produce la recreación de un fragmento de *Memoria y olvido* (46) que inscribe en el cuento, mediante el recuerdo de una vivencia infantil, el encuentro con el primer amor al cual el protagonista se asoma una vez que establece contacto con la estatua y que resulta clave en su visión del mundo:

Pero dijo el Patito: “Déjame tirarle a esa garza morena.” “Está muy lejos, y si la matas ¿quién va a sacarla del agua?” “¡Yo!” Dije yo porque la garza venía de muy lejos. De un recodo del río de Tamazula. Allí por primera vez en Santa Rosa, al otro lado del pueblo, y por estarla viendo me quedé sin barca y sin barquero. Después volvieron por mí, ya de noche a buscarme, el sacristán y el campanero. Porque yo era monaguillo y los demás se fueron. Me dejaron solo, solo y en la orilla. Iba a llorar cuando te vi saliendo del remanso, estampada en un círculo de

juncos sobre un islote del cielo. Todavía tu recuerdo me humilla y no sé si eras morena, azuleja o amarilla. Sacabas del lodo una pata, enjuagándola en el agua. Estirabas el pico y bajabas un ala como las gallinas cuando las van a pisar... Tenías el color de las palomas yaces... ¡Si entonces no lo hiciste, ahora no lo haces! Le aventé una pedrada, ya con el agua a la rodilla... (Arreola, 1971: 13).

Uno de los asuntos más sobresalientes en esta recreación es que lo dicho por los otros se reacentúa y se reorienta para destacar que la vivencia infantil ha sido decisiva en la conformación artística del escritor. Por ello, el protagonista hace énfasis en la presencia de la garza morena que adquiere, a la luz de lo rememorado, la cualidad de simbolizar el encuentro con el primer amor y, simultáneamente, con el arte y la creación artística. Son varios los nexos entre la experiencia narrada en el diario y la que aparece en el referente citado, pero uno de los más evidentes es el siguiente: “Dije yo porque la garza venía de muy lejos. De un recodo del río de Tamazula. Allí por primera vez en Santa Rosa, al otro lado del pueblo, y por estarla viendo me quedé sin barca y sin barquero [...] Tenías el color de las palomas yaces...” (Arreola, 1971: 13), que es la manera artística de decir que el recuerdo que nutre la mirada del escritor viene de muy lejos: de la infancia (47). Recuerdo que en la narración de “Tres días y un cenicero” condensa en un mismo espacio el cruce de dos tiempos: el de la infancia y el del hallazgo de la estatua y, adheridos a ellos, la concepción sobre el arte, la belleza y la creación artística.

El protagonista abandona ese tono afectuoso del recuerdo y retoma ese dejo de frialdad para situar al lector en el cruce del tiempo y el espacio donde acontece la escritura: “Pero estoy levantando un acta” (Arreola, 1971: 13) El brusco cambio que se acaba de producir no está exento de ironía en tanto que un

acta notarial no tolera ni remembranzas ni nostalgias. Por ello, de manera categórica, establece una distancia emotiva con la garza: “Patito le tiró a la garza y la garza morena o lo que fuera, se quedó así nomás como todas, como si no le hubieran dado. Dobló las patas amarillas y abrió las alas azules sobre el agua” (Arreola, 1971: 13). Detrás de ese afán de objetividad y de esa especie de desdén con que se ha referido a la garza, parece estar, también, el propósito de dejar claro que la vivencia personal, condensada en la garza morena y la interpretación simbólica que tiene para el escritor, es un asunto íntimo y privado, parte de su memoria afectiva, ante la cual no es posible juicio alguno.

Pero la voz del protagonista está ironizando y mezcla entonaciones, recuerdos, tiempos y espacios para hacerle ver al lector que, si bien su memoria personal no admite ningún juicio, no por ello prescinde de evocarla, una y otra vez, hasta convertirla en creación artística. Por ello, insiste en narrar el hallazgo y, con él, las vivencias infantiles tan decisivas en su quehacer de artista:

Ya me había quitado los pantalones y que aviento el saco y la camisa y allí voy corriendo y luego nadando en el agua verde y espesa. La garza ya ni se movió, blanca y tibia en mis manos. En ese momento sentí algo vivo, duro y rendido bajo los pies. Doy un paso y caigo en el lodo. Uno atrás y vuelvo a lo firme. Desde el estribo de piedra me pongo a gritar: “¡Vengan, vengan!” Creyeron que tenía un calambre (Arreola, 1971: 14).

La incorporación en su relato de los acentos de oralidad, la mención de artículos domésticos como la camisa y el pantalón, y la insistencia con la que se refiere a la característica pantanosa del agua, establecen un contraste que logra resaltar lo valioso del hallazgo. Al mismo tiempo logra que la suma



de todos ellos quede inscrita en la estatua como huella que marcará esa húmeda impureza anunciada desde el inicio de la narración.

Todos estos elementos se subrayan cuando detalla el primer contacto con la estatua: “¿Qué hay aquí debajo del agua? Sentí claramente los pechos, la cabeza y el vientre. Le busqué hombros y piernas. Todavía con los pies, hasta que metí la mano con todo el brazo, cerrando los ojos y la boca” (Arreola, 1971: 14). Será preciso tener presente las sensaciones aquí registradas para compararlas con las reacciones de los dos Patos, del lagunero y del padre, que en adelante serán trazadas, porque únicamente así podremos identificar los rasgos de la visión del mundo opuesta a la del protagonista:

Desde una mancha de tules nos gritó un lagunero que navegaba en tapeiste: “¿Mataron patos? Yo se los voy a sacar.” Luego me vio: “Y también a usted lo saco de aquí porque le va a dar una pulmonía...” Le enseñé la garza cuando se acercaba: “No se comen. Los patos sí. ¿Dónde están los patos?”

Yo buceaba otra vez la mujer. Otra vez los pechos y otra vez la cabeza y las piernas. Salí a la superficie: “Los patos ya los sacamos. Ésta es para disecar...” En eso llegaron Pato grande y Pato chico. Los hice tocar con pies y manos debajo del agua. “¡Carajo!” Dijo el Pato grande. “¡Miren!”, dijo el chico, y sacó una mano de piedra entre las suyas, chorreando lodo (Arreola, 1971: 14).

Mediante este reconocimiento puntual de las sensaciones, reacciones y comentarios sobre la estatua, el protagonista expone las diversas formas en que los individuos se relacionan con el arte, la belleza y la creación artística. Una de ellas es la que se desprende de la locución: “Le enseñé la garza cuando se acercaba: ‘No se comen. Los patos sí. ¿Dónde están los patos?’”: se trata de una manera irónica de hacer notar que

alimentar la creación artística de un recuerdo tan humilde como el de una garza, morena para mayor demérito, parada sobre el agua turbia de una laguna de la provincia, no es tan prestigioso como lo es la evocación del pato, o lo correspondiente a recuerdos más distinguidos, célebres y refinados. Las creaciones con las garzas no se comercializan tan bien como aquellas en las que aparecen los patos, parece decir el protagonista aunque, en sentido estricto, esté narrando el hallazgo. Se alude así a las expectativas que la producción artística genera, asunto que más adelante será central en la representación del delirio y del despojo que tendrá lugar.

Otro de los componentes de esa visión del mundo opuesta a la del protagonista se advierte en la reacción del lagunero, de la cual se habla en el siguiente párrafo:

El lagunero nos prestó una soga. Amarramos el bulto del pescuezo y primero a pulso y después con el coche, lo jalamos a la orilla. El hombre dijo: "Parece un santo", porque nomás se veía algo del cuerpo en el lodazal. "Sí es un santo. Lo echaron al agua los cristeros... Usted y yo somos de la edad ¿se acuerda del Padre Ubiarco?" "¿El que fusilaron?" "Ése mero. Una sobrina nos dio la relación y lo hallamos". Ni modo, él me dio pie para la mentira y me seguí de frente. "Bendito sea Dios", dijo el lagunero y se persignó. Hay que envolverla en algo. El lagunero no tiene petates y le compramos el tapeiste. Lo abrimos como una lechuga y la ponemos a ella de cogollo, bien amarrada. Entre los cuatro la subimos al coche, que por fortuna es guayín.

—¡Oigan oigan! ¿Y a dónde se lo van a llevar? ¡Porque quiero ir a verlo!

—¡A la Parroquia! (Arreola, 1971: 14-15.)

El componente al que me refiero podría sintetizarse de la siguiente manera: si el arte contiene elementos religiosos en-

tonces el individuo se relaciona plenamente con él pero si, por el contrario, su carácter es pagano entonces no se le reconoce como tal. Lo anterior adquiere una característica significativa si tomamos en consideración que se inscribe en el cuento como resultado de la reacentuación de la palabra ajena que el protagonista realiza cuando declara: “El hombre dijo: ‘Parece un santo’, porque nomás se veía algo del cuerpo en el lodazal”; y como resultado de la orientación de la respuesta tanto a sucesos históricos, con la mención de los cristeros, como hacia el territorio del imaginario colectivo, con la referencia al medio que posibilita el hallazgo.

Las referencias a la revolución cristera, al fusilamiento del padre Ubiarco<sup>18</sup> y a la presencia de las relaciones,<sup>19</sup> sitúan al lector frente a perspectivas del conocimiento humano en las que se mezclan dimensiones objetivas y subjetivas que, a su vez, remiten a los componentes religiosos y paganos inscritos en la esfera cultural.<sup>20</sup> Todos ellos han nutrido la creación artística

---

<sup>18</sup> Tranquilino Ubiarco Robles (1899-1928), sacerdote originario de Ciudad Guzmán, Jal., asignado a la parroquia de Tepatitlán, Jal., durante la persecución religiosa, fue aprehendido y ahorcado el 5 de octubre de 1928 y es considerado mártir de los cristeros. Forma parte del grupo de 27 santos mexicanos canonizados por el papa Juan Pablo II el 21 de mayo de 2000 en la Basílica de San Pedro en Roma. Ver los siguientes sitios: <http://www.mensajero.org.mx/http://www.dsanjuan.org.mx/http://www.semanario.com.mx> (consultados el 29 de noviembre de 2003).

<sup>19</sup> Las relaciones son versiones sobre diversos sitios donde se esconden tesoros y están sustentadas en creencias religiosas y paganas que se transmiten tanto de manera oral como escrita y que brindan distintas señales para identificar el sitio exacto. Son parte del imaginario colectivo y en periodos de crisis adquieren una fuerte presencia en poblaciones rurales. Algunos rasgos característicos de estas relaciones, y la importancia que la población les ha asignado, fueron recreados por Arreola en *La feria*, pp. 148-151.

<sup>20</sup> Para este planteamiento me apoyo en los siguientes señalamientos de Gilberto Giménez: “Este es el momento de introducir una distinción estraté-

en diversos tiempos y espacios. ¿Eso es lo que el protagonista quiere enfatizar cuando, frente a la estatua, nos va relatando cómo emergen sus componentes religiosos y paganos? Es posible que ese sea el propósito que lo lleva a utilizar un lenguaje culto, como si fuera un experto en escultura griega, y puntualizar lo siguiente:

Con el filo de la mano, Patito se pone a quitarle lodo. Primero de la cara. A la última claridad del crepúsculo, vi un rostro griego. Y para que nada faltara, con la nariz rota, pero no al ras. Una lasca oblicua se le había desprendido. Perfil intacto de labios biselados,

---

gica que muchos debates sobre la cultura pasan inexplicablemente por alto. Se trata de la distinción entre formas interiorizadas y formas objetivadas de la cultura. O, en palabras de Bourdieu (1985, p. 91), entre formas simbólicas y estructuras mentales interiorizadas, por un lado, y símbolos objetivados bajo forma de prácticas rituales y de objetos cotidianos, religiosos, artísticos, etc., por otro. En efecto, la concepción semiótica de la cultura nos obliga a vincular los modelos simbólicos a los actores que los incorporan subjetivamente (modelos de) y los expresan en sus prácticas (modelos para), bajo el supuesto de que no existe cultura sin actores ni actores sin cultura. Más aún, nos obliga a considerar la cultura preferentemente desde la perspectiva de los sujetos, y no de las cosas; bajo sus formas interiorizadas, y no bajo sus formas objetivadas [...] La cultura objetivada suele ser de lejos la más estudiada, por ser fácilmente accesible a la documentación y a la observación etnográfica. En cambio, el estudio de la cultura interiorizada suele ser menos frecuentado sobre todo en México, por las dificultades teóricas y metodológicas que indudablemente entraña. En lo que sigue nos ocuparemos sólo de las formas simbólicas interiorizadas, para cuyo estudio disponemos de tres paradigmas principales: el paradigma del *habitus* de Bourdieu (1972, 174 ss; 1980b, 87 ss.), reformulada en términos más operacionales por Lahire (2002; 2004); el paradigma de los esquemas cognitivos, elaborado por la teoría cognitiva de la cultura (Strauss y Quinn, 2001); y el de las representaciones sociales, elaborado por la escuela europea de psicología social, que ha alcanzado un alto grado de desarrollo teórico y metodológico en nuestros días (Jodelet, 1989)", Gilberto Giménez, *La dimensión simbólica de la cultura* en <http://www.paginasprodigy.com/peimber/cultura.pdf> (consultado el 20 de febrero de 2008).

barbilla redonda, frente en arquitrabe y arquivolta bajo el peinado afrodítico. Cuello hacia delante, contra un viento marino. Al ver que nacían intactos los pezones, detuve la limpieza. Mis ojos siguen su pendiente natural. Distingo puntas de dedo sobre el pubis y ajusto mentalmente la mano rota que halló mi sobrino (Arreola, 1971: 15).

Al enfatizar los rasgos de la estatua, el protagonista está haciendo hincapié en las dos dimensiones culturales que el trabajo artístico fusiona al crear un objeto estético: lo religioso y lo pagano. Y con ello revela ante el lector una de las características de la obra del autor recreado: la dimensión religiosa y la pagana fusionadas por el quehacer artístico con el lenguaje (48). Característica diametralmente opuesta a la que se alcanza a percibir en los personajes vinculados a la otra visión del mundo:

Estoy sudando pero tiemblo de frío. Cierro los ojos. Me pongo mi careta de enfermo. Pato grande me pasa un pañuelo por la frente.

—Mañana temprano vengo a ver cómo te sientes... y para ayudarte a desatar el paquete. Vamos a echar un volado, a ver quién se queda con ella... Buenas noches.

Abro los ojos. Pato chico me dice adiós desde la puerta agitando la manita de los dedos rotos por encima de su cabeza... Doy el brinco:

—¿Cuánto quieres por ella?

—¡Es para el Museo! —grita y se va corriendo... (Arreola, 1971: 17).

Los rasgos de tal visión que aquí se manifiestan están condensados en el gesto y la aseveración de Pato chico: la mano despreñada de la estatua será llevada al museo, el lugar donde el palpitar o el aliento vital del arte se petrifica, parece decir el protagonista con ese brinco que le provoca la actitud de su sobrino. El

intento de soborno cuando lo interroga resulta, también, ilustrativo: es como si el protagonista quisiera hacer evidente que llevar la estatua al museo o desprenderse de ella por medio del soborno son acciones que tienen una misma esencia: el escaso valor que le dan al arte. El registro puntual del diario retoma la entonación subjetiva y afectuosa para volver a evocar recuerdos del escritor ficcionalizado en el cuento:

Mi cuarto huele a humedad, a petate nuevo, a soga de lechuguilla. Duermo y despierto asustado por las rápidas pesadillas de la infancia, cuando volvía de la tirada: floto ahogado a media laguna, caigo en un barranco sin fondo, no acabo de caer, ando perdido en el Papantón y doy de gritos porque ya es de noche y me dejaron en la otra orilla del río... El caballo resuella, está resollando más fuerte y yo resuello también asfixiándome aplastado bajo el peso tempestuoso del vientre cálido y palpitante. Los cascos del caballo van a darme en la cabeza y no puedo gritar... se me hunde la cabeza de la silla de montar [...]

—¿Estabas soñando? Te hablé y no me hiciste caso... creí que tenías un sueño bonito porque pujabas y pujabas... Ayúdame a darle vuelta al envoltorio...

—No papá... fíjese nomás que volví a soñar al caballo... Bueno, al caballo no, al susto que me llevé...

—¿Cuál caballo?

—El garañón del ejército que se le montó a mi yegua la Mariquita...

—¿Todavía te acuerdas? Anda, ven, ayúdame... (Arreola, 1971: 17-18).

Se trata del mismo pasaje de la infancia en el que se pierde cerca del río Tamazula y se enlaza a la angustia experimentada que da forma a una pesadilla. Lo más significativo es que, una vez más, el protagonista insiste en la remembranza de

acontecimientos vitales, quiere dejar claro un asunto ya insinuado con la imagen de la garza morena y con las referencias a las obras de Joyce y de Darío: los recuerdos de la infancia son decisivos en la memoria artística.

Pero regresemos a la otra visión del mundo configurada en el cuento. El momento en el que el padre del protagonista conoce a la estatua da lugar a que se identifique otro de sus rasgos:

Estas reatas están nuevecitas como los petates y me las voy a llevar. Todo me voy a llevar... No te preocupes... Nomás te voy a dejar un petate para que te acuestes con ella... ¡Ay carajo! ¡Pero de dónde fueron a sacar esta ternera...! [...] Antes de irse se queda otra vez mirando la escultura:

—Y pensar que me pasé la vida yendo al aguaje de Cofradía... está a un paso de Tiachepa, donde yo sembraba... Esta mona era del jardín de la Hacienda... y la echaron al agua por indecente...

Se ríe, pero luego dice muy serio:

—Ni creas que vas a quedarte con ella... Está más bonita que la de Milo, más buena que la del Vaticano... (Arreola, 1971: 18-20).

El componente identificado está conformado por una percepción estrictamente sensual del arte y de la belleza, en la cual se advierte una concepción de la mujer asociada a lo erótico. El símil utilizado por el padre cuando exclama “¡Pero de dónde fueron a sacar esta ternera ..!”, así como los calificativos empleados: “mona / indecente / más bonita / más buena”, enfatizan lo anterior y revelan valoraciones más asociadas a lo moral que a lo estético. Asimismo, se pone de manifiesto un dato que resulta significativo para identificar tanto la visión del mundo del autor recreado como uno más de los vínculos entre el cuento y *La feria*: “Y pensar que me pasé la vida yendo al aguaje de Cofradía... está a un paso de Tiachepa, donde yo sembraba...”, afirma el padre y el lector no puede dejar de preguntarse si es el mismo personaje que

en la novela se asume como agricultor (49). ¿Es por ello que en toda la conformación de ese personaje aparecen rasgos que remiten al autor, como su oficio, su afán de poeta, la presencia de dichos y refranes y, ahora, la concepción de la mujer asociada a lo erótico? Sin duda, se trata de señales que el protagonista va dejando para que al interpretarlas el lector identifique al escritor (50) que su voz ha venido recreando. Es el caso de lo que se produce a continuación. Si bien es cierto que la perspectiva estrictamente sensual del arte y la belleza que hemos identificado la encarna el progenitor, también es cierto que, al formar parte de la identidad cultural del protagonista, ha estado presente en su conformación como artista. Digamos que la visión del padre ha contribuido a la formación de la del hijo.<sup>21</sup> Una de estas contribuciones, quizá una de las más significativas para Arreola, es el valor asignado a la memoria como un instrumento que posibilita el vínculo con los otros, con el decir y el hacer de los demás. Por ello, el personaje se refiere a él como un especialista en alardes de memoria y le da la palabra para que enuncie unos versos que contienen la relación entre la imagen femenina y el arte: se trata de la novena estrofa del poema “Idolatría” (51) de López Velarde (52), poeta cuya visión del mundo, específicamente su percepción sobre el ambiente de la provincia mexicana (53), influyó decididamente en el artista ficcionalizado (54):

Mi padre es un especialista en alardes de memoria y de fuerza. Después de repasar con los ojos y manos el gran pedrusco de mármol verdinoso y ennegrecido, rayado de vetas blancas y doradas, lo coge por la cintura y lo levanta una cuarta del suelo mientras declama jadeante como un sátiro jovial: “Idolatría del peso

---

<sup>21</sup> Para este planteamiento me apoyo en el concepto de *habitus* propuesto por Pierre Bourdieu. Ver Pierre Bourdieu, *Sociología y Cultura*, pp. 34-35 y *Le sens pratique*, p. 88.



femenino / cesta ufana / que levantamos por encima de la primera cana / en la columna de nuestros felices brazos sacramentales... pero ésta pasa de los cien kilos... Ayúdame.” La subimos una cuarta más. Y luego acomodamos dulcemente su estatura en la superficie verde y tierna del petate... (Arreola, 1971: 18-19).

Resulta significativa la manera en la que el personaje se refiere aquí a la estatua. Al relatar la forma en que el padre la mira y la toca, se refiere a ella como “el gran pedrusco de mármol verdinoso y ennegrecido, rayado de vetas blancas y doradas” (Arreola, 1971: 18). ¿Qué es lo que quiere revelar el protagonista con esta manera de nombrarla? La vida palpitando en la estatua, que en las primeras anotaciones subrayó con tanta insistencia, desaparece aquí de modo rotundo. El cambio no radica solamente en los adjetivos utilizados sino también en uno más drástico y revelador: es como si quisiera dejar claro que ese aliento vital contenido en el arte, y propiciado por él, desaparece cuando los individuos se acercan con una intencionalidad distinta a la artística.

Otro asunto que me parece igualmente significativo es la presencia del petate, un objeto que forma parte de la identidad cultural del personaje y que, al utilizarse para colocar la estatua, se convierte en símbolo del estrecho vínculo que el protagonista tiene con su progenitor. Un vínculo de carácter afectivo que tiene tras de sí la cultura que ambos comparten y que está por encima de las diferencias entre sus respectivas visiones del mundo.

### **Tercer día: marzo 7**

Veamos ahora la composición del tercer día marcado como “MARZO 7” (Arreola, 1971: 20). El papel que la memoria tiene en el trabajo artístico es subrayado por el protagonista cuando afirma:

Día por completo dedicado a la investigación histórica y erudita. Sin libros de consulta, recorro a la memoria estética y literaria, a unas cuantas notas manuscritas. Por ejemplo: Marcel Bataillon me descubrió mediante Antonio Alatorre, la existencia de Francisco de Sayavedra, el fraile aquel que mencioné en *La feria*, el que puso su iglesia de Zapotlán aparte (55) (Arreola, 1971: 20).

Es el momento en el que se manifiesta una de las características artísticas del cuento: al incorporar a la narración un conjunto de referentes reales se activa la memoria estética y literaria del lector, porque al nombrar a destacados intelectuales (“Marcel Bataillon me descubrió mediante Antonio Alatorre”), el protagonista también refiere el proceso de escritura-traducción-lectura que hizo posible conocer “la existencia de Francisco de Sayavedra”, el fraile mencionado en una célebre novela (55).

Es este, sin duda, el fragmento que más ha llamado la atención de la crítica, que ha encontrado en él una innegable referencia autobiográfica. Y no es para menos: el protagonista se asume aquí como autor de *La feria*. Veamos lo que consigue con tal afirmación. Al referir el nombre de Francisco de Sayavedra ocurre un interesante proceso: no abunda en la significación artística que éste tiene en la novela sino en su existencia real como perseguido por la Santa Inquisición:<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Al respecto, me parece importante tener presente lo que sostiene Solange Alberro: “Aunque los herejes en México no tuvieron la presencia notablemente abrumadora que caracterizó con excesiva frecuencia a algunos tribunales peninsulares [...] por ellos se estableció el Santo Oficio en América, como en todo el Imperio español [...] la herejía, independientemente de sus proposiciones teológicas y espirituales, que no interesaban más que a un puñado de espíritus, y de su poca representación en México durante la Colonia, pudo aparecer como la semilla del diablo para el orden monárquico [...] el Santo Oficio no dudó en reprimirla regular y brutalmente cuando la

La Santa Inquisición, que tenía por todas partes orejas y pesquisadores, mandó por él. Sayavedra fue capturado y conducido a México. Las actas de su proceso (1564) constan en el Archivo General de la Nación y fueron publicadas por don Julio Jiménez Rueda (?), en 1942 (?). Entre otros y variados cargos, Fray Francisco de Sayavedra fue inculpado “*de que era muy devoto a un bulto en forma de mujer que decía ser Eva nuestra madre y por su impudor manifiesto más parecía ídolo de los gentiles, que trajo a estas tierras encubierto entre otras imágenes a que adora y rinde culto Nuestra Santa Madre la Iglesia, como un San Sebastián de talla mediana y un Patriarcha San Joseph y una Majestad del Señor Nuestro Salvador que fueron depositadas en la parroquia del lugar dicho Tzapotlan, así como una de Nuestra Señora con JHS en sus brazos amantísimos*” (las cursivas son mías) (Arreola, 1971: 20-21).<sup>23</sup>

---

creyó asistida por circunstancias que la volvían peligrosa [...] la herejía, en tierra americana, resultaba mucho menos frecuente que en la península hasta el punto de no representar más que el tercer renglón de la actividad inquisitorial después de los delitos religiosos menores y de los que tocan a la moral sexual [...]”, Solange Alberro, *Inquisición y sociedad en México 1571-1700*, pp. 172-177.

<sup>23</sup> Es probable que el fragmento marcado en cursivas esté aludiendo al cargamento de reliquias que se importó de Europa en el año 1578. Solange Alberro dice que la “falta de ‘santos’ locales susceptibles de ser los intermediarios entre la divinidad y los hombres y capaces por tanto de catalizar los sentimientos y atender las necesidades de los americanos –incluyendo indígenas, europeos, africanos y mestizos– no tardó en ser advertida por algunos de los sectores más lúcidos de la iglesia de finales del siglo XVI. Para remediarla, se recurrió primero a una solución simple y práctica: *en 1578 se importó un cargamento de reliquias provenientes de numerosos mártires del Viejo Mundo, cuyos restos habían proliferado tan sospechosa como notablemente a raíz de la expansión de los cultos y peregrinaciones locales en los siglos X y XI*. Huelga decirlo, estas reliquias que carecían de arraigo temporal, espacial, histórico y por ende simbólico en la Nueva España y en América en general, no lograron el fin buscado...” (las cursivas son mías), Solange

Es decir, el énfasis está puesto en la dimensión real (56) y no en la ficción, aunque en estricto sentido sea en ésta, la ficción, donde se origina la existencia del personaje. Este procedimiento es interesante en tanto que es exactamente opuesto a lo que hace el protagonista consigo mismo: es un personaje de ficción que, al constituirse como tal, abunda en la dimensión real del escritor, cuya imagen se recrea en el cuento, generando en el lector un desconcierto más que se suma a los que ya habían provocado las referencias a Marcel Bataillon, Antonio Alatorre y Julio Jiménez Rueda (57), autores vinculados intelectual y afectivamente a Juan José Arreola (58).

La insistencia en referir personajes y hechos reales adquiere en el siguiente párrafo un ímpetu en el que se va entretejiendo el desempeño que la memoria tiene para la interpretación del acontecer histórico y cultural:

Pienso y recuerdo. Vicencio Juan de Lastanoza, amigo y mecenas de Baltasar Gracián, heredó de su padre una gran colección de antigüedades paganas “que fueron asombro universal de cuantos su casa vieron, traídas principalmente de Italia y de otras partes de la Cristiandad” y la enriqueció hasta donde pudo. Y podía mucho, porque fue hombre rico y de gusto y cumplió con su abuelo. Ahora saco mis consecuencias: Lastanoza el Viejo y Sayavedra fueron contemporáneos, zaragozanos los dos, herejes y amigos acusados de lo mismo: de cultivar en España y América “la cizaña de Erasmo Roteradamo”. Entonces, Lastanoza le regaló la estatua a Sayavedra, a punto de embarcarse para las Indias Occidentales, tal vez en busca de fortuna o tal vez huyendo (Arreola, 1971: 21).

---

Alberro, *El águila y la cruz...*, p. 21.

Destaca la mención de tres hombres ilustres de la cultura universal: Juan Vicencio Lastanosa, Baltasar Gracián, Erasmo de Rotterdam. El lector los identifica plenamente a pesar de los ligeros cambios que se advierten en sus nombres debido a la sustitución de una letra por otra y al uso de la denominación latina en el caso de Erasmo de Rotterdam. ¿Qué sentido artístico tiene dicho rasgo? ¿Qué pretende el protagonista al realizar tales modificaciones? El protagonista busca acercarlos culturalmente a la espacialidad y a la temporalidad donde transcurre su existencia, bajarlos del lugar destacado donde han sido colocados en el transcurrir de los siglos, despojarlos de la excesiva celebridad y prestigio que se les ha atribuido. Lo que aquí se ha desplegado es una condensación de la memoria auditiva y la memoria erudita: ambas encauzadas a mantener vivas las contribuciones al arte en tiempos y espacios diversos.

Detrás de este ejercicio de recordación parece estar perfilándose una reflexión que, de formularse, diría más o menos que no importa si la pronunciación de algún nombre o apellido es distinta a la forma correcta de escribirlos, ni la exactitud del dato citado; lo realmente relevante es mantener activa la memoria y desplegarla para dar testimonio de las contribuciones realizadas en las esferas de la creatividad y la existencia humanas.

La voz del protagonista se ocupa de enunciar todos aquellos elementos que permitan identificar el posible origen de la estatua y, al hacerlo, recrea el papel que la imaginación y la memoria tienen en su visión artística del mundo. En un primer momento pone de manifiesto la actuación significativa de la imaginación en la creación artística y en la interpretación que de ella se hace cuando afirma: “No sé los riesgos que corrieron juntos don Francisco y su Venus, pero puedo imaginarlos” (Arreola, 1971: 21). En un segundo momento hace hincapié en el papel de la memoria una vez que plantea la posibilidad de que Sayavedra haya sido el responsable de traer la Venus a

Zapotlán. Pero la memoria a la que se alude no es la individual y aislada sino la memoria amplia y compartida que contiene en su interior una identidad colectiva que revela los nexos que el artista tiene con los otros y con su entorno social y cultural. Veamos a qué me refiero: el protagonista alude a un rasgo de la cosmovisión mesoamericana: la veneración a la diosa Tzaputlatena y, con ella, al cúmulo de creencias indígenas respecto a sus dioses.<sup>24</sup>

Lo cierto es que Sayavedra llegó con ella a Zapotlán, nombrado Hermano Mayor de la Cofradía del Rosario: “para que expulse

---

<sup>24</sup> Dentro de la cosmovisión mesoamericana se rendía veneración a la diosa “Tlazoltéotl. ‘Diosa de la basura’. Diosa de la carnalidad”, Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de Nueva España*, p. 1333. Sahagún asocia dicha diosa, también llamada Tlazultéutl, con la diosa Venus según lo que menciona en distintos momentos: “capítulo XII que trata de la Diosa de las cosas carnales, la cual llamaban Tlazultéutl. Es otra Venus. Esta diosa tenía tres nombres: el uno era que se llamaba Tlazultéutl, que quiere decir ‘la diosa de la carnalidad’; el segundo nombre es Ixcuina. Llamábanla este nombre porque decían que eran cuatro hermanas: la primera era primogénita o hermana mayor, que llamaban Tiacapan; la segunda era hermana menor, que llamaban Teicu; la tercera era la de medio, la cual llamaban Tlaco; la cuarta era la menor de todos, que llamaban Xucotzin. Estas cuatro hermanas decían que eran las diosas de la carnalidad. En los nombres bien significa a todas las mujeres que son aptas para el acto carnal. El tercero nombre desta diosa es Tlaelcuani, que quiere decir ‘comedora de cosas sucias’, esto es que, según decían, las mujeres y hombres carnales confesaban sus pecados a estas diosas cuanto quiera que fuesen torpes y sucias, que ellas los perdonaban. También decían que esta diosa o diosas tenían poder para provocar la luxuria, y para inspirar cosas carnales, y para favorecer los torpes amores [...] La quinta destas diosas se llama Tlazultéutl, y es como la diosa Venus. A ésta, con otras tres hermanas suyas, las atribuían todas las obras de los sucios amores y del remedio dellos [...] La novena casa llamaban *chicunahui* ácatl. Esta casa decían que era mal afortunada porque en ella reinaba la diosa Venus, que le llamaban Tlazultéotl. Los que nacían en esta casa siempre eran desdichados y de mala vida...”, *ibid.*, pp. 82, 122, 388.

y dé anatema al culto infame de una diosa gentil que dicen ser Tzapotlatena en su lengua bárbara, y en la nuestra, la que saca demonios del cuerpo con yerbas mágicas y quita las enfermedades y ponga en su lugar a la Madre de Dios” (Arreola, 1971: 21).

Si repasamos con detenimiento el párrafo anterior, veremos que dos asuntos han quedado revelados hasta aquí. Primero, que la imaginación y la memoria constituyen elementos que nutren el trabajo artístico y que convierten al artista en un ser con identidad, con vínculos con los otros y con su entorno. Segundo, que la memoria antigua que sustenta la identidad del artista no es un ente compacto y homogéneo sino un cúmulo de saberes diversos y complejos en el que es posible identificar fisuras o contradicciones como la que aquí se alude y que marcó el proceso posterior a la conquista: el personaje que recibió el nombramiento de “Hermano Mayor de la Cofradía del Rosario”, una de las cinco cofradías mencionadas en *La feria* (59), para condenar la veneración a una diosa era portador de otra diosa venerada. Todo lo anterior se produce mediante la reacentuación de la palabra ajena que, en el párrafo referido, aparece entrecomillada y que es enunciada con un tono irónico, destacando, así, ese rasgo de aculturación y sustitución simultánea que se produjo con la conquista, y del cual nos percatamos hasta el momento en el que el protagonista hace un alto en la formulación de posibilidades que expliquen el origen de la estatua y dice: “Basta. Me gusta la ironía pero no tanto” (Arreola, 1971: 21), como si con ello le estuviera asegurando al lector que a partir de aquí no utilizará más esa entonación irónica que ha marcado toda la narración. Entonación que, no obstante la declaración anterior, sigue presente y se intensifica en el siguiente párrafo:

Sayavedra trajo la Venus a Zapotlán, y adorándola olvidó su misión. Cuando vinieron a pedirle cuentas, puso su mármol en la laguna, con esperanzas de venirlo a sacar. Pero ya no volvió y sus últimos días fueron de cárcel. Porque escapó arrepentido a las brasas del quemadero. Pero le sacaron al sol sus trapos de converso y le dieron a escoger entre saya verde de judío, o verdadera saya de marrano (Arreola, 1971: 21-22).

En este fragmento, que contiene reminiscencias de la persecución que vivieron los judíos conversos en la Nueva España<sup>25</sup> y que recrea el supuesto destino final del inmigrante español, se advierte cómo las tonalidades irónicas condensan, de nueva cuenta, lo religioso y lo pagano. Tonalidades irónicas que se intensifican cuando reflexiona sobre el apellido del personaje: “Sayavedra: apellido sin limpieza como el de don Miguel de Cervantes” (Arreola, 1971: 22). Al destacar la similitud entre los apellidos Sayavedra y Saavedra, ambos de origen español, el protagonista establece dos vínculos dialógicos: con el autor de *Don Quijote de la Mancha* (60) y con el texto “La lengua de Cervantes” (61), y lo hace con un marcado matiz irónico que él

---

<sup>25</sup> Al respecto Alejandra Moreno Toscano afirma lo siguiente: “Cuando se reunió en México, en 1565, el Segundo Concilio Mexicano, se trasladó a Nueva España el espíritu del Concilio de Trento. Aunque no pasaron a estas tierras movimientos heterodoxos importantes y se las consideraba de ‘escasa peligrosidad’, se extremó la vigilancia y se prohibió el estudio y transmisión de cualquier idea que no fuera católica [...] Las ideas del iluminismo o del protestantismo no corrieron por el Nuevo Mundo, pero se persiguió sistemáticamente a los judíos conversos [...] Entre los ejecutados destacan los mártires del judaísmo contra quienes se encendían los ánimos del pueblo congregado para ver la ejecución; ya sea sobre las personas de los reos o sobre sus efigies, cuando habían logrado huir. La pena era inevitable para el judaizante, la merecía por practicar la religión que más repugnaba a los practicantes de la católica, ‘única verdadera’...”, Alejandra Moreno Toscano, “El siglo de la conquista”, *Historia General de México*, pp. 357-450.



mismo destaca al utilizar una interjección con la que establece un límite a lo irónico de su discurso: “Basta” (Arreola, 1971: 22).

En adelante se exponen las indagaciones sobre el posible origen de la Venus que dan lugar a identificar otros componentes en la visión del mundo opuesta a la suya:

La escultura yace aquí desde el siglo xvi. Sin duda es uno de los mármoles más tardíos de la época helenística. De pronto pienso en algo que no se me había ocurrido: una estatua de mármol no puede andar de aquí para allá en dos patas y menos con los tobillos tan delgados y las piernas levemente abiertas y en actitud de avanzar como Gradiva. ¿Qué fue lo que le sirvió a mi Venus de sostén? ¿Dónde apoyaba su cuerpo despejado? ¡Santo Dios! Pero si ya me le metieron mano... desde poco más abajo de la cintura, todo el lado derecho no corresponde en perfección, textura y color al resto del cuerpo... cierro los ojos y veo resbalar lentamente el manto que la envolvía y que ella misma apartó con su mano derecha deslizándolo al suelo... donde amontonado en pliegues armoniosos apuntalaba la solidez de su equilibrio... arrancándola de su pedestal adrede, la acabaron de desnudar muy hábilmente... ¿Para qué? ¡Para que pesara menos en el barco de Sayavedra! Con la base y la ropa debía llegar al quintal... (Arreola, 1971: 22).

Ese aliento vital palpitando en la estatua vuelve a insinuarse al señalar que está en actitud de avanzar como la Gradiva, referente que resulta esencial en la composición del cuento en tanto que el eje central de la novela de W. Jensen es, precisamente, el delirio causado por la semejanza entre la Gradiva y el primer amor del protagonista. Eje que articula arte, cultura, sensibilidad artística, sueño, vigilia y delirio, asuntos que llevaron a Sigmund Freud, otro de los autores significativos para Arreola (62), a analizarla y a elaborar el ensayo “El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen”

(63). La referencia anterior, que cobrará más adelante una significación mayor como componente de la visión artística del protagonista, deja ver otro rasgo del escritor ficcionalizado: la atención brindada a obras y autores que no fueron suficientemente valorados, como fue el caso de W. Jensen. El papel de la imaginación asociado a ese hábito esencial en el arte se resalta cuando sostiene: “cierro los ojos y veo resbalar lentamente el manto que la envolvía y que ella misma apartó con su mano derecha deslizándolo al suelo...”. Por otra parte, se recrea un componente de la visión del mundo opuesta a la del protagonista y que se caracteriza por mirar al arte y a la belleza con un sentido utilitario, de ello da cuenta la exclamación: “¡Santo Dios! Pero si ya me le metieron mano...”. Esta interpretación se refuerza si consideramos lo que declara más adelante: “¿Y si ella fuera una impostura?” (Arreola, 1971: 22), con la cual acentúa la existencia de un carácter utilitario en el ámbito cultural que ha afectado a la creación artística y, fundamentalmente, la relación del ser humano con la dimensión estética.

Mediante este procedimiento se recupera esa otra memoria fundamental en el trabajo artístico: la memoria artística, la que testimonia el devenir del arte, la que consigna todo aquello que los demás artistas han creado a lo largo de los siglos. Por eso, antes de ocuparse de las posturas utilitarias, cargadas de simulación y fingimiento, el protagonista repasa distintas manifestaciones culturales para ubicar el origen de la estatua: “Ya no puedo más pero no me suelta el demonio de la duda: ¿Dónde estaba parada esta muchacha? ¿En una concha marina? ¿La vio Botticelli? ¿Y este cuello largo y delgado? ¿El Parmesano hizo escultura?” (Arreola, 1971: 23). En este recuento de posibilidades menciona a dos celebridades de la pintura: Sandro Botticelli, cuya obra *El nacimiento de Venus* (64) es parte central de un fragmento del capítulo “Señales de humo desde Zapotlán”, que tiene similitudes con

“Tres días y un cenicero” (65); y Girolamo Francesco María Mazzola, mejor conocido como *Il Parmigianino* (66), destacado manierista cuyo estilo de figuras alargadas constituye la clave para que el protagonista se interrogue si intervino en la elaboración de la escultura. La castellanización que hace del sobrenombre del pintor es un procedimiento por el cual logra acercarlo culturalmente al lector, tal como sucedió antes con Lastanosa, Gracián y Rotterdam.

El repaso continúa y el protagonista construye hipótesis y las desecha. Al manifestar su desacuerdo con aquellas concepciones artísticas cuyo contenido no lo convencen o con aquellas que, vinculadas a visiones con las que coincide, no le parecen acertadas, se va filtrando su posición ética y estética. Es el caso del desacuerdo que manifiesta hacia la concepción sobre el arte clásico brindada por uno de los autores más significativos en su visión artística del mundo: Rubén Darío (67); y el evidente rechazo hacia las tendencias artísticas del siglo XVIII. Veamos:

Ya en pleno delirio surge la hipótesis del Dieciocho, pero la desecho con repugnancia: La Venus de la Laguna es obra de Germain Pilon o de un contemporáneo suyo... Labrada para Versalles sobre el modelo botichelesco salió de allí en la subasta revolucionaria. Desecho la hipótesis porque me la sugirió Rubén Darío y no estoy de acuerdo con él en este punto: “Demuestran más encantos y perfidias / coronadas de flores y desnudas, / las Diosas de Clodión que las de Fidias. / Unas cantan francés, otras son mudas.” Caigo de rodillas: ¡Dime quién eres! (Arreola, 1971: 23).

Resalta la manera tajante mediante la cual el protagonista prefiere suponer que “La Venus de la Laguna” fue realizada por Germain Pilon, o algún contemporáneo que se inspiró en Botticelli, y desecha la hipótesis del Dieciocho, sugerida por

Rubén Darío, que alude a una de sus etapas creativas: aquella en la que el poeta dejó de lado a las culturas clásicas (68), tanto romana como griega, para acentuar las influencias que éstas tuvieron en la cultura europea, específicamente, en la francesa. El rechazo a este periodo creativo del poeta se refuerza con la modulación que le imprime a su voz cuando declara: “y no estoy de acuerdo con él en este punto”, y con la incorporación de un fragmento, delimitado por las comillas, del poema “Divagación” (69). Si consideramos, además, que el verso anterior al citado está subrayando una declarada preferencia por “la Grecia de la Francia” (70), entonces el énfasis con el que se opone a Rubén Darío en este punto cobra mayor intensidad.

En cambio, manifiesta acuerdo y reconocimiento pleno cuando la postura artística lo convence. Así lo subraya la incorporación del verso inicial del soneto “La Belleza” (71), de Charles Baudelaire (72), que se instaura como respuesta a la interrogante “¡Dime quién eres!” (Arreola, 1971: 23), claramente orientada hacia la estatua pero que parece dirigirse al arte mismo: “Sin pies y sin brazos. Las puntas de dedo sobre el pubis. La boca sellada. Con los ojos en blanco, eternamente responde: ‘Yo soy bella, oh mortales, como un sueño de piedra...’” (Arreola, 1971: 23). No descarto la posibilidad de que la locución “Con los ojos en blanco” esté aludiendo a otro poema en prosa de Baudelaire: “El loco y la Venus” (73), a pesar de que no hay señales explícitas, salvo esa postura corporal que denota angustia ante lo inexplicable.

Lo que se produce a continuación es la recreación de un texto mediante el cual manifiesta su desacuerdo con esa perspectiva utilitaria del arte a la que ya había aludido antes: “Acudo pues a la Enciclopedia de la Farsa, y leo en la página 283” (Arreola, 1971: 23). En el inicio de mi investigación di por hecho que la “Enciclopedia de la Farsa” era el título de un texto inexistente y que su mención obedecía a los matices iró-

nicos presentes en la palabra del protagonista, pero en el proceso de indagación de otros referentes reales quedó al descubierto que tal enciclopedia existe (74), y que su inscripción en el cuento forma parte del trabajo de recreación artística (75).

En adelante el protagonista se ocupa de recrear todo lo que aparece en el texto citado y al hacerlo enfatiza la crítica hacia la simulación y el fingimiento que han estado presentes en el ámbito cultural. Por la significación que tiene y por lo decisivo que resulta para ilustrar lo que acabo de plantear, cito en extenso el siguiente párrafo:

El dos de mayo de 1937, Monsieur Gonon, agricultor de Saint-Just-sur-Loire, descubrió la Venus mientras labraba un campo de nabos. La Dirección de Bellas Artes tomó cartas en el asunto. Los expertos fueron al lugar del hallazgo y reconocieron una auténtica pieza grecorromana. La prensa amarillista y diti-rámbica comparó y puso a la Venus de los Nabos por encima de todas las obras maestras de su género. El dieciséis de diciembre de 1938 un yesero de origen italiano se declaró autor de la obra, y todos se rieron de él. Entonces Francisco Cremonese, hábil escultor aunque perfectamente desconocido, hizo válidas sus pruebas ante periodistas y expertos: trajo de su taller las partes, brazo izquierdo y mano derecha, que faltaban a la escultura y que había roto adrede y cuidadosamente. Añadió algunos pliegues del peplu caído hasta la cintura: todas las piezas mayores y menores embonaban a perfección: no hacía falta una astilla de mármol. Y para llevar al colmo su afán de notoriedad, Cremonese se presentó acompañado por Anna Studnicki, la polaca de dieciocho años que le había servido de modelo y por la cual recibió más felicitaciones que las debidas a su copia. Muy bien. Los especialistas en arte helenístico quedaron en ridículo y las puertas del Louvre se cerraron para siempre a la Venus de los Nabos (Arreola, 1971: 23-24).

¿Qué intencionalidad tiene, para la totalidad ética y estética del cuento, recrear un párrafo completo de la *Encyclopédie des farces et attrapes et des mystifications*? Para responder tal interrogante es preciso hacer un recuento de lo que hemos venido exponiendo: la visión del mundo del protagonista se caracteriza, entre muchos otros rasgos, por hacer hincapié en la relación entre el artista y su obra. Mediante la actualización de la memoria, y sus distintas variantes, se da testimonio de la creación artística y se enfatiza la importancia vital que ésta tiene para la existencia humana, digamos que se trata de una visión festiva que celebra la trascendencia del arte en la vida. La otra visión se centra en los beneficios, cualquiera que estos sean, de la obra creada, en el prestigio y en la distinción que le genera a quienes se relacionan con ella; el aliento vital del arte no es relevante y por ello no importa confinarlo a los museos o destinarlo a cumplir un afán de notoriedad. Lo que distingue a esta visión es lo artificioso del vínculo que establece con el arte, la belleza y la creación artística. Esa es, precisamente, la intencionalidad al recrear el párrafo completo: hacer evidente la presencia del artificio y la usurpación como prácticas frecuentes en el medio artístico.

Recordemos que el protagonista ha estado repasando diversas manifestaciones culturales para ubicar el origen de la estatua y que acudió a la “Enciclopedia de la Farsa” buscando respuestas. La historia de una falsa Venus a la que hace referencia sirve para exponer ante el lector algunas de las prácticas que prevalecen en el ámbito artístico y cultural: los expertos en arte, cuyo propósito es obtener prestigio, no distinguen el engaño y alaban sin reservas al falso objeto estético. Algunos representantes de otros ámbitos también participan en este cúmulo de elogios como si el arte necesitara de su aprobación para existir como tal. El despojo que se produce pone el acento en otra práctica común: la usurpación que se hace en

el medio cultural de aquellas obras de autores menores utilizadas para beneficio de los ya reconocidos o la ausencia de reconocimiento a artistas cuya obra es considerada insignificante e insustancial. Asuntos que se van identificando por el tono irónico con el que los orienta hacia el propio despojo que más adelante él mismo experimentará:

A pesar de su habilidad, Francisco Cremonese no se consagró como artista. Pero tiene una gloria impecable de farsante. Y aquí viene lo triste. Lo muy triste para mí. A la hora en que quiso recuperar su escultura, Monsieur Gonon, el labrador de Saint-Just-sur-Loire, lo citó en los tribunales. Después de un largo proceso, se quedó con la Venus. Y la puso como espantajo en su campo de nabos para ahuyentar a los pájaros en busca de semillas. Cremonese se tiró de los pelos que le quedaban, pero pudo consolarlo el original en carne y hueso (Arreola, 1971: 24).

La revelación de todas estas prácticas se refuerza al abundar en que, a pesar de su probada habilidad, Cremonese no se consagra como artista sino como farsante y en que, en el medio artístico, siempre habrá un Gonon local, un arribista, que obtiene provecho del trabajo ajeno, como queda registrado en el siguiente párrafo en el que se enfatiza la intromisión en los asuntos artísticos de instituciones y personas con intereses distintos a la dimensión estética:

Yo ignoro muchas cosas de México. Entre ellas, su legislación acerca del hallazgo accidental de piezas grecorromanas en las zonas lacustres del país. No sé si van a meterse conmigo la Secretaría del Patrimonio Nacional, Recursos Hidráulicos o el Instituto Nacional de Antropología e Historia, o simplemente aquí, en el lugar de los hechos, Esteban Cibrián, Director Fundador de nuestro Museo Regional. No sé ante cuál de todos

estos enemigos llevo las de perder. Pero creo como en Francia, que a todos nos gana el campesino, el lagunero del tapeiste, el dueño de la parcela, el Gonon local (Arreola, 1971: 25).

Mediante toda la recreación que acaba de hacer, se perfila el artificio como eje central en la visión del mundo opuesta a la del protagonista y que se condensa en la utilización final que se le da a la falsa Venus: “Y la puso como espantajo en su campo de nabos para ahuyentar a los pájaros”.

Pero también se produce un interesante proceso: el protagonista juega con dos componentes de la obra de Arreola: lo grecorromano y lo lacustre de su cultura entrelazados artísticamente. Y desliza su postura frente a los juicios que sobre tales características se han emitido (76). Digamos que responde a interrogantes que, si bien no aparecen formuladas en el cuento, forman parte de las discusiones que se han dado en nuestro país en torno a la creación artística y que consisten en cuestionar quién o quiénes, dentro del ámbito cultural, deciden qué sí y qué no debe incluirse o trabajarse en una obra artística, y las refiere irónicamente cuando afirma: “Yo ignoro muchas cosas de México. Entre ellas, su legislación acerca del hallazgo accidental de piezas grecorromanas en las zonas lacustres del país”.

La respuesta artística que brinda el protagonista se sintetiza en el hecho de que a todos nos gana, como en Francia, ese sentimiento nacionalista que reivindica lo local y que cuestiona la incorporación de elementos de la cultura universal por considerarlos ajenos, al declarar que “a todos nos gana el campesino, el lagunero del tapeiste, el dueño de la parcela, el Gonon local”. Las referencias a instituciones nacionales y la incorporación del nombre del director fundador del museo regional funcionan como una síntesis de todos aquellos que participan en las confrontaciones que se producen en el campo artístico por apropiarse del prestigio y la notoriedad que



brinda el arte (77) y que juzgan al artista sin considerar los alcances de sus juicios (78).

Y una vez que ha expuesto todo lo referente a la Venus de los Nabos, despliega otro de los puntos centrales de su visión artística: “Escribo porque creo en milagros. La garza morena perfecto blanco de mi sobrino ¿estaba viva sobre sus patas o era un espejismo infantil, una señal disecada sobre el agua? (Desde que entré en la laguna ya no he vuelto a pisar tierra firme ...)” (Arreola, 1971: 25). El arte es concebido aquí como detonante de vivencias personales que, no se sabe si estaban vivas o disecadas, emergen con su fuerza vital y provocan un profundo desasosiego en el ser que se descubre o se asume como artista. Esa identidad singular fue forjada o descubierta en el preciso momento en que se sumergió en la laguna, o en la dimensión estética de la vida, y no logró volver a pisar tierra firme. De eso habla el contenido del fragmento citado y del artista que escribe porque cree en milagros: el milagro de la creación mediante el lenguaje.



## II. LA MIRADA DEL ARTISTA: MEMORIA, IMAGINACIÓN Y LENGUAJE

### **El cenicero...**

“Escribo porque creo en milagros”, ha dicho el personaje y, en adelante, tal formulación alcanzará las perfecciones del sueño al conjugar la memoria, la imaginación, el lenguaje y develar el bien máspreciado del artista: su mirada.

Para lograrlo, su voz se ocupa ahora de precisar un asunto sumamente valioso para su quehacer estético: el vínculo del artista con el arte va más allá de la sola posesión de objetos artísticos o del reconocimiento por elaborarlos. Veamos cómo lo expone:

Lo cierto es que ahora se presentó en mi casa Ramón Villalobos Tijelino, el escultor de Zapotlanejo que se vino a Zapotlán el Grande para olvidar el “ejo” de su pueblo natal. Y que ganó hace poco el Premio Artes Plásticas de Jalisco. Tijelino viene acompañado por sus ayudantes que cargan una gran piedra en forma de concha. Entre ellos distingo a Ambrosio, el cantero de San Andrés que esculpió la ventana en piedra redonda de mi casa. Tijelino me dice risueño: “Mira, te trajimos tu pedestal. Súbete. Aquí están las dos patas que te faltaban” (Arreola, 1971: 25).

En el fragmento citado, el nombre del escultor Ramón Villalobos Tijelino (79), como en los otros casos ya señalados, constituye una condensación de una problemática asociada a la visión del mundo contraria a la del protagonista, la que tiene que ver con la posesión de objetos artísticos sin que se valore su dimensión

estética. Al juntar dos personajes con distintos reconocimientos y un oficio parecido, o al menos, con elementos comunes, uno escultor (“Y que ganó hace poco el Premio Artes Plásticas de Jalisco”), el otro artesano de la piedra o la cantera (“Ambrosio, el cantero de San Andrés que esculpió la ventana en piedra redonda de mi casa”), el protagonista establece una oposición que pone de relieve las distintas y múltiples formas de relacionarse con la dimensión estética de los objetos, pero también, de la sensibilidad y de la ética que se requiere para asumirse como artista. Es por ello que repite las palabras dichas por el célebre escultor Tijelino (“Mira, te trajimos tu pedestal. Súbete. Aquí están las dos patas que te faltaban”), quiere que el lector identifique la broma y la burla contenidas en esa gran concha de piedra que afanosamente ha traído hasta aquí y, también, el desdén con el que el reconocido escultor de Jalisco se refiere al desasosiego del artista, o dicho de otro modo, para subrayar que, a pesar de haber obtenido un premio por sus atributos artísticos, se caracteriza por una profunda insensibilidad y una ética en la que no cabe la comprensión ni la compasión por el prójimo.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Dentro de la filosofía de M. Bajtín, lo ético y lo estético son dimensiones que, necesariamente, involucran al otro. La actividad estética es entendida como acto ético: “Las referencias de lo vivido al otro es la condición obligatoria de una vivencia productiva y de un conocimiento tanto de lo ético como de lo estético [...] En este sentido se puede hablar acerca de una necesidad estética absoluta del hombre con respecto al otro, de la necesidad de una participación que vea, que recuerde, que acumule y que una al otro; sólo esta participación puede crear la personalidad exteriormente conclusa del hombre; esta personalidad no aparecería si no la crease el otro; la memoria estética es productiva y es ella la que genera por primera vez al *hombre exterior* en el nuevo plano del ser [...] tan sólo en el otro hombre me es dada la vivencia, convincente desde el punto de vista estético y ético, de la objetualidad empíricamente limitada [...] La correlación de las categorías de imágenes del yo y el *otro* es la forma de la vivencia concreta de un hombre; y esta forma del yo en la que yo vivencio a mí mismo, como algo único, se

Broma, burla y desdén condensados en esa gran piedra que arrastran entre todos con el propósito de confirmar que es la base de la Venus y, una vez demostrado, cometer ese “despojo a mano desarmada” (Arreola, 1971: 11) que el protagonista ya había anunciado pero del que ahora no alcanza a creer que se esté consumando hasta que mira la piedra hueca:

Me asomo a la piedra hueca y es cierto. En el fondo estriado de la purpúrea venera de bordes carcomidos, en el arranque radial en abanico, cerca de la bisagra rectangular que une a las valvas, veo un pie entero hasta el tobillo y la mitad del otro de puntillas roto en el empeine como que iba a dar el paso (*confer.* S. Freud, *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*) (Arreola, 1971: 26).

En el párrafo citado se producen varios procesos. Además de la certeza acerca de que todo lo expuesto por el Premio Artes Plásticas de Jalisco es cierto, hay una expresión: “la purpúrea venera” que me lleva a otro texto de Arreola: “Apuntes de un rencoroso” (80), en el que aparece una frase similar: “su purpúrea venera” (Arreola, 1972: 121) y en el que se habla de un ente femenino que recuerda a la Venus, sobre todo con la mención: “un fondo de detritus miserables” (Arreola, 1972: 120), en la que se filtra la presencia del pantano de la laguna donde esta fue hallada, y a la declaración: “Amo el fondo ver-

---

distingue radicalmente de la forma del *otro* en la que yo vivencio a todos los demás hombres sin excepción. También el *yo* del otro es vivenciado por mí de un modo totalmente diferente de mi propio *yo*; el *yo* del otro se reduce a la categoría del *otro* como su momento; esta diferencia tiene importancia no sólo para la estética, sino también para la ética...”, M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, pp. 31-41. Ver también Tatiana Bubnova, “El principio ético como fundamento del dialogismo en Mijaíl Bajtín”, en *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, pp. 259-273.

dinoso de tu alma” (Arreola, 1972: 121), en la que se advierte una cierta resonancia de lo dicho por el protagonista (“el gran pedrusco de mármol verdinoso”), antes de que el padre enuncie la novena estrofa del poema “Idolatría”, de López Velarde. Aparece, también, una referencia cultural señalada con paréntesis y cursivas: se trata del ensayo *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*, de Freud (81), y más específicamente de una conferencia, según se aprecia por el empleo de la abreviación. ¿Cuál es el sentido de acotar su discurso y registrar la forma en la que el artista conoció el estudio sobre la novela de Jensen? Probablemente esté queriendo precisar que en ese entonces conoció el delirio como un oyente de las reflexiones de Freud, un asistente más a un evento académico, y que ahora es el protagonista de este delirio. Lo cierto es que la referencia permite subrayar ese andar interrumpido de la estatua que alude, nuevamente, al aliento vital del arte ya señalado.

La certeza de que ese aliento vital palpita en el pie quebrado de la Venus “que iba a dar el paso” es, precisamente, el detonante de delirio forjado en el cuento. Y es en su expresión como el lector podrá identificar con mayor evidencia la tensión entre las dos visiones del mundo. Escuchemos:

Corro a mi cuarto y la abrazo y voy a buscar un martillo, pero haría falta un marro para hacerla pedazos. Ellos avanzan muy lentamente porque la piedra es pesada, se añade al cortejo el doctor Roberto Espinoza Guzmán, poeta natural de este pueblo, Pato grande y cazador de patos y gansos del Canadá. El lagunero que nos ayudó a sacarla trae un papel en la mano ¿ya es suya? Viene Esteban Cibrián que me quiere desde cuando yo tenía uso de razón pero quiere más al Museo y nos quita hasta el hueso de nuestros huesos. Carnet en ristre y fotógrafo escudero el corresponsal andante y rumiante de la Voz del Sur,

Fulano de Tal. Y toda mi familia al fondo vestida de negro (Arreola, 1971: 26).

Una de las visiones en tensión está asociada a un grupo, condensados en el “Ellos”, que en el cuento está integrado por el doctor y poeta Roberto Espinoza Guzmán (82), Pato grande, el lagunero, Esteban Cibrián, el corresponsal de la Voz del Sur Fulano de Tal, toda la familia vestida de negro, el síndico del Municipio y el médico de cabecera; y que en el ámbito cultural ha tenido un lugar preeminente y hegemónico.

Por otra parte, mediante diversas locuciones, como la que interroga si el lagunero ya es dueño de la estatua por traer un papel en la mano y la que precisa que Esteban Cibrián quiere más al Museo que al artista, se van imprimiendo a la narración tonos, simultáneamente, irónicos y angustiados.

El despojo del arte que se avecina, cuyo testimonio establece otro vínculo con *La feria*,<sup>2</sup> será registrado por ese “fotógrafo escudero el corresponsal andante y rumiante de la Voz del Sur, Fulano de Tal”, locución mediante la cual se filtra también el humor. Ironía, angustia y humor se entrelazan, así, para dar forma artística al delirio.<sup>3</sup> De este modo nos acercamos a otro de los rasgos presentes en la composición estética

---

<sup>2</sup> Me refiero al despojo de tierras que experimentan los tlayacanques y que, desde el punto de vista de algunos estudios críticos, constituye uno de los principales problemas contenidos en la novela. Ver Sara Poot, *Un giro en espiral...* y “*La feria: el oficio de ...*”. Ver también Norma Esther García Meza, *Fiesta y memoria antigua. Voces y visiones del mundo en la obra de Arreola*.

<sup>3</sup> “delirio (‘En el’) m. Acción de delirar. Desvarío. Med. Se aplica al trastorno de la mente, propio de los estados febriles y tóxicos, en que hay intranquilidad, alucinaciones, hablar incoherente, etc. Psi. Trastorno del pensamiento consistente en obtener conclusiones equivocadas a partir de premisas falsas: ‘Delirio persecutorio’”, María Moliner, *Diccionario de uso del español*.

del cuento y a su dimensión ética: la recreación del delirio como la vía para dar forma artística a un profundo cuestionamiento de las diversas concepciones e interpretaciones sobre la relación del artista con el arte, la belleza y la creación artística, que no reconocen sus dimensiones éticas y estéticas:

... y arriba el cielo abierto en gloria de locura, yo soy el Conde de orgasmo, el viudo y el muerto y el bobo de Toledo pero nada ni nadie me sostiene, ni San Agustín ni su libre albedrío ni Esteban Diácono me toman de las arcas y de las corvas. Un síndico del Municipio dice usted ama a su pueblo si nos la da por la buena lo nombramos hijo predilecto del barrio, palabra, y un médico de cabecera añade porque estuvimos juntos en la escuela, viniste a descansar, no te agites... (Arreola, 1971: 26).

El delirio del artista se va forjando mediante declaraciones que aluden a la locura y a personajes cuya vida y obra se han asociado a estados de excepción, causados bien por iluminación divina o bien por inspiración creativa, es el caso de San Agustín, autor del tratado *De libero arbitrio* (388-395) y de *Confesiones* (397-401); de San Pablo quien, al igual que Esteban Cibrián, según lo sugiere la fórmula irónica “Esteban Diácono”, fue testigo presencial de la lapidación de San Esteban, diácono y primer mártir cristiano;<sup>4</sup> y de Gérard de Nerval, escritor simbolista, de quien Arreola tradujo uno de sus sonetos y cuya huella se distingue en el fragmento: “yo soy el Conde de orgasmo, el viudo y el muerto” (83).

La mención del libre albedrío<sup>5</sup> funciona no únicamente como alusión a las aportaciones que al respecto realizó San

---

<sup>4</sup> Para los referentes mencionados, ver *Enciclopedia Hispánica*.

<sup>5</sup> “Albedrío (del lat. ‘arbitrium’) m. Facultad del hombre de obrar por propia determinación. Arbitrio, voluntad. Libre albedrío. Designación



Agustín, sino también a la necesidad de incorporarlo al quehacer estético: la capacidad del ser humano para decidir y encausar libremente sus acciones y ser respetado por ello, ha sido parte de las polémicas entre visiones del mundo confrontadas en el ámbito cultural y a ello apela el artista recreado. Es, asimismo, una respuesta a la valoración contenida en la primera anotación (“Estoy loco ¿o voy a volverme loco?”), que anticipó la tensión entre visiones del mundo opuestas y que aquí cobra su plena significación.

El momento más álgido de tal tensión se produce en el siguiente fragmento:

... lo que más abunda y sale sobrando son mujeres, ya encontrarás otra menos dura para reclinar por siempre tu cabeza [...] pero yo quiero a esta de cabellos verdes y ojos garzos [...] es Ondina oh bella Loreley ojos de pedrería [...] la Sirenita de Andersen [...] yo voy en mi fúnebre barca [...] pero la estela es otra vez de puntos suspensivos... porque yo soy ese mero hierofante y psicopompo (Arreola, 1971: 26-27).

Si, como hemos visto, “Tres días y un cenicero” establece puentes dialógicos con obras y con autores para forjar la visión artística de Arreola, entonces es probable que todas las referencias que se producen durante el delirio estén develando asuntos particularmente decisivos para consumir la recreación artística de su visión. La respuesta que da al síndico del municipio (el que le dice: “usted ama a su pueblo si nos la da por la buena lo nombramos hijo predilecto del barrio, palabra”) y al médico

---

frecuente del albedrío humano, particularmente en lenguaje filosófico o teológico. \*Predestinación. A mi albedrío. Según la voluntad de la persona de que se trata, sin sujeción a otra. Frecuentemente, tiene sentido peyorativo, ‘como a su capricho’”, María Moliner, *Diccionario de uso del español*.

de cabecera (el que afirmó: “lo que más abunda y sale sobrando son mujeres, ya encontrarás otra menos dura para reclinar por siempre tu cabeza”), de que no quiere a nadie que suplante a la estatua porque ella “es Ondina”, remite, simultáneamente, a las Náyades griegas (84), a la obra de Paul Gauguin: *Ondine o Mujer en las olas* (85), y a la de Jean Giraudoux: *Ondina* (86). Las exclamaciones “oh bella Loreley ojos de pedrería” y “la Sirenita de Andersen” remiten tanto a un poema de Apollinaire (87) como al cuento infantil de Hans Christian Andersen (88). Por último, la expresión “yo voy en mi fúnebre barca”, contiene resonancias de la última estrofa del verso enunciado por Hipea en el “Coloquio de los Centauros”, de Rubén Darío.

Todas estas referencias condensan una particular percepción sobre el quehacer estético que tendría más o menos la siguiente formulación: el vínculo que el artista recreado tiene con el arte y la belleza no admite cualquier creación sino aquellas asociadas a la memoria, tanto la individual como la compartida, en la que están contenidas las diversas concepciones sobre la vida, la muerte, la mujer y el cúmulo de interrogantes y respuestas que artistas e intelectuales han dado a los mitos encarnados en el imaginario social, a las pasiones y a las preocupaciones más íntimas y vitales. Por ello, su voz alude a dos de las figuras asociadas a lo misterioso e inexplicable: el hierofante,<sup>6</sup> o sacerdote, que en los templos griegos dirigía la iniciación en los misterios, y el psicopompo, a quien los antiguos romanos consideraban guía y protector de las almas en los viajes realizados más allá del cuerpo para conocer los designios de los dioses revelados en los sueños.

---

<sup>6</sup> “Hierofanta o hierofante (masc.). Sacerdote que, en algunos templos griegos, dirigía la iniciación en los misterios. (fig.) Persona que inicia a otras en cosas recónditas o reservadas”, María Moliner, *Diccionario de uso del español*.

La concepción sobre el trabajo artístico con el lenguaje se va forjando en la imagen del delirio, su representación acontece mediante la incorporación al discurso del protagonista de signos ortográficos y de puntuación que aparecen entretejidos en los enunciados orales. Es como si mediante tales locuciones se quisiera dejar claro que se concibe al lenguaje como la única vía para transmitir el palpar vital del ser: ese delirio experimentado alcanza forma artística mediante el lenguaje, simultáneamente escrito y oral, única herramienta con la que el escritor es capaz de aproximarse a los mitos, a los misterios, al devenir de la existencia humana y de hacer posible el milagro de la creación, al cual se refirió con la declaración: “Escribo porque creo en milagros”.

La forma convencional de utilizar tales signos ha sido cambiada: no aparece el signo sino el nombre del signo y lo que provoca en el lector, además del desconcierto, es una singular empatía con el protagonista. Empatía que se subraya al saber, como veremos enseguida, que el Premio Artes Plásticas de Jalisco produjo una copia en miniatura de esa gran piedra en forma de concha —que parece un cenicero—, y que ahora se la obsequia para aliviar su desconsuelo:

... le decían la Pila de la Virgen [...] allá en Zapotlanejo y las gentes tomaban agua bendita pero es de bautizar como la de San Sulpicio se la dieron a Tijelino porque les hizo una nueva [...] te acuerdas tú la viste en mi taller iba corriendo y dije como al pasar qué es esto [...] yo ya no puedo mira parece un cenicero pero es muy grande hice para ti uno más chico tómallo (Arreola, 1971: 27).

Antes de referir el párrafo completo en el que he señalado en cursivas los nombres de los signos para ilustrar a qué me refiero, detengámonos brevemente en un asunto contenido en el fragmento anterior para reconocer en él un nuevo vínculo dia-

lógico. Me refiero a la mención que se hace de San Sulpicio al hablar de la base donde será colocada la Venus, que alude a la Iglesia de Saint-Sulpice, en París, famosa por las dos enormes conchas de *Tridacne gigas* que funcionan como pilas de agua bendita,<sup>7</sup> referencia no exenta de humor y de esa “maligna travesura” tan propia de Arreola (89).

Veamos, ahora sí, el fragmento completo para identificar el trabajo que se hace con los nombres de los signos:

Entre todos la acomodan *punto* Le vienen los pies como zapatos a la medida *punto* Me le echo encima y la tumbo de un martillazo *punto y coma* me quitan el martillo y *punto* le aprieto el pescuezo caída en el suelo *exclamaciones y admiraciones* por qué la maltratas por qué la destruyes *paréntesis* en voz baja y suplicante *dos puntos admiraciones* esto táchalo por favor *coma* te quiero como nunca *suspensivos* le decían la Pila de la Virgen *mayúsculas* allá en Zapotlanejo y las gentes tomaban agua bendita pero es de bautizar como la de San Sulpicio se la dieron a Tijelino porque les hizo una nueva *interrogaciones* te acuerdas tú la viste en mi taller iba corriendo y dije como al pasar qué es esto ustedes pongan la puntuación yo ya no puedo mira parece un cenicero pero es muy grande hice para ti uno más chico tómalo (las cursivas son mías) (Arreola, 1971: 27).

---

<sup>7</sup> “No había príncipe en esa época que no coleccionase pieles, conchas y otros objetos zoológicos. Son esos ‘gabinetes de curiosidades’ los que darían origen a los museos del siglo XVII. Así François I poseía uno de estos gabinetes, al cual eran enviadas curiosidades de todas partes; por ejemplo, el armador Ango le ofreció, cuando el monarca visitó Dieppe, pieles de aves raras, huevos de avestruz, cocodrilos y lagartos rellenos de paja. El gusto del monarca por tales piezas era tan famoso que la República de Venecia le envió dos enormes conchas *Tridacne gigas*, que hasta hoy pueden verse en la Iglesia de Saint-Sulpice, en París, transformadas en pilas de agua bendita...” Nelson Pavero *et al.*, *Historia de la biología comparada*, p. 167.

La concepción aquí recreada es la del lenguaje como portador de una dimensión subjetiva y emocional, el cual se enuncia para compartir el cúmulo de experiencias individuales y colectivas. El lenguaje que el ser humano utiliza para nombrarse a sí mismo, a los otros y al mundo y que nutre la creación literaria. Por ello, el protagonista vuelve al recuerdo de la garza morena:

... pero ella vuela como la garza del río de Tamazula que antes fue de Cobianes por Soyatlán y luego es de Santa Rosa donde le tiraste la pedrada y no le diste, todos los ríos cambian de nombre al pasar pero son el mismo que te lleva y no puedes entrar otra vez a este sueño porque nuevos recuerdos vienen hacia ti llenos de muerte... (Arreola, 1971: 27).

Vuelve al recuerdo de la garza morena y a sus remembranzas de infancia para lograr mirar cómo su Venus de Zapotlán vuela, lo deja solo: se la han arrebatado y ya no puede entrar otra vez a este sueño porque nuevos recuerdos vienen a él llenos de muerte... ¿o sí? Esta pregunta no es, en absoluto, irrelevante si consideramos, de nueva cuenta, aquella declaración del protagonista: “Escribo porque creo en milagros”. Tal vez, antes de que finalice el cuento, ocurra un milagro y el personaje pueda volver a entrar a este sueño. Porque el lenguaje –desde la perspectiva del escritor aquí recreado– articula o condensa memoria e imaginación: dos territorios fundamentales que enriquecen la mirada singular sin la cual el artista nada tendría que decir del milagro de la creación.

El delirio, el desasosiego, el desvarío o la locura son sinónimos de una misma agitación experimentada por el artista y ha sido una constante en la literatura, uno de sus rasgos distintivos y canónicos. Pero lo significativo en “Tres días y un cenicero” es que tal delirio ocurre como resultado de la incom-

prensión absoluta de la otredad frente al ser creativo y como manifestación de una postura ética y estética frente al tratamiento lucrativo del arte impulsado por los demás.

Otro rasgo interesante es que el cuento no termina con, digamos, el agotamiento de la exaltación experimentada. Hay tres puntos suspensivos después de que el protagonista vio desaparecer a su Venus (“ella vuela como la garza del río de Tamazula”) y después de haber dicho con sombrío tono “y no puedes entrar otra vez a este sueño porque nuevos recuerdos vienen hacia ti llenos de muerte...” Inmediatamente después, aparece una inscripción de esas que todos hemos elaborado alguna vez para decir que algo importante se nos pasó apuntar. Se trata de una nota mediante la cual el escritor recreado en “Tres días y un cenicero” termina de escribir, simultáneamente, el diario y el cuento. Nota en la que se lee lo siguiente:

*Nota.*- El texto anterior no es acusación ni denuncia. Me dolería mucho desagradar a los familiares y amigos que intervinieron en ese asunto. Estaban alarmados. Después de tres días de euforia, sin dormir casi nada, caí en profunda depresión. Pero no estoy de acuerdo en que la estatua, tenga mérito o no, haya desaparecido. A nadie le echo la culpa, y menos a Esteban Cibrián. Dicen que Roberto Espinoza la tiene en su rancho de La Escondida, pero no lo creo. La mano que regaló Patito, está donde debe estar: en el Museo Regional. Vayan a verla. Lo que me espanta, es que por Ciudad Guzmán pasan camiones que van a la frontera y a veces llegan hasta Los Angeles. Nada quiero saber ni averiguar. Las fotografías todas... ¿todas están veladas? Me consta que Tijelino tiene la base en su taller, la pila que acabó de vaciar quitándole lo que sobra: el montón de ropa, los pliegues del peplo que apoyaban la pierna derecha. Yo solo, sólo tengo la copia fiel que me regaló en miniatura, donde el humo del cigarro alcanza las perfecciones del sueño. El cenicero (Arreola, 1971: 28).

Estamos ante lo que constituye el último de los tantos desconciertos que el lector experimenta frente al cuento de Arreola y es muy posible que, una y otra vez, se interrogue acerca de cuál es la significación artística de esta nota. Desde mi lectura, desde la interpretación que aquí he venido hilvanando, considero que hay dos señales en las que el lector tendrá que fijar su atención para responder tal interrogante.

La primera señal se desprende de la siguiente declaración: “El texto anterior no es acusación ni denuncia. Me dolería mucho desagradar a los familiares y amigos que intervinieron en ese asunto”, mediante la cual el escritor-protagonista se refiere, simultáneamente, al diario y al cuento precisando que es un texto sin ubicación genérica, y señalando que las críticas y los cuestionamientos, contenidos en él, no deben ubicarse en el estéril terreno de la acusación y la denuncia porque su sentido es más amplio: se trata de la recreación artística de una posición ética y estética con la cual ha querido contribuir, tal como lo hicieron en su momento muchos otros creadores, a la discusión de una serie de asuntos y de problemáticas, de conflictos y de equívocos, de interrogantes y de respuestas, que han marcado el devenir del arte y de la creación artística. Mediante la tensión entre dos visiones artísticas opuestas el cuento participa del alegato ético que ha estado presente en el ámbito cultural o artístico en torno a lo que es el arte y la significación que tiene para el ser humano y en cuanto a la significación de la creación artística para el escritor. La voz del artista recreado en el cuento se suma, así, al cúmulo de voces que han puesto en evidencia la simulación, la farsa, el artificio, en el ámbito artístico.

La otra señal está condensada en la reflexión final: “Yo solo, sólo tengo la copia fiel que me regaló en miniatura, donde el humo del cigarro alcanza las perfecciones del sueño. El cenecero”, que refiere un último componente de la visión artística del escritor forjado en el cuento: lo importante frente al arte y

la belleza, lo realmente significativo en el quehacer artístico, es la actitud y la mirada del artista, únicos atributos capaces de otorgarle significación estética a un objeto cualquiera, incluso a un cenicero. Actitud y mirada que tienen tras de sí la memoria y la imaginación fundidas por el lenguaje que las nombra y las entrelaza a su identidad de artista para que alcancen “ las perfecciones del sueño ” (90).



# ÍNDICE DE VÍNCULOS DIALÓGICOS ENTRE LA OBRA DE ARREOLA Y LAS OBRAS DE OTROS CREADORES

## Referencias artísticas y literarias

1. Respecto a su condición de artista, cito dos fragmentos que resultan significativos: "... he sido un escritor que cree simplemente en la literatura como arte, me considero más artista que escritor. Siguiendo esta idea, *pienso que mi vida ha sido más la de un artista que la de un escritor...*" (las cursivas son mías), Orso Arreola, *El último juglar, Memorias de Juan José Arreola*, p. 239, que en adelante citaré como *El último juglar* y la página correspondiente. "¿Qué cosa es la literatura para mí? Desde hace mucho tiempo tengo ya una opinión formada, que no ha cambiado de manera sustancial [...] la literatura, como las primeras letras, me entró por los oídos. *Si alguna virtud literaria poseo, es la de ver en el idioma una materia, una materia plástica ante todo.* Esa virtud proviene de mi amor infantil por las sonoridades [...] El pensamiento opera como dedos y manos sobre la materia impalpable del lenguaje, ejerce presión, ordena las palabras [...] El arte literario se reduce a la ordenación de las palabras. Las palabras bien acomodadas crean nuevas obligaciones y producen una significación mayor de la que tienen aisladamente si pudiéramos tomarlas como cantidades de significación y sumarlas. De allí que palabras vulgares, totalmente desgastadas por el uso, vuelven a relucir como nuevas: la vecindad de otras palabras, mediante un proceso de suma y resta, les devuelve su significación original o les hace decir o apuntar lo indecible [...] Para mí toda belle-

za es formal y, lo confieso, no puedo concebir su persecución sin el respaldo de un amor absoluto a la forma [...] Hay gente que es capaz de hacer formas aparentemente bellísimas, pero es muy fácil advertir que son formas muertas, que están vaciadas en yeso sobre los modelos vivos. Cualquiera que reflexione en lo que es lo helenístico frente a lo helénico se dará cuenta de que hay formas bellas y radicalmente inertes. Pero yo estoy hablando de criaturas vivas. Por naturaleza, lo formal es lo definitivo [...] no hay ninguna manera de aceptar nada que no sea mediante formas. *La acusación tan reiterada que se me ha hecho de manierista, de amanerado, de filigranista, de orfebre, lejos de ofenderme, me halaga.* Dentro de mi experiencia personal, incluso en mis textos juveniles, hay algunos pasajes en los que reconozco que he conseguido mi propósito. *Lo que yo quiero hacer es lo que hace cierto tipo de artistas: fijar mi percepción, mi más humilde y profunda percepción del mundo externo, de los demás y de mí mismo [...]* A mí siempre me molesta que se me considere cuentista, o un probable novelista fracasado, o esto o aquello, cuando *es tan fácil darse cuenta que soy simplemente un artista* de poca o mediana estatura, que no soy más que eso, pero eso sí, auténtico...” (las cursivas son mías), Fernando del Paso, *Memoria y olvido de Juan José Arreola*, pp. 195, 198-199, 235, que en adelante citaré como *Memoria y olvido* y la página correspondiente.

2. Felipe Garrido señala lo siguiente “En una entrevista sobresaliente, recogida en *Protagonistas de la literatura mexicana* (Porrúa, cuarta edición, México, 1994), Juan José Arreola confió a Emmanuel Carballo que, debajo del literato aparente, había sido siempre el payo jalisciense, el niño que fui y que pasó su vida en el campo viendo el desarrollo de las labores agrícolas y escuchando las canciones de los campesinos, el niño afligido por el drama de la conciencia y del erotismo. Esta

dualidad encarnó en un cuento intrigante y conmovedor, “Tres días y un cenicero”, que forma parte de *Palindroma*. Muy pocos escritores, bajo cualquier cielo, han sido capaces de brindar la clave de su vida en una alegoría tan eficaz. Un día de cacería, con unos amigos y parientes, cerca de Zapotlán el Grande, el narrador y protagonista entra a una laguna para cobrar una garza que mató su sobrino. Bajo el agua, siente con los pies algo vivo, duro y rendido, que resulta ser una escultura que parece griega. Los cazadores la envuelven en unos petates y el narrador consigue llevarla bajo su cama, oculta a la codicia de los compañeros, al sentido común de la madre y a la lujuria del padre. ¿De dónde llegó la Venus de mármol? En un clima de fiebre, el narrador repasa las posibilidades y... No es justo revelar el resto de la historia porque la delicia de leerla no merece ser estropeada. Pero sí quiero llamar la atención sobre la forma en que este relato resume el encuentro vitalicio del muchacho de Zapotlán el Grande con la cultura clásica. Toda la vida cultural de Arreola está puesta aquí en una clave transparente, transida de astucia, ternura y devoción”, Felipe Garrido, “Arreola: cinco años”, *Revista de la Universidad de México*, p. 11, que en adelante citaré como “Arreola: cinco años” y la página correspondiente.

3. A continuación incluyo un fragmento que contiene declaraciones de Arreola acerca de la importancia de Papini en su visión de la literatura: “... en mi época de Guadalajara tampoco descuidé la lectura y me ocurrió algo muy importante: vivía en una casa de asistencia que tenían mis tías, y fue un amigo estudiante que estaba como huésped el que me prestó el *Gog*. Fue el momento en el que desde un trasfondo infantil abrí los ojos a la literatura. Mario Verdaguer tradujo de tal modo a Papini, que algunas de sus páginas siguen siendo para mí verdaderos ejemplos de prosa en lengua española. Po-

dría citar de memoria los párrafos que atestiguan esta información. Me lancé entonces sobre Papini. Apenas si hace falta recordar que *Gog* no es una novela, aunque lo parezca, sino más bien un libro de ensayos humorísticos, una imagen del mundo, como dijo un presentador de Papini, visto a través de los lentes oscuros del pesimismo y los espejos convexos de la caricatura. Después de *Gog* leí *Palabras y sangre*, *Lo trágico cotidiano*, *El piloto ciego*, *San Agustín y el Dante vivo*, donde había un capítulo que yo leía y releía en una actitud que combinaba la penitencia con la reconciliación. En la biblioteca de Guadalajara existían por fortuna otros libros del gran escritor que fue Papini, a pesar de que ahora tantos lo ignoren o lo nieguen. *Un hombre acabado* es otra de sus grandes obras. Además como Papini hace en el conjunto de sus libros una revisión sarcástica de la cultura occidental, me puso en contacto con un montón de gente que después me iba a importar mucho. Sólo mencionaré como ejemplo a Otto Weininger y a Henri Bergson”, Fernando del Paso, *Memoria y olvido*, p. 74.

4. La recreación artística del diario íntimo como forma de narrar está presente también en *La feria*, pp. 101-106, 113-114, 116-117, 121-124, 129-130, 138-139; y en los cuentos “Hizo el bien mientras vivió”, Juan José Arreola, *Varia invención*, pp. 9-41; y “Autri”, Juan José Arreola, *Bestiario*, pp. 111-112, que en adelante citaré como *Bestiario* y la página correspondiente.

5. El verso completo es enunciado por Hipea y dice así: “Yo sé de la hembra humana la original infamia. / Venus anima artera sus máquinas fatales; / tras sus radiantes ojos ríen traidores males; / de su floral perfume se exhala sutil daño; / su cráneo obscuro alberga bestialidad y engaño. / Tiene las formas puras del ánfora, y la risa / del agua que la brisa riza y el sol irisa; / mas la ponzoña ingénita su máscara pregonas: / mejores son el águila,

la yegua y la leona. / *De su húmeda impureza brota el calor que enerva / los mismos sacros dones de la imperial Minerva; / y entre sus duros pechos, lirios del Aqueronte, / hay un olor que llena la barca de Caronte*” (las cursivas son mías), Rubén Darío, *Poesías Completas*, p. 576, que en adelante citaré como *Poesías completas* y la página correspondiente.

6. Como ejemplo cito a continuación algunos fragmentos en los cuales señala la importancia de la memoria en su trabajo artístico: “Versos que releo desde la infancia sin mirar el texto impreso, porque los aprendí de memoria, *par coeur*, como dicen bellamente los franceses, esto es, las cosas que se me graban y repito siempre, las aprendí de todo corazón... Porque la otra memoria no importa, la del loro tradicional o la de la cinta magnética. Memoria del corazón, debía llamarse el libro que todavía no acabo de escribir, ese que de veras me importa, porque narra las aventuras de un náufrago en la vida [...] Ahora lo estoy releendo [a Roger Picard] y vuelven a dejarme perplejo los mecanismos secretos de la memoria. (Más que secretos, me gustaría llamarlos arbitrarios y frecuentemente traidores.) Esto es: he llegado a repetir textualmente frases escritas o citadas por Picard. Y cedo a la tentación de copiar un pasaje sansimoniano que me tiene alarmado. Tanto, que de ahora en adelante diré: esto que digo o escribo no es mío. Nada es mío, aunque en cierto modo me pertenece. Y como no soy un plagiaro alevoso o premeditado, diré: adopto y adapto sin darme cuenta las creaturas ajenas [...] Si me preguntan de qué vivo, diré honradamente: de coincidencias. Cada vez que coincido, revivo. Claro que soy feliz cuando mi propio pensamiento se asemeja en algo, siquiera sea por el tema, al de autores que venero. He llegado a coincidir textualmente, por dicha y desdicha, con Kafka, Papini, Duhamel y Max Scheler, por ejemplo. Antes de acusarme por vanidoso, oigan mi defen-

sa: fueron otros, más o menos grandes, quienes me prepararon en el trance de pensar acerca de algo. Sobre todo los filósofos y los poetas que al azar del destino y la ocurrencia he ido leyendo [...] He confundido las citas adrede, para sumarles poder”, Juan José Arreola, *Inventario*, pp. 25-26, 60-62, 93, que en adelante citaré como *Inventario* y la página correspondiente.

7. Esta posibilidad, que funcionó como hipótesis en mi indagación, se formuló tomando en cuenta otro de los rasgos característicos de Arreola: la frecuencia con la que confundía, muchas veces de manera intencional, los nombres de los autores citados en sus textos. Ver *Inventario*, p. 93. Y, también, porque el cuento de Arreola guarda algunas semejanzas con el del autor francés, entre ellas, la insólita aparición de una estatua en un ámbito provinciano (cuyas características son subrayadas insistentemente por el protagonista, sobre todo aquellas que se refieren a las supersticiones, las costumbres y la vida cotidiana de sus habitantes), el estado alterado de un joven a causa de la presencia de la Venus y, por último, la incorporación en el cuento de una posdata, marcada por las iniciales “P. D” que estaría cumpliendo similar propósito al de la Nota final de “Tres días y un cenicero”. Ver Prosper Mérimée, “La Venus de Ille”, *La Venus de Ille*, pp. 7-40.

8. Para ilustrar este rasgo vital en las estatuas, o Venus, presentes en la obra de Musset, ver el poema “Les marrons du feu” y el drama “Lorenzaccio”, Alfred de Musset, *Oeuvres Complètes*. Así como en los poemas “Portia”, “Mardoche”, “Suzon”, “La coupe et les lèvres”, “A une fleur”, “A la Malibran”, “Idylle”, “La nuit d’octobre” y “Les vœux stériles”, Alfred de Musset, *Poésies 1833-1852*.

9. Por lo significativo que resulta para la interpretación que propongo, cito a continuación un extenso fragmento del cuento

de Musset: “Todo Versailles resplandecía. Desde la planta baja hasta el tejado relucían las arañas, las girándulas, los mármoles y los muebles dorados [...] cuando se encuentra uno solo en un vasto recinto, ya sea un templo, un claustro o un palacio, se siente algo extraño [...] *Parece como que el monumento pesa sobre el hombre, que los muros le miran; que los ecos le escuchan* [...] Así le ocurrió al principio al caballero, pero pronto pudo más la curiosidad, y le arrastró. *Los candelabros de la galería de los Espejos, al mirarse en ellos, se devolvían a sí mismos sus luces. Sabido es los millares de amorcillos, ninfas y pastoras que jugueteaban entonces por los artesonados, revoloteaban por los techos y parecían enlazar el palacio entero en una inmensa guirnalda* [...] un enorme cuadro de Vanloo junto a una chimenea de pórfido, una caja de lunares olvidada al lado de una grotesca figurilla china, aquí una soberbia grandeza, allá una gracia afeminada [...] El caballero avanzaba al azar, como en sueños [...] *¿Eran criaturas mortales las que habitaban aquella mansión ideal? [...] ¿Quién sabe si tras aquellas espesas cortinas, al fondo de alguna inmensa galería, se aparecería una princesa dormida desde hacía cien años, una Armida con lentejuelas, o alguna dríada de corte que saliera de una columna de mármol o entreabriese un dorado artesonado?* [...] y cuando haya atravesado el salón de Diana, el de Apolo, el de las Musas y el de la Primavera, bajará de nuevo seis peldaños [...] sólo tiene el señor que bajar esta escalera, pasar por el salón de las Ninfas, luego por el salón del Estío [...] Pero en Versailles no es fácil andar mucho rato en línea recta, y *la rústica comparación de la morada real con un criadero de conejos debió de desagradar a las ninfas del palacio, porque se dieron con más ahínco a extraviar al pobre enamorado, y para castigarle, sin duda, complaciéronse en hacerle dar vueltas y revueltas sobre sus propios pasos, volviéndole siempre al mismo lugar* [...] *En las Antigüedades de Roma, de Piranesi, hay*

*una serie de grabados que el artista llama <<sus sueños>>, y que son un recuerdo de las propias visiones del artista durante el delirio de una fiebre [...] A lo largo de los muros se ve una escalera, y trepando por ella, no sin trabajo, al mismo Piranesi. Mirando a los escalones, un poco más arriba, se ve que, de repente, se cortan ante un abismo, y ocurra lo que quiera con el pobre Piranesi, imaginamos que, al menos, ha dado fin a sus trabajos, puesto que no puede dar un paso más sin caer al abismo; pero si levantamos más los ojos, vemos elevarse en el aire una segunda escalera, y de nuevo vemos en esta escalera a Piranesi al borde de otro precipicio. Mirando aún más alto, se ve una nueva escalera, más aérea todavía que las anteriores, y al pobre Piranesi que continúa su ascensión; y así indefinidamente, hasta que la eterna escalera y Piranesi desaparecen juntos por las nubes, es decir, por el borde del grabado. Esta febril alegoría representa, con bastante exactitud, el fastidio de un trabajo inútil y la especie de vértigo que produce la impaciencia [...] Cuando sentía estos tardíos remordimientos, el caballero se encontraba como Piranesi, en la meseta de una escalera [...] El caballero miraba también el jardín, donde los laberintos, setos, estatuas y jarrones de mármol comenzaban a iniciar el gusto pastoril, que la marquesa había de poner de moda y que, más tarde, madame Dubarry y la reina María Antonieta debían llevar a tan alto grado de perfección. Ya aparecían las fantasías campestres, refugio de todo capricho arbitrario; ya los tritones carrilludos, las graves diosas, las sabientes ninfas y los bustos de grandes pelucas, pasmados de horror en sus verdes hornacinas, veían surgir de la tierra un jardín inglés entre los asombrados tejos. Las pequeñas praderas de césped, los riachuelos, los puentecillos iban a destronar muy pronto al Olimpo, para reemplazarlo por una lechería, extraña parodia de la naturaleza, a la que los ingleses copian sin comprender [...] Los amorcillos de Boucher jugueteaban en el*



*pergamino, al lado del dorado nácar*” (las cursivas son mías), Alfred de Musset, “El lunar”, *Cuentos*, pp. 51-55, 64-65.

10. El quinto verso dice: “en la tumba del lecho dejo *mi estatua sin sangre*” (las cursivas son mías), Xavier Villaurrutia, “Nocturno en que nada se oye”, *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*, pp. 413-414.

11. Considerando lo que señala Antonio Alatorre acerca de las tres grandes preocupaciones del autor, “Tres días y un cenicero” se sumaría, así, al grupo de cuentos en los que aparece recreada su preocupación por la dimensión estética en tanto que contiene la visión de Arreola sobre el arte y la belleza: “La tercera gran preocupación es la que se refiere al papel del artista, a su grandeza y miseria y a la incompreensión de los demás. Se presenta en muy variadas facetas. De ella han brotado cuentos tan distintos entre sí como “El prodigioso miligramo” y “El discípulo”, o como “Parturiunt montes” y “La canción de Peronelle”. En varios cuentos se entrelazan el tema del arte y el del amor: así en la misma “Canción de Peronelle”, en “Loco de amor”, en “El lay de Aristóteles” y en “Cocktail party”, Antonio Alatorre, “Juan José Arreola, maravilla de rigor y expresividad poética”, *Revista Biblioteca de México*, pp. 2-3.

12. “... ¿Sabes?, yo conocí a Pablo, personalmente, cuando fue a Zapotlán, él tenía 38 años y yo 22...”, Claudia Gómez Haro, *Arreola y su mundo*, p. 263, que en adelante citaré como *Arreola y su mundo* y la página correspondiente.

13. El texto completo dice: “Ciudad Guzmán, primavera de 1941. Estábamos en la terraza, *¿se acuerda usted, amigo mío?* La que da sobre el jardín. Y los tabachines florecidos se incendiaban bajo el sol. El grupo de amigos no podía estar más

contento al ofrecer tal espectáculo de belleza pueblerina. La campana mayor de la Parroquia se puso a dar las doce lentas, profundas vibraciones del mediodía. Y Pablo Neruda se quedó ensimismado oyéndose a sí mismo...” (las cursivas son mías), Juan José Arreola, *Inventario*, p. 58.

14. Al respecto, cito a continuación un extenso párrafo sobre la importancia que para Arreola tuvo Pablo Neruda: “Me doy cuenta que el primer encuentro fue con su nombre, en un texto breve que apareció en *Lecturas para mujeres*. Cuando Neruda tenía 19 años, en 1923, lo publicó en México José Vasconcelos [...] Yo todavía iba a la primaria en el Colegio Renacimiento en 1926, tal vez en 1928, y leí el primer poema breve de este hombre, se llama ‘Maestranzas de noche’. Lo leímos mi hermano, mis hermanas y yo y algo se nos quedó grabado para siempre sobre todo a mí, era una palabra muy dura, terrible; una palabra e instrumento mecánico: birgonia [...] Mi segundo encuentro con él es unos años después, cuando yo tengo 12 o 13 años; entonces llega a Zapotlán, procedente de Guadalajara, aquella maravillosa mujer [...] la argentina Berta Singerman. Yo asistí con mi familia, con mis amigos y con todo el círculo poético de Zapotlán al teatro para oírla recitar versos [...] Entonces, esta mujer, en uno de sus dos recitales dijo, de pronto, un poema que me dejó sumido en un estado de alma que dura todavía [...] el poema se llamaba ‘Un hombre camina bajo la luna’ [...] En mis aventuras nerudianas nunca encontré un poema que se llamara así. Hace 20 o 25 años llegué a la conclusión de que el poema que recitó Berta Singerman en esa noche de Zapotlán, en el Teatro Velasco, era simplemente el ‘Poema 20’, el último de los poemas de amor antes de la ‘Canción desesperada’. Yo inventé eso y me di por satisfecho [...] Han pasado sesenta años desde esa vez en Zapotlán y cómo pudo ser posible pasaron sin que yo revisara las obras

completas de Pablo Neruda para hallar el poema, ahora lo he encontrado en la edición de Editorial Losada en el índice de 'Poemas no coleccionados' en libro, es decir que este poema sólo ha de haber sido publicado en la *Revista Claridad*, de Santiago y de ahí lo tomó Berta Singerman para incluirlo en sus recitales, el nombre correcto del poema es 'Un hombre anda bajo la luna' [...] Me doy cuenta de que siempre lo he tenido en mi alma y en mi ser...", Claudia Gómez Haro, *Arreola y su mundo*, pp. 253-254, 256-257.

15. La visita de Pablo Neruda a Zapotlán es considerada por Arreola, en el siguiente fragmento, como la llegada de un viajero luminoso a un lugar humilde: "Fue César Martino el que llevó a Zapotlán a Pablo Neruda, para que me oyera recitar sus poemas. Este encuentro fue para mí de una importancia y trascendencia muy grandes. Ya Fernando Wagner me había iniciado en el arte de recitar a Neruda y yo me sabía muchos poemas de memoria. Esa noche lo único que leí porque me daba temor improvisar, fue una especie de salutación, de la que recuerdo algunas frases completas, como 'nuestro pueblo es feliz porque sabe que entre todos los caminos de la tierra y del mar hay un sendero que desemboca en su paisaje humilde'. Pero antes comenzaba yo diciendo: 'ha llegado a Zapotlán uno de los viajeros más luminosos de América Latina'. Pablo escuchó con atención los poemas que recité, como decía, todos de memoria, de *Crepusculario* y de *Los veinte poemas de amor*, me llamó poeta toda la noche [...] Pablo Neruda pasó con nosotros, en Zapotlán, una noche de 'ponche y estrellas'. El ponche fue de granada, azúcar y tequila, cual debe de ser, casero, fresco y ardiente. A la salida de su alta noche de embriaguez, Pablo nos decía: 'Miren las estrellas sobre los tejados, están bajitas y yo puedo cortarlas con las manos ...' y agitaba las manos como el hondero entusiasta en su tentativa de hombre infinito ...", Fernando del Paso, *Memoria y olvido*, pp. 132-133.

16. “La garza morena, la obsesión desde mi infancia, es el pájaro marino que aparece en la playa de *El artista adolescente*. Visión infantil de un ave acuática ligada con la primera muchacha y con la sucesión de las mujeres en la vida de un hombre”, Juan José Arreola, *Y ahora, la mujer... / La palabra educación*, p. 22. En una plática con Antonio Alatorre, reproducida en *Arreola y su mundo*, sostiene lo siguiente: “... Antonio, vamos a ver si te acuerdas de esto: Al revuelo de una garza / se abatió el neblí del cielo / y por cogella de vuelo / quedó preso en una zarza [...] Yo creo que esto es del siglo XVI, no puede ser de la Edad Media; en ese libro, Dámaso Alonso recoge poesía de la Edad Media y poesía tradicional del siglo XVI. *En el siglo XVI se arma este tipo de poesía, fíjate que el halcón y la garza son un tópico ya muy hecho, muy desarrollado...*” (las cursivas son mías), Claudia Gómez Haro, *Arreola y su mundo*, pp. 192-193.

17. James Joyce, *Retrato del artista adolescente*, que en adelante citaré como *Retrato del artista* y la página correspondiente.

18. En *La feria* aparece un fragmento relacionado con la imagen del primer amor: “Julio 18. Como no he vuelto a hablar con ella, no sé como se llama. ¿Cómo le pondré? Primero pensaba: Alicia. Y luego pensé: Alís. Porque ella se me figura una flor de lis. Y me acuerdo, hace tres años yo leía ‘La flor de lis’ en mi libro de lectura. Estaba en la escuela. ‘Un niño deseaba ardientemente la flor de lis que se abría en medio de la acequia.’ Imagino la flor, azul y alta sobre su tallo. Se copia en el agua inmóvil y su color se confunde con el cielo reflejado. Un viento la hace balancearse suavemente... ¿De lis? ¡De iris! Por cierto que el niño que quería cortar la flor de iris se cayó en el agua de la acequia”, Juan José Arreola, *La feria*, p. 104, que en adelante citaré como *La feria* y la página correspondiente.

19. Cito a continuación un fragmento de *Memoria y olvido* en el que se advierte la identificación de Juan José Arreola con la visión artística contenida en esta novela: “Yo tenía 10 años de edad y era ya un germen de poeta. Lo sé porque sentía ya la marea. Esa marea de la que habla Stephen Dedalus en el *Retrato del artista adolescente* de Joyce, y que no es otra cosa que la inspiración. ‘No me evoques encantos que se van. ¿No estás cansada de ese ardiente afán, tú de ángeles caídos seducción? No me evoques encantos que se van...’”, Fernando del Paso, *Memoria y olvido*, p. 22.

20. En ambos diarios las anotaciones comienzan un día del mes de marzo: “Marzo, 20” para el caso del diario recreado en el texto de Joyce y “MARZO 5” para el de Arreola. Asimismo, en ambos casos, se alude a una situación excepcional en la vida del protagonista; en el texto de Joyce tal alusión se produce mediante la locución: “mi rebelión” y en el de Arreola mediante la de “Estoy loco”, *Retrato del artista...*, pp. 296-303.

21. Rubén Darío, *Azul*, pp. 47-52, que en adelante citaré como *Azul* y la página correspondiente.

22. Para ilustrar tal vínculo copio aquí un extenso fragmento del cuento “Palomas blancas y garzas morenas” de Rubén Darío: “Yo, extasiado, veía a la mujer tierna y ardiente; con su cabellera castaña que acariciaba con mis manos, su rostro color de canela y rosa, su boca cleopatrina, su cuerpo gallardo y virginal, y oía su voz queda, muy queda, que me decía frases cariñosas, tan bajo, como que sólo eran para mí, temerosa quizá de que se las llevase el viento vespertino. Fijos en mí, me inundaban de felicidad sus ojos de Minerva, ojos verdes, ojos que deben siempre gustar a los poetas. Luego erraban nuestras miradas por el lago todavía lleno de vaga claridad. Cerca de la

orilla se detuvo un gran grupo de garzas. Garzas blancas, garzas morenas, de esas que cuando el día calienta llegan a las riberas a espantar a los cocodrilos, que con las anchas mandíbulas abiertas beben sol sobre las rocas negras. ¡Bellas garzas! Algunas ocultaban los largos cuellos en la onda, o bajo el ala, y semejabán grandes manchas de flores vivas y sonrosadas, móviles y apacibles. A veces una, sobre una pata, se alisaba con el pico las plumas, o permanecía inmóvil, escultural y hieráticamente, o varias daban un corto vuelo, formando en el fondo de la ribera llena de verde, o en el cielo, caprichosos dibujos, como las bandadas de grullas de un parasol chino. Me imaginaba junto a mi amada, que de aquel país de la altura me traerían las garzas muchos versos desconocidos y soñadores. Las garzas blancas las encontraba más puras y más voluptuosas, con la pureza de la paloma y la voluptuosidad del cisne; garridas, con sus cuellos reales, parecidos a los de las damas inglesas que junto a los pajecillos rizados se ven en aquel cuadro en que Shakespeare recita en la corte de Londres. Sus alas, delicadas y albas, hacen pensar en desfallecientes sueños nupciales, todas bien dice un poeta como cinceladas en jaspe. ¡Ah, pero las otras tenían algo de más encantador para mí! Mi Elena se me antojaba como semejante a ellas, con su color de canela y de rosa, gallarda y gentil [...] Yo había halagado a la amada tiernamente con mis juramentos y frases melifluas y cálidas; y juntos seguíamos en un lánguido dúo de pasión inmensa. Habíamos sido hasta ahí dos amantes soñadores, consagrados místicamente uno a otro. De pronto, y como atraídos por una fuerza secreta, en un momento inexplicable, nos besamos en la boca, todos trémulos, con un beso para mí sacratísimo y supremo: el primer beso recibido de labios de mujer. ¡Oh, Salomón, bíblico y real poeta!, ¡tú lo dijiste como nadie: *Mel et lac sub lingua tua!* ¡Ah, mi adorable, mi bella, mi querida garza morena! ¡Tú tienes en los recuerdos que en mi alma forman lo más alto y sublime, una luz inmortal!

Porque tú me revelaste el secreto de las delicias divinas en el inefable primer instante del amor”, *ibid.*

23. “Entre toda esta gente, salvemos a la garza, que nos acostumbra a la idea de que sólo sumerge en el lodo una pata, alzada con esfuerzo de palafito ejemplar. Y que a veces se arrebuja y duerme bajo el abrigo de sus plumas ligeras, pintadas una a una por el japonés minucioso y amante de los detalles. A la garza que no cae en la tentación del cielo inferior, donde le espera un lecho de arcilla y podredumbre”, Juan José Arreola, “Aves acuáticas”, *Bestiario*, p. 39.

24. “He pasado mi vida entre nubes y amo todavía las criaturas que se defienden y huyen. (Guardo en la memoria el fantasma de una paloma inalcanzable que palpita para mí.) Hacia ella sigo volando, cada vez con menos brío. De noche, cavilo entre la rapiña y la ternura en un paisaje de rocas vacías”, “De Cetrería”, *ibid.*, p. 57.

25. La mención del apellido Picard funciona, tal como lo veremos en otros casos, como síntesis de varios asuntos a los que el protagonista alude, ya sea para manifestar sus coincidencias o para polemizar con ellos. Así, es posible que la expresión completa en la que aparece dicho apellido aluda simultáneamente tanto al astrónomo francés Jean Picard, cuya proeza principal consistió en obtener una medida de la circunferencia terrestre (ver: Antonio Moreno González, “‘Pesar’ la tierra: test newtoniano y origen de un anacronismo”, *Enseñanza de las Ciencias. Revista de Investigación y experiencias didácticas*, p. 321), como al inventor del batiscafo: Auguste Piccard, cuyo apellido aparece con una letra suprimida, como sucede con algunos otros célebres personajes referidos en el cuento; y al escritor Roger Picard, cuyos planteamientos sobre el repudio a la mitología pagana como

rasgo característico de los poetas románticos le resultan inaceptables o, por lo menos, polémicos, en tanto que todo lo dicho está orientado, precisamente, a una estatua de origen pagano.

26. “Piccard, Auguste. (Basilea 1884-Lausanne 1962). Físico suizo. Fue inventor de nuevos modelos de globos aerostáticos y del batiscafo, uno de los primeros artefactos capaces de descender a las grandes profundidades marinas”, *Enciclopedia Universal Santillana*.

27. Me refiero a los planteamientos de Roger Picard acerca de los elementos esenciales del romanticismo francés, específicamente cuando señala sus tres dimensiones: la belleza, la verdad y el bien, y sostiene que: “... la estética romántica repudió la mitología pagana para sustituirla por el sentimiento de la naturaleza y de lo divino...”, Roger Picard, *El romanticismo social*, p. 37.

28. Al respecto, el siguiente fragmento resulta sumamente ilustrativo: “Para ser un artista, para crear algo que valga la pena, hay que sufrir mucho interiormente, hay que vivir muchas noches la angustia, sólo así nacerán las palabras iluminadas. Desconfío de toda literatura que nazca o que haya nacido de la felicidad. Comparto con Baudelaire, con Poe, con Dostoievski, todo el horror que hay en la humanidad, toda su miseria. El hombre no es, no puede ser esa criatura falaz que gran parte de las sociedades humanas quieren que sea. Ese hombre falaz ya ha dado muestras de que lo único que es capaz de hacer es acabar consigo mismo y con la humanidad”, Orso Arreola, *El último jugar...*, p. 365.

29. “Por eso los abismos, la palabra *abismo*, abunda tanto en mis textos, *los abismos me atraen, yo vivo a la orilla de tu al-*



*ma, soy como el pez de los abismos, ciego...*” (las cursivas son de Fernando del Paso), *Memoria y olvido*, p. 115. En el cuento “Infierno V” también aparece trabajado este asunto pero relacionado con los temblores: “En las altas horas de la noche, desperté de pronto a la orilla de un abismo anormal. Al borde de mi cama, una falla geológica cortada en piedra sombría se desplomó en semicírculos, desdibujada por un tenue vapor nauseabundo y un revuelo de aves oscuras”, Juan José Arreola, *Bestiario*, p. 88. Por otra parte, es posible que la referencia al abismo en el cuento analizado constituya una alusión al soneto “Venus” (1889) de Rubén Darío en el que, bajo la imposibilidad de un acercamiento amoroso entre el amante y la Venus, también se trabaja artísticamente la relación problemática entre el artista y la obra. Para ilustrar lo anterior cito a continuación los dos tercetos: “¡Oh, reina rubia! díjele, mi alma quiere dejar su crisálida / y volar hacia ti, y tus labios de fuego besar; / y flotar en el nimbo que derrama en tu frente luz pálida, / y en siderales éxtasis no dejarte un momento de amar?. / El aire de la noche refrescaba la atmósfera cálida. / *Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar*” (las cursivas son mías), Rubén Darío, *Azul*, pp. 84-85.

30. Percepción que toma forma artística en el contenido de otro cuento de Arreola: “Gravitación”. Por la similitud que guarda con el universo contenido en “Tres días y un cenicero”, copio a continuación el texto completo: “Los abismos atraen. Yo vivo a la orilla de tu alma. Inclinado hacia ti, sondeo tus pensamientos, indago el germen de tus actos. Vagos deseos se remueven en el fondo, confusos y ondulantes en su lecho de reptiles. ¿De qué se nutre mi contemplación voraz? Veo el abismo y tú yaces en lo profundo de ti misma. Ninguna revelación. Nada que se parezca al brusco despertar de la conciencia. Nada sino el ojo que me devuelve implacable mi descubierta mirada. Narciso repulsivo,

me contemplo el alma en el fondo de un pozo. A veces el vértigo desvía los ojos de ti. Pero siempre vuelvo a escrutar en la sima. Otros, felices, miran un momento tu alma y se van. Yo sigo a la orilla, ensimismado. Muchos seres se despeñan a lo lejos. Sus restos yacen borrosos, disueltos en la satisfacción. Atraído por el abismo, vivo la melancólica certeza de que no voy a caer nunca”, Juan José Arreola, “Gravitación”, *Bestiario*, p. 82.

31. Me refiero a Ovidio quien, en *Metamorfosis*, llama “última tellus” a la tierra final, a Lucio Anneo Séneca que habla de la “última thule” en los versos de *Medea* y, sobre todo, a Alfonso Reyes, quien escribió *Última Tule* (1942). Ver Alfonso Reyes, *Obras Completas*.

32. La evidencia de que en el ámbito rural hay grupos que dan prioridad a la utilidad económica por encima de la conservación de los recursos naturales, se advierte, con mayor claridad, cuando el zapatero-agricultor habla en *La feria* de los supuestos beneficios del chicalote: “El chicalote, planta de hojas escotadas y espinosas, da unos cascabeles llenos de semillitas negras como granos de mostaza. Los muchachos y las mujeres de los mozos las recolectan para venderlas en el mercado, donde son muy solicitadas por su aceite, que se utiliza en jabonería. En toda la región se recogen de quinientas a seiscientas toneladas de esta oleaginosa silvestre, que alivia en su tiempo la miseria de las clases menesterosas”, Juan José Arreola, *La feria*, p. 13. Y una voz anónima interrumpe lo que el personaje viene exponiendo y sin dirigirse a él declara: “—Alivia, ¡madre! Este hombre no sabe lo que dice. En todo caso aliviaba, porque el chicalote se está acabando en Zapotlán, como el tule de la laguna... Vayan a ver: ¿dónde está el tule? ¿Dónde está el chicalote? Y es que el año pasado, del hambre que teníamos, no dejamos nada para semilla”, *ibid.*

33. Preocupación que está presente en toda su obra y de la cual dejó constancia en distintas declaraciones, entre ellas, la que cito a continuación: “Tan no pude olvidar ‘La flor de iris’, de Federico Mistral, que por algo *La feria* lleva como epígrafe unos versos de Calendau: Amo de moun pais tu que dardais manifesto e dins sa lengo e dins sa gesto... Puede más o menos traducirse así: Alma de mi pueblo que fulguras manifiesta en su lengua y en su gesta...”, Fernando del Paso, *Memoria y olvido*, pp. 93-94.

34. Tal asunto es mencionado por Arreola en el extenso párrafo que cito a continuación: “... Quise hacer una especie de corte anatómico en el que apareciera la realidad caprichosamente fragmentada. *Lo que más me importaba era el lenguaje (de hecho es lo que siempre me ha importado): el lenguaje vivo y portador de ideas* [...] En un principio tenía el propósito de rendir homenaje a mi pueblo, al que amo tanto, pero a la hora de escribir volvió a triunfar en mí, no sé por qué artes, el espíritu irónico y sarcástico [...] ¿De dónde sale ese afán de burla y de crítica mordaz? Personalmente yo soy un buen compadre de todo el mundo, pero a la hora de escribir... Lo único que me disculpa es que yo mismo he sido el objeto principal de mis sarcasmos. Pero a pesar de esa especie de pesimismo sonriente o de humor negro quise no desentenderme en *Confabulario* y en *La feria* de la realidad social que me rodea. *Repetir las palabras de los tlayacanques (los desposeídos de la tierra) tiene para mí el valor de un alegato a favor de su causa* [...] Hay también tonos macabros, festivos, bailables, espesos, ágiles, poéticos. En fin, los tonos que, reunidos, configuran la vida de Zapotlán” (las cursivas son mías), Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, pp. 485-487. “Nunca tuve la idea de escribir una novela tradicional, ni lo pensé ni me hubiera interesado hacerlo. En ese sentido *La feria es distinta a todas las novelas que se han escrito en México, sobre todo*

*porque representa el habla popular de una región geográfica de nuestro país: el sur de Jalisco donde yo nací. Siempre me ha cautivado la manera de ser y de hablar de las gentes del Zapotlán que vive en mi memoria...*” (las cursivas son mías), Orso Arreola, *El último juglar*, p. 361.

35. La declaración inaugural del texto que funciona como epígrafe en Fernando del Paso, *Memoria y olvido* es ilustrativa de lo que planteo: “Yo señores, soy de Zapotlán el Grande”, *Memoria y olvido*, p. 9. Ver también Juan José Arreola, *Confabulario*, p. 7, que en adelante citaré como *Confabulario* y la página correspondiente.

36. El trabajo de recreación artística de aquellos elementos culturales relacionados con lo artesanal es una constante en la obra de Arreola. Ver *La feria*, pp. 8, 16, 114-115, 132 y los cuentos “Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos”, “El cuervero” y “Navideña”, entre otros.

37. Cito a continuación la interesante exposición que Felipe Garrido hace sobre estas críticas: “Apenas había alcanzado la medianía de su edad el siglo XX, pródigo en tribulaciones, cuando dos nuevos cuentistas, ambos jaliscienses, se encaramaron, por decirlo así, de un solo libro, a la cima de la cucaña literaria –posición tan eminente como expuesta. En 1953, Juan Rulfo publicó *El llano en llamas*; un año antes, Juan José Arreola puso en circulación *Confabulario*, que *Varia invención* había anticipado en 1949. *Estos dos volúmenes cambiaron el curso de nuestras letras; uno y otro sirvieron para abanderar, sin culpa de los autores, dos conceptos diversos del arte de narrar. Sus apresurados enemigos dijeron que las historias de Rulfo tenían el mérito de ocuparse de los asuntos de la tierra, y que sería fantástico que el autor aprendiera a*

*escribir; de Arreola aceptaron que sabía escribir, aunque lamentablemente, en su opinión, lo hacía puesto de espaldas a la realidad del país. La controversia veía en los temas de Rulfo su más alta virtud y en su aparente falta de cuidado el mayor de sus defectos; admiraba en Arreola la fiesta del lenguaje, y le reprochaba el gusto por la fantasía, lo que llamaba su extranjería y el exceso de estímulos literarios.* En 1954, Emmanuel Carballo dejó zanjada la cuestión. En el número de marzo de ese año, en la revista *Universidad de México*, en un ensayo titulado ‘Arreola y Rulfo cuentistas’, el crítico, jalisciense para variar, dejó en claro que Rulfo escribía mejor de lo que sus detractores creían, que Arreola tenía bastante más que ver con la realidad nacional de lo que se había supuesto, y que uno y otro confluían allí donde realmente importa, en la calidad de los textos. Sus libros eran piedra de escándalo, fe de aciertos, y marcaban por igual ‘un momento modificante en la historia de nuestras letras’. Ahora veo —escribió Antonio Alatorre en su presentación a la revista *Pan* para la edición facsimilar que el Fondo de Cultura Económica hizo en 1985— que muy probablemente ese artículo me ayudó, sin darme cuenta, a ‘objetivar’ (a desobjetivizar) lo que desde 1945 sentí: que tan ‘auténtico’ es Arreola como Rulfo; que ‘tan limada prosa’ es la de Rulfo como la de Arreola; que ‘El converso’ y ‘Nos han dado la tierra’ pertenecen a una sola estirpe: la de lo bien hecho” (las cursivas son mías), Felipe Garrido, “Arreola: cinco años”, *Revista de la Universidad de México*, pp. 8-9.

38. Por considerarlo significativo cito en extenso el fragmento donde el autor expresa su posición respecto a tales críticas: “Desde entonces mantuve una larga amistad con Juan, que a veces se interrumpía y otras veces algunos amigos y enemigos pretendían, sin lograrlo, enemistarnos y distanciarnos, *con argumentos dudosos como aquel de que yo era un afrancesado y*

*Juan un nacionalista.* Creo que a muchos de los intelectuales que servían al gobierno les gustaba exaltar la obra de Juan para llevar agua al sediento molino de la revolución, al que Juan criticó desde dentro en forma magistral. No hay que olvidar que en este siglo que está por terminar, los revolucionarios mexicanos fomentaron y crearon una burocracia, un arte oficial de Estado que trató, al igual que en la ex Unión Soviética, de exaltar el nacionalismo y la idea de la mexicanidad. Hay que pensar un poco en los novelistas de la Revolución mexicana y un poco también en las artes plásticas, sobre todo en el muralismo mexicano. Yo estuve descalificado desde el principio, mi literatura no era para las masas, *yo era, según la crítica pseudorrevolucionaria, un escritor exquisito y afrancesado*, no apto para un país en formación que sólo quería escritores que afianzaran, exaltaran y difundieran los ideales de una revolución [...] Pagué caro no oficiar en los altares de la cultura revolucionaria...” (las cursivas son mías), Orso Arreola, *El último juglar...*, p. 213. Resultan, asimismo, interesantes las declaraciones de Antonio Alatorre sobre este punto: “Héctor Pérez Martínez tomaba a mal el que Alfonso Reyes, siendo mexicano, se interesara en poetas extranjeros como Góngora y Mallarmé. También *en los cincuenta había quienes acusaban a Juan José Arreola de europeísmo o cosmopolitismo*, y a Octavio Paz de exotismo ideológico [...] una vez, en 1944 o 1945, Juan José Arreola y yo comentábamos el elogio que un crítico (no recuerdo quién) le hacía en el periódico *Excelsior* a cierto pintor (tampoco recuerdo quién): decía que su pintura era *buenísima porque* era mexicanísima. Y tiene que haber sido Arreola quien me hizo ver que algo rechinaba, que algo andaba mal: ¡como si el ser *mexicanísima* una pintura (el representar, por ejemplo, gentes y cosas exclusivamente nuestras) fuera un valor pictórico! (¡Lo fácil que les sería a nuestros pintores llegar a la excelencia! Les bastaría pintar charros, nopales,

virgenes de Guadalupe, etcétera.) En todo caso, recuerdo con qué claridad se me impuso la falacia de esa utilización de lo mexicano. Han transcurrido desde entonces cuarenta y dos años, y puedo asegurar que cada vez que me topo con expresiones parecidas de nacionalismo pienso lo mismo que entonces, sólo que más intensamente, de la misma manera que cada vez que caigo sobre el *Quijote* mi idea de Cervantes sigue siendo la de mi primera lectura, pero intensificada. Mi experiencia de esos cuarenta y dos años podría expresarse así: todo lo que tienen de noble y de respetable las expresiones de la nación, lo tienen de torcido y falso las expresiones del nacionalismo, el ‘Como México no hay dos’, el ‘¡Viva México, hijos de la tal por cual!’ En el mejor de los casos, ese nacionalismo es retórica, es humo; pero generalmente el humo está tapando algo. El nacionalismo es instrumento de manipulación. Se pretende acallar las voces de la nación con el estruendo del himno nacional” (las cursivas son mías), Antonio Alatorre, *Ensayos sobre crítica literaria*, pp. 157-160, que en adelante citaré como *Ensayos sobre crítica literaria* y la página correspondiente.

39. Ver *Las mil y una noches*.

40. Para ilustrar lo anterior, cito el párrafo en el que aparece tal concepción: “Los contactos físicos resultan desagradables, pocas veces tienen aspectos gratos. Implican elementos de aversión; el beso mismo es una superación del asco y se vuelve un símbolo casi divino del amor. La aceptación del contacto supone el amor, hace desaparecer las fronteras de la piel. Quisiéramos fundirnos uno con otro a pesar del asco natural al sudor, al contacto de una mano levemente viscosa, a la saliva... Provenimos de un coloide [...] Los humores del cuerpo, los sueros, las lágrimas, la saliva, la sangre, el semen, son coloidales y recuerdan nuestro origen, ese mismo del que nos queremos alejar.

Y ésta es la polaridad del hombre, la ambivalencia, el querer alejarse y querer volver. Un impulso de vivir y un impulso tánático que trata de sumergirnos en la tierra lodosa original. El amor es atracción-repulsión”, Fernando del Paso, *Memoria y olvido*, p. 90.

41. Concepción que está condensada en el siguiente párrafo, en el que Arreola señala las diferencias entre su trabajo artístico y el de Juan Rulfo: “... hay diferencias fundamentales entre la literatura de Juan y la mía, que nos convierten en una mancuerna dispar. Lo digo con toda sinceridad: Rulfo hizo, como Orozco, una estampa trágica y atroz del pueblo de México. Parece real, y es tan curiosamente artística y deforme [...] Más que realista, Rulfo es un escritor fantástico, un artista iluminado y ciego. Es decir, ha dado los más grandes palos de ciego en nuestra literatura actual porque el artista verdadero está ciego y no sabe adónde va, pero llega. Rulfo se apoderó de un grupo de muñecos más reales que los hombres y los movió admirablemente [...] a partir de ese color local Rulfo fue capaz de crear un lenguaje que no es el del sur de Jalisco, sino una lengua literaria muy curiosa, inventada, llena de cultismos. Lo que sucede es que Rulfo es convincente. Lo convence a uno de que los personajes de los que parte hablan así en la realidad, pero no es así: en ellos aparece tanto lo numinoso como lo ominoso, porque expresan ese sentimiento que es a la vez sagrado y siniestro y que Rulfo lo capta tan bien. *Yo, en cambio, soy, más que nada, un barroco. Todavía en mis textos pululan los arabescos, pero utilizados desde un punto de vista irónico [...] Cuando soy barroco y elegante en el sentido tradicional, lo soy desde un punto de vista irónico. Detrás de esas bellezas ornamentales conscientes se puede ver la sorna agazapada. Me he despojado de las galas dudosas [...] Yo fui un hombre fatalmente barroco, y en algunos sentidos lo sigo siendo [...] Pero he comprendido y llegado a*



*economías expresivas que considero estimables. Por ejemplo: El sapo tiene algo de latido: viéndolo bien, el sapo es todo corazón. En Prosodia hay ejemplos de ese lenguaje al que aspiro y al que me he acercado alguna vez, el lenguaje absoluto, el lenguaje puro que da un rendimiento mayor que el lenguaje frondoso, porque es fértil, porque es puro tronco y lleva en sí el designio de las ramas. Este lenguaje es de una desnudez potente, la desnudez poderosa del árbol sin hojas”* (las cursivas son mías), Fernando del Paso, *Memoria y olvido*, pp. 236-237.

42. “Soy un Adán que sueña en el paraíso, pero siempre despierto con las costillas intactas”, Juan José Arreola, “Cláusulas”, *Bestiario*, p. 81.

43. “Dueño ya de su lenguaje y en plena literatura fantástica, el hombre sepultó para siempre en su memoria a la Venus de Willendorf. Hizo nacer de su costado a la Eva sumisa y fue padre de su madre en el sueño neurótico de Adán”, “Homenaje a Johann Jacobi Bachofen”, *ibid.*, p. 52.

44. Esteban Cibrián Guzmán (1894-1985), historiador y fundador del Museo Regional de Ciudad Guzmán, es considerado uno de los hijos ilustres de Zapotlán. Ver los siguientes sitios: <http://www.zapotlan.gob.mx/> y <http://www.e-local.gob.mx> (consultados el 12 de junio de 2004).

45. La mención de estos tres elementos –el ajedrez, el Aguaje de Cofradía y el tío Daniel– remite a la vida de Juan José Arreola. Ver Fernando del Paso, *Memoria y olvido*, pp. 16, 112, 222 y Orso Arreola, *El último jugar...*, pp. 17, 86, 130, 222. Por considerar que aporta elementos ilustrativos sobre el vínculo entre literatura y ajedrez en la vida de Arreola, cito en extenso a Homero Aridjis “... Pero el escritor de *Varia inven-*

*ción* y *Confabulario* rápidamente cambió el estado de las instalaciones que recibía y convirtió la casa en un centro de poesía y juego. Para lograrlo, desmontó un club de ajedrez que tenía en la calle de Varsovia y se llevó mesas, sillas y juegos a los cuartos y jardines de la casa. Estableció un grupo de poesía coral, que daba recitales al aire libre y en el salón principal. Así que pronto los fieles de la Casa del Lago escucharon los poemas de Federico García Lorca, Pablo Neruda, César Vallejo, Rafael Alberti, Francisco de Quevedo, Gonzalo de Berceo, Ramón López Velarde, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia y otros. En seguida, organizó talleres y torneos de ajedrez con los mejores ajedrecistas nacionales. No sólo eso, también trasladó a los amigos ajedrecistas que frecuentábamos cada tarde su departamento de la colonia Cuauhtémoc. De manera que entre movimiento y movimiento de piezas se hablaba de literatura o se recitaban versos de memoria, el poema que un jugador iniciaba lo continuaba otro. Sin embargo, con rostro serio, Arreola un día me dijo: México ya tiene demasiados escritores, lo que necesita es un gran maestro de ajedrez, dedíquese al ajedrez. Y me inscribió en un campeonato nacional. Mas al percibir que yo dudaba de mis capacidades ajedrecísticas para contender contra docenas de rivales, añadió con una risita: ‘Acuérdese que José Raúl Capablanca fue campeón de Cuba a los doce años, de América a los veintiuno y del mundo a los veintitrés, a usted ya se le hizo tarde. Solamente tiene que ponerse a estudiar ciertas partidas memorables, aprender aperturas y finales [...]’; en la organización de torneos y en las veladas de ajedrez tanto en lugares públicos como en su casa era gran animador y ponía la misma pasión que en editar libros y escribir cuentos [...] mientras jugaba, Arreola no dejaba de evocar a ajedrecistas de todas las épocas y estilos, como a Filidor, Ruy López, Paul Morphy, Raúl Capablanca, Alexander Alekhine, Emanuel Lasker y Mikhail Botvinnik, y de decir

versos de poetas de García Lorca, Pablo Neruda o Ramón López Velarde...”, Homero Aridjis, “Poesía y juego”, *Revista de la Universidad de México*, pp. 37-39.

46. “Perderme, de niño, fue otro de mis más grandes temores. Tuve en ese sentido dos experiencias muy amargas. Una fue en una barranca, y otra cuando me sentí abandonado *en el recodo de un río* [...] Íbamos, ese día, al monte adonde llegaban unas palomas “yaces”. Así se llamaban, yaces. Se trata de una paloma grande, migratoria, que se alimenta de piñones, un animal muy hermoso de carne ligeramente amarga. Atravesábamos varios promontorios, de modo que no era difícil perderse. Era necesario conocer el atajo. Regresábamos al atardecer, cada quien con sus piezas cobradas. De pronto yo me distraje, y por tirarle a una güilota o a algún otro pájaro me separé de mis compañeros y los perdí de vista. Empecé a gritarles, y me llevé una sorpresa muy desagradable: me contestó el eco. Mi voz rebotaba en el otro lado de la barranca, y yo no podía cruzarla sin encontrar la vereda, el atajo. La barranca estaba muy empinada, era casi vertical. El atajo, en cambio, bajaba y subía diagonalmente. Era la única forma de salvar esa especie de bastión. *No recuerdo quien me encontró y se apiadó de mí y me llevó de regreso a la casa, sano y salvo*, pero con una angustia que me había sumido en la desesperación más absoluta, y que no me abandonó [...] A veces, también, nos íbamos de pinta o inventábamos excursiones a pueblos cercanos y *atravesábamos el río Tamazula*. *En una ocasión atravesamos también el río de Santa Rosa*, donde estaba la hacienda del mismo nombre; es un río lleno de meandros, como si fuera una serpiente que se vuelve sobre sí misma, y que tiene un remanso maravilloso. Esto sucedió cuando estábamos más niños, antes de que nos dejaran cazar, así que íbamos sin armas, sólo a vagar, si acaso a cazar con resorteras pajaritos y lagartijas. El remanso al que me refiero lo descubrí

esa tarde, era hermosísimo, rodeado de juncos y con una vegetación abundante en flores: lirios, jacintos, violetas. Creo que también había nenúfares y lotos. En esos remansos el agua era zarca, cada vez más zarca a medida que oscurecía. Zarca y cristalina; uno podía contemplar los peces, las culebras de agua dulce, los insectos. *Y de pronto vi una garza morena. Siempre me han fascinado las aves acuáticas y la garza morena, frente a la blanca, está para mí llena de poesía. Una imagen muy dulce y melancólica que asocio a la belleza de la mujer. Me fui acercando a la garza, tratando de que ella no me viera ni oyera, cuando me doy cuenta, al alzar la vista al cielo, que casi era de noche, y que estaba yo solo. Los demás se habían ido, me habían dejado tras cruzar el río, sin barca y sin barquero. Me sentí abandonado. No sé cuánto tiempo pasó, hasta que llegaron a Tamazula y vieron que yo no estaba...* (las cursivas son mías), Fernando del Paso, *Memoria y olvido*, pp. 114-115.

47. Considero oportuno citar a continuación un fragmento que contiene parte de las reflexiones que, sobre la memoria, realizó Juan José Arreola: “¡Ah!, el mecanismo de la memoria... A propósito de la memoria, me gustaría ver una fotografía de Henri Bergson [...] es un personaje que está en el mundo de Proust [...] Si se hubiera encargado a un artista que desarrollara de una manera sentimental, plástica, colorida y literaria la gran tesis de Henri Bergson no se podría haber encontrado nada más adecuado que lo que hizo Marcel Proust. Voy a ver si puedo acercarme a la memoria en Bergson y en Proust. *En busca del tiempo perdido* es la hazaña más grande que ha hecho la memoria humana. Proust asistió a las lecciones de Bergson y yo te decía que si se hubiera pedido antes a una persona que hiciera una ilustración artística de las tesis filosóficas de Bergson no se podría haber hallado otro como Marcel [...] tal como en la propia obra lo refiere, es el famoso sabor-

aroma de la *madeleine* mojada en la taza de té lo que desencadena los mecanismos de la memoria [...] Husserl tiene una frase que considero muy importante, tal vez porque puso en movimiento mi pequeño sistema de relojería a propósito de un tema que tiene que ver con Proust y desde luego con Bergson [...] Husserl en uno de sus libros dice: La corriente vivencial no puede constar de puras actualidades, la vivencia es una experiencia registrada hondamente por la conciencia porque todo presente se contamina de pasado. Este hombre prodigioso, Proust, asistió a las lecciones de Bergson en Francia y le oyó mencionar la corriente temporal, la corriente vivencia que decía Husserl. Nosotros en cuanto humanos somos una corriente vivencial, somos una corriente de registro de la naturaleza y de todo lo que nos rodea... las personas amadas, las multitudes, las nubes, los árboles”, Claudia Gómez Haro, *Arreola y su mundo*, pp. 210-211.

48. Son ilustrativos de tal rasgo los cuentos “En verdad os digo”, “Silesio de Rodas”, “Un pacto con el Diablo”, “El silencio de Dios”, “Casus conscientiae”, “Tú y yo”, “Pablo”, “El converso”, “Balada” y, por supuesto, *La feria*.

49. Me refiero al zapatero-agricultor que, en *La feria*, siembra sin provecho en Tiachepa y cuya voz se escucha por primera vez cuando hace una afirmación que devela la manera en que asume un oficio y, con él, una identidad que le son completamente ajenos: “¡Ya soy agricultor!”, Juan José Arreola, *La feria*, p. 8. Este mismo personaje se refiere a la mala fama de Tiachepa como tierra improductiva en el siguiente párrafo: “Prefiero confiar en la Divina Providencia, y mientras llueve, le revolveré unas piedras al Credo [...] Este potrero tiene mala fama, está engramado y dicen que desde hace muchos años nadie quiere sembrarlo aunque se lo den de balde. Yo no hice caso

porque he notado que entre la gente de campo corren muchas supersticiones. El administrador (creo que el terreno es de una viuda) me dijo que si yo le quito la mala fama a Tiachepa, me lo dará en arriendo todos los años en muy buenas condiciones [...] Como el Tacamo lo he puesto bajo el patrocinio de Señor San José, nada se me ocurrió mejor para el amparo de esta nueva empresa que encomendársela a la Virgen. A la del Perpetuo Socorro [...] Por fortuna, parece que este año no fue de plagas. Pero quedan otros azotes, como las malas yerbas y el chagüiste. Éste parece ser un rocío malsano y misterioso que enferma y seca las plantas. Nada se puede contra él. Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo, líbranos del chagüiste...”, *ibid.*, pp. 31, 35, 151-152. Y de la siguiente manera cuando sus afanes por hacerla producir han fracasado: “He optado por olvidarme de Tiachepa, por lo menos en mis apuntes. Y para consolarme, todos los días voy al Tacamo. Las milpas han brotado, y el campo, al atardecer, está lleno de estrellitas verdes [...] Si camino paso a paso hasta el recuerdo más hondo, caigo en la húmeda barranca de Toistona, bordeada de helechos y de musgo entrañable. Allí hay una flor blanca. La perfumada estrellita de San Juan que prendió con su alfiler de aroma el primer recuerdo de mi vida terrestre: una tarde de infancia en que salí por vez primera a conocer el campo. Campo de Zapotlán, mojado por la lluvia de junio, llanura lineal de surcos innumerables. Tierra de pan humilde y de trabajo sencillo, tierra de hombres que giran en la ronda anual de las estaciones, que repasan su vida como un libro de horas y que orientan sus designios en las fases cambiantes de la luna. Zapotlán, tierra extendida y redonda, limitada, por el suave declive de los montes, que sube por laderas y barrancos a perderse donde empieza el apogeo de los pinos. Tierra donde hay una laguna soñada que se disipa en la aurora. Una laguna infantil como un recuerdo que aparece y se pierde, llevándose sus juncos y sus verdes riberas”, *ibid.*,

pp. 53, 57-58. Esta voz es significativa no únicamente porque resulta central en la configuración de la imagen de la fiesta del ciclo agrícola en *La feria*, sino también porque establece uno de los nexos dialógicos entre la novela y “Tres días y un cenicero”: sintetiza la visión del mundo del autor que en ambos textos toma la forma artística de una mirada afectiva sobre Zapotlán.

50. Cito a continuación un fragmento que me parece significativo en tanto que contiene la posición del autor sobre este asunto: “Durante la convalecencia de mi operación, me puse a ordenar mis papeles y me encontré con algunos textos de carácter biográfico que había escrito desde principios de los cincuenta, los reuní en una carpeta y comencé a leerlos, me gustaron y me puse a ordenarlos. Pronto descubrí que aquellos textos eran parte de una novela *cuyo personaje principal era mi padre, y el pueblo de Zapotlán giraba en torno a él*, sobre todo aquellos personajes tan singulares que conocí siendo niño y que se me quedaron grabados para siempre, más por sus defectos que por sus virtudes, algunos de ellos fueron caciques que explotaron y despojaron de sus tierras a los tlayacanques. Creo que *La feria* es una novela oral, en la que se escuchan las voces de todo un pueblo y, como ya he dicho, *la voz de mi padre es el hilo conductor...*” (las cursivas son mías), Orso Arreola, *El último jugador...*, p. 361.

51. “Idolatría / del peso femenino, cesta ufana / que levantamos entre los rosales / por encima de la primera cana, / en la columna de nuestros felices / brazos sacramentales”, Ramón López Velarde, *Obras*, pp. 162-164. Al respecto, resulta interesante la declaración de Felipe Garrido: “... en ‘Tres días y un cenicero’, probablemente el último texto que Arreola escribió —Orso Arreola comparte esta opinión; luego Juan José se dedicó a decirlo—, el padre del narrador: Después de repasar con ojos y manos el gran pedrusco de mármol verdinoso y

ennegrecido, rayado de vetas blancas y doradas (la Venus encontrada en la laguna), lo coge por la cintura y lo levanta una cuarta del suelo mientras declama jadeante como un sátiro jovial: Idolatría del peso femenino / cesta ufana / que levantamos por encima de la primera cana / en la columna de nuestros felices brazos sacramentales... Versos de su idolatrado López Velarde, que Arreola retoca al citarlos, pues el texto de Idolatría dice: Idolatría / del peso femenino, cesta ufana / que levantamos *entre los rosales* / por encima de la primera cana, / en la columna de nuestros felices / brazos sacramentales. Al menos para mí, suprimir *entre los rosales* es un acierto”, Felipe Garrido, “Arreola: cinco años”, *Revista de la Universidad de México*, p. 8.

52. “¿Sabes qué fue para mí Ramón López Velarde, Claudia? Pues te lo voy a decir: si bien Felipe Arreola Mendoza fue mi padre carnal, él fue una especie de padre espiritual y casi puedo decir que el parentesco es estricto porque para mi padre fue como un hermano del alma. Yo lo siento consanguíneo en muchos sentidos, los sentimientos que alojé por Ramón desde mi infancia fueron elaborados con emociones poéticas que surgían de él y habitaban en mí. Te puedo decir que una de las aventuras que recuerdo con más cariño en el campo de la memorización fue la de aprenderme, de un día para otro ‘La Suave Patria’, esto fue en 1930, en Zapotlán, cuando yo tenía 12 años”, Claudia Gómez Haro, *Arreola y su mundo*, p. 223.

53. Al respecto resulta reveladora la siguiente declaración de Arreola: “Por esos días, Octavio me dijo una frase que nunca olvidaré: ‘Eres tan genial y tan cursi como Ramón López Velarde’. Siempre la he considerado un elogio [...] Hoy sigo leyendo a Aragon con la misma alegría de los años de mi juventud, y lo mismo me pasó con Neruda, a quien también Octavio negó



por sus ideas políticas. Otro caso en el que también siento que tenemos diferencias es el de mi amigo Carlos Pellicer, a quien, junto con Ramón López Velarde, considero entre los poetas más importantes de la literatura mexicana de este siglo que termina [...] Carlos es el poeta que he leído más, tal vez más que a Ramón López Velarde, pienso que los dos pueden ser llamados con toda justicia poetas nacionales, porque son dos afortunados inventores del lenguaje. *Los dos escribieron en un español de México, y más precisamente de ciertas regiones de nuestro país* [...] Sin que nada ni nadie influyera en mí, tuve desde muy joven esa doble predilección poética. Estos dos poetas me acompañarán hasta el día de mi muerte, que espero sea una muerte lúcida, sólo para recordar los versos que me han hecho vivir y revivir continuamente. Cuando hablo de Carlos Pellicer y de Ramón López Velarde, sostengo lo que he aseverado siempre: *todo gran poeta es dialectal*” (las cursivas son mías), Orso Arreola, *El último juglar*, pp. 239, 243, 301.

54. Cito a continuación la siguiente declaración que resulta ilustrativa de tal asunto: “Mientras Octavio se acercaba a André Breton, yo me perdía en las calles de París, en busca de François Villon. Tal vez por eso él un día me llamó escritor anacrónico. Es cierto, ni mi modo de ser, ni mi obra, pueden ubicarse en el tiempo, nunca he sido ni contemporáneo ni moderno, *he sido un escritor que cree simplemente en la literatura como arte, me considero más artista que escritor*. Siguiendo esta idea, *pienso que mi vida ha sido más la de un artista que la de un escritor*, quizá por eso he sido un buen maestro, porque he permitido que todos los jóvenes y los no tan jóvenes se acercaran a mi modesto taller para compartir juntos la armonía de la belleza; yo sólo fui capaz de crear una forma bella, para que una idea más bella viniera a habitarla, como dijera André Gide” (las cursivas son mías), *ibid.*, p. 239.

55. El párrafo de la novela en el que se menciona a dicho personaje es el siguiente: “Desde que los de la Santa Inquisición se llevaron de aquí a don Francisco de Sayavedra, porque puso su iglesia aparte en la Cofradía del Rosario y dijo que no les quitaran la tierra a los tlayacanques. Unos dicen que lo quemaron. Otros que nomás lo vistieron de judas y le dieron azotes. Sea por Dios”, Juan José Arreola, *La feria*, p. 7.

56. Por considerar que contiene información valiosa, que permite ilustrar el trabajo artístico de Arreola con referentes reales, incluyo a continuación una extensa cita sobre el proceso contra Francisco de Sayavedra: “Buen ejemplo de inmigrante español que trae en su barjuleta un libro de Erasmo es cierto *Francisco de Sayavedra, extremeño, vecindado en tierras de Jalisco, donde tenía, cuando lo procesó la Inquisición en 1539 una hacienda en las inmediaciones del convento franciscano de Zapotlán. No se trata de un alumbrado de los que todo lo esperan de la oración y de la gracia divina. Al contrario. Estando leyendo en un libro de Erasmo en que decía ciertas devociones, trabó con varios vecinos una conversación sobre el libre albedrío, y dijo (sin invocar para nada las autoridades de su devocionario erasmiano) que había oído decir que Dios había dado [al hombre] un libre albedrío para que si siguiese el buen camino se fuese a la gloria, y que si siguiese el mal camino, que Dios le esperaba para que se arrepintiese. El clérigo Juan de Castañeda rectificó diciendo que en el segundo caso Dios le daba gracia para que se arrepintiese. Al día siguiente lo consultó Sayavedra con el propio guardián de Zapotlán, Fr. Juan de Padilla, y se convenció de que para que uno haga buenas obras es menester que Dios le dé la gracia. El único testigo interrogado por la Inquisición no denunció de ningún modo la afición del reo a la lectura de Erasmo, pero sí lo presentó como hombre más amigo de rogar a Dios que a sus santos, incrédulo en materia de indulgencias*

anejas a determinadas oraciones, mal cumplidor de los preceptos de oír misa (a no ser que se la dijese en su casa), confesar por cuaresma y guardar las fiestas. Sayavedra ‘mandó el día de la Asunción del señor a los negros y a toda la familia de casa a limpiar una parva de trigo que estaba en las eras’, y habiéndole avisado el testigo que se iba a misa a Zapotlán, contestó que tan buena obra era quedar a reparar aquella parva de trigo y entender en ella como ir a misa. Fue *Sayavedra* quien, en un segundo interrogatorio, y justificando su opinión en materia de devoción a los santos, citó su libro de Erasmo, según el cual ‘más querrían los santos que les imitasen las obras que no que les rezasen diez paternostres’. Y para compensar sus dudas acerca de los días de perdón que se prometen al final de muchas oraciones, declaró que rezaba ‘los versos de San Gregorio, y en ellos está que quien los rezare gana muchos días de perdón’. En suma, era *Sayavedra* un hacendero más amigo de sus cosechas que de la misa, y aunque rezaba poco a los santos, rezaba, por si acaso, unas oraciones abundantemente dotadas de indulgencias. Fue penitenciado con ‘cien pesos de oro de minas, y una arroba de aceite para la lámpara que arde en el monasterio de San Francisco de Cuernavaca’, y mandar decir ‘a los padres del dicho monasterio... una misa por él, porque Dios perdone sus pecados’. Se desprende del proceso un ambiente de indulgencia. Y es caso venial entre los muchos procesos por blasfemia formados contra españoles de la Nueva España que no tenían el deseo de cultura religiosa propio de un lector de Erasmo” (las cursivas son mías), Marcel Bataillon, *Erasmo y España. Estudios sobre historia espiritual del siglo XVI*, pp. 811-813, que en adelante citaré como *Erasmo y España...* y la página correspondiente.

57. Los tres autores vinculados de alguna manera a la figura de Francisco de Sayavedra. *Marcel Bataillon* como autor del libro *Erasmo y España*, traducido al español por *Antonio Alato-*

rre, en el que aparece registrado el proceso contra el personaje que *Julio Jiménez Rueda* publicó bajo el siguiente título: “*Proceso contra Francisco de Sayavedra, por erasmista*”, *Marcel Bataillon, Erasmo y España...*, nota 19, p. 811.

58. Sobre el vínculo intelectual y afectivo de Arreola y los autores mencionados, ver Orso Arreola, *El último juglar...*, pp. 100, 155, 163, 168, 185, 197-205, 207, 209, 211-216, 222-236, 249, 266-270, 292, 313, 316-317, 387. Así como Fernando del Paso, *Memoria y olvido*, pp. 48-49, 97, 151, 171-176, 223, 252, en las que Arreola habla de la amistad con Antonio Alatorre y Julio Jiménez Rueda. Al respecto, cito una declaración de Antonio Alatorre: “Soy discípulo de Juan José Arreola, denostado en un tiempo por cosmopolita. Soy discípulo de Raimundo Lida, judío europeo injertado en la Argentina y expulsado de la Argentina porque sus amores, la lengua y la literatura sin adjetivos, no tenían entrada en la concepción nacionalista de Perón. Soy discípulo de Marcel Bataillon, francés *anti-chauviniste*, y tuve el privilegio de traducir su espléndido libro sobre el eco que despertó en el mundo hispánico del siglo XVI la voz del no-nacionalista por excelencia, el ciudadano del mundo Erasmo de Rotterdam”, Antonio Alatorre, *Ensayos sobre crítica literaria*, pp. 162-163.

59. Me refiero al párrafo en el que Juan Tepano subraya el fundamento que lo erige como autoridad y guía de los tlayacanes, recrea la significación de lo colectivo como elemento central en la memoria antigua y alude a la presencia de una religiosidad específica, la que nació en el contexto de la Conquista y que adquirió su máxima expresión en el periodo colonial: “Desde que yo tengo uso de razón, siempre hemos sido cinco los tlayacanes y cinco los tequilastros, que son nuestros segundos. Tal vez porque eran cinco, y siguen siendo cin-

co, las cofradías antiguas; la del Rosario, la de las Ánimas, la de la Soledad, la del Buen Pastor y la de Nuestro Amo... Cada tlayacaque tenía que ver desde el principio por una cosa distinta, y se ocupaba de iglesia, de autoridad civil, de comercio, de tránsito y de obras para el beneficio común. El que tenía que ver con la iglesia se llamaba Primera Vara, y así se sigue llamando. Ahora yo soy Primera Vara, para servir a ustedes”, Juan José Arreola, *La feria*, p. 28.

60. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la mancha*.

61. Juan José Arreola, “La lengua de Cervantes”, *Bestiario*, p. 69.

62. Para ilustrar lo significativo que este autor fue para Arreola, cito el siguiente fragmento: “Freud en esos días se había convertido en mi lectura favorita. Marco Antonio se sorprendió de que un joven de diecinueve años leyera tanto a Freud y le gustara [...] Curiosamente, las lecturas de los libros de Freud, como *La interpretación de los sueños*, *La psicopatología de la vida cotidiana*, *El chiste y sus relaciones con el inconsciente*, *Una teoría sexual* y otros ensayos, me resultaron gratas y esclarecedoras de mundos que necesitaba conocer y explorar. *La psicopatología de la vida cotidiana*, en particular, me apasionó y la disfruté más que ninguna otra. Creo que dos de las obras de Bourget: *El discípulo* y *André Cornelis*, reforzaron mi lectura de Freud [...] También era ya un lector experto en Sigmund Freud. Más adelante me di cuenta de que no me había entendido a mí mismo, no sabía quién era hasta que Freud me lo dijo. Yo fui un niño freudiano, por eso al leer a este autor me sentí liberado. Me ayudó a darme cuenta de que yo no era un monstruo, sobre todo un monstruo único, sino que en el mundo había muchas personas como yo, que no estaba solo como yo me sentía, que había quien me comprendiera y me acompañara. Tuve el honroso privilegio

de que, por mediación de sus libros, el célebre psiquiatra de Viena se convirtiera en mi médico de cabecera”, Orso Arreola, *El último juglar...*, pp. 42, 47-48.

63. Ver Sigmund Freud, “El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen”, *Obras Completas*, pp. 1-79, que en adelante citaré como “El delirio y los sueños...” y la página correspondiente.

64. “Botticelli, Sandro (Florencia, 1444/1445-1510). Pintor italiano [...] la formación inicial de Botticelli fue como platero, probablemente junto a su hermano Antonio, para entrar hacia 1464 en la *bottega* del pintor Filippo Lippi. Sus primeras obras, como la *Virgen con Niño y san Juan Bautista* (Musée du Louvre), fechadas poco después, derivan de Lippi [...] En 1470, al frente de taller propio, realiza su primera obra documentada: *Fortaleza* (Galleria degli Uffizi, Florencia), y en 1472 figuraba en la Compañía de San Lucas, la confraternidad de pintores florentinos, con Filippino Lippi, hijo de su maestro, como aprendiz. En la década de 1470 Botticelli compaginó encargos, cada vez más importantes procedentes de instituciones públicas y eclesiásticas, con trabajos para poderosas familias florentinas, como los Pucci, Tornabuoni, Vespucci y Médicis. De esta época datan obras como *Adoración de los Magos* (National Gallery, Londres), pintada probablemente para Antonio Pucci, *San Sebastián*, procedente de Santa María la Mayor (Staatliche Museen, Berlín), y retratos, como *Joven sosteniendo la medalla de Cosme de Médicis* (Galleria degli Uffizi, Florencia), género en el que daría muestras de gran talento durante su carrera, adoptando modelos flamencos y tipologías como la de tres cuartos, novedosa entonces en el medio florentino. El momento más fecundo de Botticelli coincide con la década de 1480, a mediados de la cual un agente de Ludovico Sforza, duque de Milán, lo situaba en la cima del parnaso pictórico

florentino. Tras realizar en 1480 para los Vespucci el fresco de *San Agustín* (iglesia de Todos los Santos, Florencia), marchó a Roma en 1481, invitado por Sixto IV, junto a Ghirlandaio y Cosimo Roselli, para unirse a Pietro Perugino en la decoración de la Capilla Sixtina, donde pintó *Las pruebas de Moisés*, *Las pruebas de Cristo* y *El castigo de los israelitas rebeldes*. De regreso en Florencia en el otoño de 1482, retomó su relación con los Médicis, para quienes pintó obras maestras de inspiración neoplatónica, como *Alegoría de la Primavera*, *Nacimiento de Venus y Palas y el Centauro* (Galleria degli Uffizi, Florencia). También datan de esta década obras imprescindibles como la *Madonna del Magnificat* (Galleria degli Uffizi, Florencia) o *Marte y Venus* (National Gallery, Londres)...”, en el sitio: <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/botticelli-sandro/> (consultado el 7 de mayo de 2008).

65. Para ilustrar dichas similitudes cito en extenso el fragmento referido: “Una tarde de otoño tocaron a mi puerta, interrumpí mi lectura de *Le soulier de Satin*, de Paul Claudel; me incorporé lentamente de mi sillón y me dirigí a la puerta para abrirla. Mi sorpresa fue grande: ¡era Camilla!, su cabellera estaba nimbada por la luz, parecía una aureola dorada. Su rostro pálido y amarfilado la convirtió en la *Venus de Boticelli*. Yo caí de rodillas ante ella y besé sus manos musicales. Ella puso una de sus manos sobre mi cabeza, y por un momento *nos convertimos en la estatua* que soñó Miguel Ángel. Eva triunfal ante el ángel arrepentido. Isolda con Tristán, Abelardo con Eloísa, Josefina y Napoleón (de petate, como le decimos en Zapotlán a Pancho Villa), Pablo y Virginia con todas sus cursilerías del siglo XIX, Romeo y Julieta, Camilla y Juan José en Zapotlán ¿Por qué no decirlo? Por un instante *fuimos la estatua y el sueño de la estatua, el tiempo vivo de la carne atrapado en el silencio de la estatua, la roja tersura de la sangre sobre el*

*mármol blanco. Un tiempo frío*” (las cursivas son mías), Orso Arreola, *El último juglar...*, p. 396.

66. “Parmigianino. Girolamo Francesco Maria Mazzola (Parma, 1503-Casalmaggiore, 1540). Pintor, dibujante y grabador italiano, toma su sobrenombre de su ciudad natal. Su padre Filippo, que murió cuando él era pequeño, y dos de sus tíos eran pintores, pero la principal influencia temprana sobre su estilo fue la de Correggio. Parmigianino fue excepcionalmente precoz, y tenía solo dieciséis años cuando pintó su primer cuadro de altar, *Bautismo de Cristo* (Berlín). A continuación pintó frescos en San Juan Evangelista de Parma y una decoración al fresco con la historia de Diana y Acteón en la Rocca de Fontanellato, antes de trasladarse en 1524 a la Roma de Clemente VII. Allí obsequió al papa con tres obras: *La Sagrada Familia con un ángel* (Prado), *Circuncisión* (The Detroit Institute of Arts, Detroit) y *Autorretrato en un espejo convexo* (Kunsthistorisches Museum, Viena), y no tardó en verse aclamado como la reencarnación de Rafael. Clemente VII le encargó pintar al fresco las paredes de la Sala de los Pontífices del Vaticano, pero esa obra no se llegó a hacer. En su lugar, Parmigianino siguió pintando retratos –siempre una parte central de su producción–, empezó a suministrar diseños para grabados a buril y en camafeo, y quizá practicó el aguafuerte. En 1526 se le encargó un cuadro de altar para San Salvador en Lauro, *Virgen con el Niño y los santos Juan Bautista y Jerónimo* (National Gallery, Londres) [...] siguió experimentando en el medio gráfico, seguramente por inclinación espontánea, pues no en vano fue uno de los dibujantes más prodigiosos y fecundos de todo el Renacimiento. Al parecer estaba de vuelta en Parma ya en 1530, y allí permaneció hasta el último año de su vida, dividiendo su tiempo entre el encargo de pintar la bóveda y el ábside de Santa María de la Empalizada, tarea de la que solo completó la pri-



mera parte con una magnífica decoración al fresco que muestra a las vírgenes prudentes y necias junto con las figuras en grisalla de Adán y Eva, Moisés y Aarón, y el cuadro de altar que se conoce como *La Virgen del cuello largo* (Galleria degli Uffizi, Florencia), que no llegó a terminar. En esas y otras obras de la misma década, como el *Cupido* (Kunsthistorisches Museum, Viena) y el llamado *Retrato de Antea* (Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles), se manifiestan el extraordinario alargamiento de la figura humana y la refinada ejecución que caracterizan su última manera. En 1539 huyó de Parma estando en libertad bajo fianza y fijó su residencia en la vecina Casalmaggiore (perteneciente a la jurisdicción de Cremona), donde pintó un cuadro de altar de *La Virgen con el Niño, los santos Esteban y Juan Bautista y un donante* (Staatliche Kunstsammlungen, Dresde) y una *Lucrecia* (Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles)...”, en el sitio: <http://www.museo-delprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/parmigianino-girolamo-francesco-maria-mazzola/>(consultado el 7 de mayo de 2008).

67. Resulta significativa la siguiente declaración de Arreola: “El Darío que más me gusta está en las *Prosas profanas*, en *Cantos de vida y esperanza*, en el *Canto errante*, pero en “Yo soy aquel que ayer no más decía” está el más grande de los Daríos; igual que el Darío pequeño y risueño Rubén es un gran compañero, por eso yo lo leo y lo releo tanto. Lo quiero en cada una de las pausas, en cada uno de sus versos me defino y me conjugó. Comulgo con él y suelto el pesadísimo yugo de la vida cotidiana”, Claudia Gómez Haro, *Arreola y su mundo*, p. 90.

68. Cito una declaración de Antonio Alatorre respecto a las posibles interpretaciones de la tradición clásica: “Un caso aparte es el de la tradición clásica. La herencia de Grecia y Roma, la

obra de Homero y Eurípides, de Virgilio y Cicerón, es al mismo tiempo una tradición y una posibilidad revolucionaria. Todo depende de la actitud y de la personalidad del poeta que acuda a ese antiguo y siempre nuevo tesoro. Para unos, la literatura clásica es un adormilado *Home, sweet home*, una melodía trillada e inexpressiva. Para otros, una Marsellesa vibrante y provocadora. Lo primero no nos interesa. Las evocaciones muertas de lo clásico no tienen ninguna significación. Pero las evocaciones recreadoras saben convertir esas obras, viejas de siglos, en materia reluciente y tan válida como la experiencia más íntima y profunda [...] De múltiples maneras, el redescubrimiento de los clásicos ha sido en todos los tiempos fecundo, y, para todos los poetas verdaderamente grandes, un excitante y un estímulo, un desafío para las facultades creadoras individuales”, Antonio Alatorre, *Ensayos sobre crítica literaria*, pp. 32-33.

69. “Divagación” (1894) de Rubén Darío, *Poesías completas*, p. 553.

70. “Amo más que la Grecia de los griegos / *la Grecia de la Francia*, porque en Francia, / al eco de las Risas y los Juegos / su más dulce licor Venus escancia”, (las cursivas son mías), *ibid.*

71. Cito a continuación el cuarteto completo: “*Yo soy bella, oh mortales, como un sueño de piedra*, y mi seno, que a uno tras otro ha martirizado, está hecho para inspirar al poeta un amor eterno y mudo igual que la materia” (las cursivas son mías), Charles Baudelaire, “Las flores del mal”, *Obras Selectas*, p. 75, que en adelante citaré como *Obras Selectas* y la página correspondiente.

72. Respecto a Baudelaire y otros *poetas malditos*, Arreola declaró lo siguiente: “Baudelaire, Arthur Rimbaud y otros poetas más tienen ese tono sombrío que los hace parientes en una actitud un tanto luciferina de rebeldía. Sus temas suelen

ser asombrosos y tocaron los límites del escándalo desde el principio. Debes recordar que el libro de *Las flores del mal*, en su primera edición, fue sujeto a proceso por ataques a las buenas costumbres [...] Baudelaire y sus amigos, desde el Liceo, se agrupan por algún milagro y entre ellos hay un aura que flota en el ambiente. No hay una ruptura categórica entre el Romanticismo y la fundación de la nueva poesía. Todo está entreverado, no se puede decir con cuál poeta comienza [...] Hay un nuevo temblor del alma pero hay que ver que el romántico que lo prefigura es Alfredo de Musset que tiene en su teatro y en su poesía cosas semejantes que ya dan, todavía con voz de romántico, esa condición de poeta maldito...”, Claudia Gómez Haro, *Arreola y su mundo*, pp. 33-35.

73. “Pero la implacable Venus mira no sé qué a lo lejos *con sus ojos de mármol*” (las cursivas son mías), Charles Baudelaire, “El loco y la Venus”, *Obras Selectas*, p. 258.

74. Cito a continuación los datos que encontré al respecto: “*Encyclopédie des farces et attrapes et des mystifications*, publiée par l'Association française pour l'étude des farces et attrapes sous la direction de François Caradec et Noël Arnaud, Éd. Jean-Jacques Pauvert, 1964” en el sitio: [www.michel-leiris.com](http://www.michel-leiris.com) (consultado el 14 de junio de 2003). Hay, al menos, 65 sitios con información sobre la enciclopedia y sus autores, entre ellos se encuentran los siguientes: [www.wanadoo.fr/lavouivre/LaVouivre.htm](http://www.wanadoo.fr/lavouivre/LaVouivre.htm) [www.kopco.demon.co.uk/works.html](http://www.kopco.demon.co.uk/works.html) [www.livre-rare-book.com/Matieres/id/4715.html](http://www.livre-rare-book.com/Matieres/id/4715.html) [www.livres-chapitre.com](http://www.livres-chapitre.com) [www.histoires-litteraires.org/archi-cr/cr12.htm](http://www.histoires-litteraires.org/archi-cr/cr12.htm) [www.fatrazie.com](http://www.fatrazie.com) (consultados el 14 de junio de 2003).

75. En el capítulo “Señales de humo desde Zapotlán” Arreola declara lo siguiente: “Me desvelan las lecturas, sobre todo

la *Encyclopédie des farces*” (las cursivas son mías), Orso Arreola, *El último juglar...*, p. 394.

76. Un ejemplo de la posición de Arreola sobre tales juicios se desprende de la siguiente declaración: “Nunca en la vida he puesto mi literatura al servicio de una causa política, en América Latina hubo un momento en que hasta escritores reaccionarios y derechistas, como Mario Vargas Llosa, se colocaron dentro de ese movimiento artificialmente inventado por casas editoras de España, que dieron en llamar el ‘boom latinoamericano’ [...] Ni mi persona ni mi literatura tenían cabida dentro de esa idea renovadora. *Los críticos revolucionarios me juzgaron igual que los que en México me llamaron afrancesado y extranjerizante. Curiosamente, cuando publico mi novela La feria, en 1963, Rosario Castellanos y Fernando Benítez escribieron algunos comentarios críticos en el sentido en que yo me había alejado de mi estilo, digamos universal, para acercarme a la realidad del México indígena, cosa que a Fernando Benítez le gustó mucho. La novela La feria fue muy bien recibida por todos aquellos que me juzgaban incapaz de escribir sobre temas del México indígena y sobre los problemas de la tenencia, la propiedad de las tierras indígenas y de nuestro país...*” (las cursivas son mías), *ibid.*, p. 357.

77. Prestigio y notoriedad que Arreola desestimó en distintas ocasiones, como la que refiere Antonio Alatorre, a propósito de la fama de Rulfo, en el extenso fragmento que cito a continuación: “... Y si en 1985 hubiera tenido un trato más o menos asiduo con él, también le habría dicho: Puesto que el objeto de tus declaraciones es decir cómo se hizo *Pedro Páramo*, ¿por qué no mencionas la ayuda que te dio Arreola en un momento en que mucho la necesitabas? En efecto, ésta es otra mentira *ex silentio*, como la del paso por el seminario. He aquí mi testi-

monio: una vez, pocos meses antes de que saliera *Pedro Páramo* a la luz, me contó Arreola, en esencia, lo siguiente: El otro día estuve en casa de Rulfo porque me pidió ayuda. Estaba en un atolladero, realmente angustiado por el plazo de entrega de su novela, y quería que le ayudara a hilvanar los pasajes que tiene escritos. Yo le dije: Mira, tu novela es como es, hecha de fragmentos, y así funciona muy bien. El orden es lo de menos. Entonces puse en la mesa del comedor los distintos montoncitos de cuartillas, y comenzamos a acomodarlos mientras yo le decía esto aquí, esto quizá después, esto mejor hacia el comienzo. Tardamos varias horas, pero al final Juan estaba ya tranquilizado. Eso que me contó Arreola, y que resumo con la mayor honradez, se me quedó muy grabado por la sencilla razón de que yo tenía unas ganas enormes de leer la novela de Juan desde que me topé en la revista *Universidad de México*, en junio de 1954, con el maravilloso “Fragmento de la novela *Los murmullos*”. A fines de 1988, al recordar Arreola y yo este episodio en un diálogo público, durante el gran simposio rulfiano celebrado en la Feria Internacional del Libro en Guadalajara, él dijo (*Homenaje*: 208-209) que fueron dos las sesiones, y añadió algo que yo no recordaba. Lo cito: Mira, no nomás estaba hecho todo *Pedro Páramo*, sino que hubo *Pedro Páramo* de más, que no conocimos nunca. Cuando yo llegué, esa tarde, ya había un cesto con muchas cuartillas rotas y él estaba en trance de seguir rompiendo. Arreola no lo dice expresamente, pero da a entender que él moderó esa furia destructora, tan de Rulfo. Y, como para quitarle trascendencia a su intervención añade esto: Yo creo que cualquiera que fuera el orden que se diera a los fragmentos, existiría *Pedro Páramo* igual, dejando sólo la parte final exacta como está. (O sea que allí no hubo problema alguno: el final fue siempre el final). ¿Por qué este espeso silencio de Rulfo? Seguramente, me digo yo, por la misma razón tan sin razón que lo llevó a negar la lectura

de Faulkner. ¡La fama, la maldita fama! Todos los que han escrito sobre *Pedro Páramo* habrán estudiado, quién más, quién menos, la disposición del texto, la secuencia narrativa, las rupturas en una palabra, la estructura novelística. Y ciertamente hay abundante material de análisis, abundantes oportunidades para que los rulfistas se luzcan, sobre todo si poseen un buen bagaje de doctrinas narratológicas. Pero no sería superfluo para los rulfistas saber que, más que obediencia a un exquisito plan artístico que se hubiera trazado Rulfo, la estructura del *Pedro Páramo* que conocemos no es sino el resultado de las horas que empleó Arreola en sacar del atolladero a su amigo...”, Antonio Alatorre, “La persona de Juan Rulfo”, *Revista Casa del Tiempo*, p. 50.

78. Ese cúmulo de juicios sobre su obra, que revelan la imposibilidad de aprehender sus dimensiones éticas y estéticas, fue trabajado artísticamente por Arreola en diversos textos, uno de ellos es “Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos”, *Confabulario*, pp. 160-163.

79. Se refiere a Ramón Villalobos Castillo, originario de Zapotlanejo, Jalisco. Escultor y Premio Jalisco 1964. Ver el sitio: <http://www.zapotlan.gob.mx/> (consultado el 12 de junio de 2004). Varios monumentos escultóricos fueron hechos por este escultor que, sin ser originario de Zapotlán, es considerado uno de sus hijos ilustres. Entre estas obras destacan el bajorrelieve de Miguel Hidalgo, el monumento a Guillermo Jiménez, con el que se conmemoró el primer centenario de este escritor jalisciense, y el conjunto escultórico dedicado al científico, el doctor José María Arreola. Ver <http://www.e-local.gob.mx/> (consultado el 12 de junio de 2004).

80. “... para que ella se resuelva en polvo y un soplo cualquiera pueda aventarla de mi corazón. Miré su espíritu en la resaca

odiosa que mostró a la luz *un fondo de detritus miserables*. Y, sin embargo, todavía hoy puedo decirle: te conozco. Te conozco y te amo. Amo el fondo *verdinoso* de tu alma. En él sé hallar mil cosas pequeñas y turbias que de pronto resplandecen en mi espíritu. Desde su falso lecho de Cleopatra implora y ordena. Una atmósfera espesa y tibia la rodea. Después de infinitas singladuras, la dormida encalla en la arena final del mediodía. Deferente y sumiso, el esclavo fiel la desembarca de su *purpúrea venera* [...] Ella navega en su góndola, con halo de anestesia. Se queja, interminablemente se queja. El joven *médico de cabecera* se inclina solícito y espía su corazón...” (las cursivas son mías), Juan José Arerola, “Apuntes de un rencoroso”, *Bestiario*, pp. 120-123.

81. Ver Sigmund Freud, “El delirio y los sueños...”, pp. 1-79.

82. Roberto Espinoza Guzmán (1926-1984). Literato. Premio Jalisco, 1952. Ver el sitio: <http://www.zapotlan.gob.mx/> (consultado el 12 de junio de 2004). Considerado hijo ilustre de Zapotlán, es autor de *Romance en obscuro*, 1947, *Sonetos al Maíz*, 1966, así como de otros libros de poemas. Ver el sitio: <http://www.e-local.gob.mx/> (consultado el 12 de junio de 2004).

83. Resulta ilustrativo el siguiente fragmento en el que Arreola se refiere a las traducciones del soneto de Gerard de Nerval: “Yo me divierto, y me acabo de divertir hace unos días, a propósito de un amigo escandalizado con las traducciones múltiples del soneto de Gerard de Nerval: *Je suis le ténébreux, –le Veuf–, l’Inconsolé, / Le Prince d’Aquitaine á la Tour abolie: / Ma seule Étoile est morte, –et mon luth constellé / Porte le Soleil noir de la Mélancolie*. Muy bien, se me escandalizan porque para acabar con 50 años o más de esfuerzos inútiles he dicho: *Yo soy el tenebroso, el viudo, el desconsolado / príncipe de Aquitania de*

*la torre abolida, / mi sola estrella ha muerto, mi laúd constelado / el negro sol ostenta de la melancolía.* Todo es perfecto. Yo lo he traducido así y he luchado mucho, como han luchado todos y han perdido con la palabra abolida, en francés es *abolie* y rima con *italie*, no aquí en este caso con *melancolía*. Es terrible, si no nos resignamos a rechazar la palabra abolida en castellano nunca lograremos un cuarteto perfecto y rimado. En eso creo y lo digo aquí porque el arte de la traducción siempre es una disputa y yo estoy aquí en el terreno de la discusión, del altercado aunque esté solo y de duelo, y me pelee contra quien niegue este hallazgo que creo haber hecho para resolver el problema [...] Volvemos al soneto de Nerval, en el primer cuarteto, pensando cómo resolver el problema de *abolie*, *abolido*. Aquí va: *Yo soy el tenebroso, el viudo, el desconsolado / príncipe de Aquitania en su torre baldía, / mi sola estrella ha muerto, mi laúd constelado / el negro sol ostenta de la melancolía.* Ya está ahí entonces la maravillosa consonante de *melancolía*: una palabra tan bella rima perfectamente con *baldía* y todavía se me reclama, ¿por qué baldía si Nerval dice abolida? Y yo les digo: Nerval dijo abolida para rimar con *melancolie*, *abolie*. Y les digo finalmente: una torre baldía es una torre abandonada, una torre perdida. Jurídicamente se declara un terreno baldío, el que fue propiedad, como pudo serlo una torre. Y me basé para eso nada menos que en Francisco de Quevedo [...] La torre de Quevedo (la de Juan Abad), creo fue declarada baldía, era un *baldo* y no voy a hacer aquí un alarde de erudición etimológica acerca de la palabra baldo, balde, baldía, baldío, y etcétera. Una torre está abolida, ya no existe, cuando está derrumbada, está deshabitada o abandonada. Ustedes, por favor, pónganse de mi parte. *Príncipe de Aquitania en su torre baldía, / mi sola estrella ha muerto, mi laúd constelado / el negro sol ostenta de la melancolía*”, Juan José Arreola, “La traducción, tarea imposible”, *Revista Biblioteca de México*, pp. 101-102. El extenso fragmento



citado resulta significativo para ilustrar la concepción del autor sobre la traducción que, en el cuento analizado, se incorpora mediante una de las posibles versiones del soneto de Nerval, entrelazado a las locuciones delirantes del protagonista. Otra de las posibles versiones de dicho soneto da inicio al texto “El rey negro”: “Yo soy el tenebroso, el viudo, el inconsolable que sacrificó su última torre para llevar un peón femenino hasta la séptima línea...”, Juan José Arreola, “El rey negro”, *Bestiario*, p. 58.

84. “Náyades. Las Náyades son las ninfas del elemento líquido. En su calidad de ninfas son seres femeninos, dotados de gran longevidad, pero mortales [...] las Náyades encarnan la divinidad del manantial o del curso del agua que habitan...”, Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*.

85. “Paul Gauguin, pintor neo-impresionista francés, nace en París el 7 de julio de 1848. Su padre era un periodista liberal y tuvo que emigrar, en 1852, con toda su familia a Perú tras el golpe de Estado de Napoleón III. En Lima, huérfano de padre, residió la familia Gauguin hasta el otoño de 1854, fecha en la que regresan a Francia, instalándose en Orléans [...] Su primer maestro artístico será Camille Pissarro, de cuya mano entra en el grupo impresionista, participando con ellos en varias exposiciones. También le llamará la atención Edgar Degas [...] en 1886 decide instalarse en París junto a su hijo mayor, dejando al resto de la familia en Dinamarca. Ese mismo año se traslada a Pont-Aven, en la Bretaña francesa, donde su pintura cambiará radicalmente, abandonando el impresionismo e iniciando un camino más personal con un colorido más intenso y un mayor simbolismo [...] pinta obras como *La visión después del sermón*, *El Cristo amarillo* o *la bella Ángela* [...] El primitivismo y el simbolismo marcan su pintura, como se observa en *Yo te saludo María*, *La mujer con la flor*, *Ondina*, *Tierra deli-*

*ciosa o Diversiones...*”, en el sitio: <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores/2011.htm> (consultado el 7 de mayo de 2008).

86. “Giraudoux Jean. Dramaturgo francés, nacido en Bellac en 1882 y muerto en París en 1944 [...] su obra dramática recrea temas y personajes del teatro clásico con un lenguaje rico y sutil y tonos líricos en los que no faltan humor e ironía [...] sobresalen *Anfitrión* (1929), *Intermezzo* (1933), *Electra* (1937), *Ondina* (1939) y *La loca de Chaillet* (1945)...”, Manuel Gómez García, *Diccionario del Teatro*.

87. “En Bacharach vivía una hechicera blonda / Los hombres morían de amor por ella a la redonda / Ante su tribunal el obispo la citó un día / A causa de su belleza al punto la absolvía / *Oh bella Loreley de ojos de pedrería* / De qué gran nigromante tienes tu brujería / Mis ojos son malditos ay bastante he vivido / Y los que me han mirado obispo han perecido / Mis ojos son de fuego y no de pedrería / Arrojad a las llamas estas hechicerías / *Oh bella Loreley* tus llamas me han quemado / Que otro hombre te condene porque me has embrujado...” (las cursivas son mías), Guillaume Apollinaire, *Poesía*, pp. 148-149.

88. “Andersen Hans Christian (Odense 1805-Copenhague 1875). Escritor danés. Es uno de los autores infantiles más populares, al que se deben relatos como *Las zapatillas rojas*, *La sirenita*, *El patito feo* y *El pequeño soldadito de plomo*, en los que se funden la fantasía, los elementos autobiográficos y un cierto fondo de melancolía. Escribió también poesía, novela (*El improvisador*, 1835), teatro (*Los sueños de un rey*, 1844) y una autobiografía (*La aventura de mi vida*, 1855)”, *Enciclopedia Universal Santillana*.

89. En la presentación que Antonio Alatorre hace de la obra de Juan José Arreola, para la serie *Voz Viva de México*, ha-

bla de “la maligna travesura” del escritor jalisciense vertida en el cuento “Los alimentos terrestres”. Ese calificativo, presente en cuentos como “Corrido”, “El faro”, “El rinoceronte”, “Pueblo-rina”, “Parturiunt montes” y “Cocktail party”, condensa, sin duda, dos de los rasgos distintivos de la voz narradora en la única novela de Arreola y, como hemos visto, del cuento “Tres días y un cenicero”: la burla y el humor. Ver Juan José Arreola, *Confabulario*, presentación de Antonio Alatorre, *Voz viva de México*, p. 10.

90. Este fragmento guarda semejanza con el que aparece en Fernando del Paso, *Memoria y olvido*, y que dice así: “Yo, señores, soy de Zapotlán el Grande. Un pueblo que de tan grande nos lo hicieron Ciudad Guzmán hace cien años. Pero nosotros seguimos siendo tan pueblo que todavía le decimos Zapotlán. Es un valle redondo de maíz, un circo de montañas sin más adornos que su buen temperamento, un cielo azul y *una laguna que viene y se va como un delgado sueño*. Desde mayo hasta diciembre, se ve la estatura pareja y creciente de las milpas...” (las cursivas son mías), Juan José Arreola, *Confabulario*, p. 7. Este mismo texto aparece en Fernando del Paso, *Memoria y olvido*, p. 9. Por otra parte, la imagen que produce el fragmento “donde el humo del cigarro alcanza las perfecciones del sueño” es similar a la que forma la columna de humo del castillo pirotécnico incendiado en el final de *La feria*: “Ya para venirme, me volví por última vez y vi desde lejos el escenario. En el lugar donde estaba el castillo, *vi subir al cielo la última columna de humo, recta y delgada*. Dejé de mirar en el momento en que se desprendió de su base de ceniza donde ya no quedaba nada por arder” (las cursivas son mías), Juan José Arreola, *La feria*, p. 183.



## BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio (1994). *Ensayos sobre crítica literaria*. Conaculta, México.
- (2002). “Juan José Arreola, maravilla de rigor y expresividad poética”, *Revista Biblioteca de México*. Núms. 67-68 (ene-abr), Conaculta, México.
- (2005). “La persona de Juan Rulfo”, *Revista Casa del Tiempo*. Vol. VII, época III, núm. 82 (noviembre), UAM, México.
- ALBERRO, Solange (1996). *Inquisición y sociedad en México 1571-1700*. FCE, México.
- (1999). *El águila y la cruz. Orígenes religiosos de la conciencia criolla, México, siglos XVI-XVII*. El Colegio de México-FCE, México.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1984). *Poesía*. Trad. de Agustí Bartra, Joaquín Mortíz, México.
- ARIÈS, Philippe y Georges Duby (1992). *Historia de la vida privada*. Taurus, Madrid.
- ARIDJIS, Homero (2006). “Poesía y juego”, *Revista de la Universidad de México*. Nueva época, núm. 24 (febrero), México.
- ARREOLA, Juan José (1971). *Palindroma*. Joaquín Mortiz, México.
- (1997). *Narrativa Completa*. Pról. de Felipe Garrido, Alfaguara, México.
- (1998). *Varia invención*. Joaquín Mortiz, México.
- (2002). *La feria*. Joaquín Mortiz, México.
- (2002). *Bestiario*. Joaquín Mortiz, México.
- (2002). *Confabulario*. Joaquín Mortiz, México.
- (2002). *Inventario*. Diana-Conaculta, México.

- ARREOLA, Juan José (2002). *Y ahora, la mujer... / La palabra educación*. Diana-Conaculta, México.
- (2002). “La traducción, tarea imposible”, *Revista Biblioteca de México*. Conaculta, núms. 67-68 (ene-abr), México.
- (2002). *Confabulario*. Presentación de Antonio Alatorre, *Voz Viva de México*, Difusión Cultural de la UNAM, México.
- ARREOLA, Orso (1998). *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*. Diana, México.
- BACZKO, B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina.
- BAJTÍN, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Trad. de Tatiana Bubnova, FCE, México.
- (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Trad. de Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid.
- (1995). *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México.
- (2000). *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. Selección, traducción, comentarios y prólogo de Tatiana Bubnova, Colección La huella del otro, Taurus, México.
- BATAILLON, Marcel (1996). *Erasmo y España. Estudios sobre historia espiritual del siglo XVI*. Trad. de Antonio Alatorre, 2a. reimpresión, FCE, México.
- BAUDELAIRE, Charles (2000). “Las flores del mal”, *Obras Selectas*. Estudio preliminar, traducción del francés y notas Enrique López Castellón, Edimat Libros, España.
- BOURDIEU, Pierre (1980). *Le sens pratique*. Minuit, París.
- (1992). *Sociología y cultura*. Colección Los Noventa, Conaculta-Grijalbo, México.
- (2002). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Trad. de Ma. del Carmen Ruiz de Elvira, Taurus, México.

- BUBNOVA, Tatiana (1997). “El principio ético como fundamento del dialogismo en Mijaíl Bajtín”, *Escritos*. Núms. 15-16 (ene-dic), UAP, México.
- CAMPOS, Marco Antonio. “La poesía y el prestidigitador”, *La Jornada Semanal*. 20 de septiembre de 1998.
- CARBALLO, Emmanuel (1986). *Protagonistas de la literatura mexicana*. Lecturas Mexicanas, núm. 3, Ediciones del Ermitaño-SEP, México.
- CERVANTES, Miguel de (2004). *Don Quijote de la mancha*. Edición del IV Centenario, Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española-Santillana Ediciones, México.
- DARÍO, Rubén (1975). *Poesías completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte, 11a. ed., 1a. reimpresión, Aguilar, Madrid.
- (1999). *Azul*. Colección Sepan cuántos, núm. 42, Porrúa, México.
- FREUD, Sigmund (2001). “El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen”, *Obras completas*. Vol. 9, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- GARCÍA MEZA, Norma Esther (2006). *Fiesta y memoria antigua. Voces y visiones del mundo en la obra de Arreola*. Tesis doctoral, Programa de Posgrado en Letras, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, agosto.
- (2008). “La garza morena o la visión artística del mundo de Arreola (vínculos dialógicos entre Arreola, Darío y Joyce)”, *Semiosis*. Vol. IV, núm. 8, UV, Xalapa, Veracruz, México.
- (2008). “La Venus de los Nabos”, *Liminar*. Vol. VI, núm. 1, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.
- GARRIDO, Felipe (1997). “Prólogo”, *Narrativa Completa Juan José Arreola*. Alfaguara, México.

- (2006). “Arreola: cinco años”, *Revista de la Universidad de México*. Nueva época, núm. 32 (octubre), México.
- GÓMEZ HARO, Claudia (2001). *Arreola y su mundo*. Alfaguara-Conaculta-INBA, México.
- GONZALBO AIZPURU, Pilar (Dir.) (2004). *Historia de la vida cotidiana en México*. Tres tomos, El Colegio de México-FCE, México.
- GRAMSCI, Antonio (1988). *Antología*. Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán, Siglo XXI, México.
- JOYCE, James (2000). *El retrato del artista adolescente*. Trad. de Dámaso Alonso, Lumen, Barcelona.
- LÓPEZ VELARDE, Ramón (1971). *Obras*. Edición de José Luis Martínez, Biblioteca Americana, FCE, México.
- MARTÍNEZ, José Luis y Christopher Domínguez Michael (1995). *La literatura mexicana del siglo xx*. Conaculta, México.
- MARTÍNEZ, Maximino (1994). *Catálogo de nombres vulgares y científicos de plantas mexicanas*. FCE, México.
- MENTON, Seymour (1991). *Narrativa mexicana (Desde Los de abajo hasta Noticias del Imperio)*. Serie Destino Arbitrario, Universidad Autónoma de Tlaxcala-UAP, México.
- MÉRIMÉE, Prosper (1950). “La Venus de Ille”, *La Venus de Ille*. Trad. de Pedro de Tornamira, Espasa-Calpe, Argentina, Buenos Aires.
- MILLÁN, María del Carmen (1996). *Antología de cuentos mexicanos*. 17a. reimpr., t. 1, Nueva Imagen, México.
- MONSIVÁIS, Carlos (1986). “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, *Historia General de México*. El Colegio de México, México.
- MORENO GONZÁLEZ, Antonio (2000). “‘Pesar’ la tierra: test newtoniano y origen de un anacronismo”, *Enseñanza de las Ciencias. Revista de Investigación y experiencias didácticas*. Vol. 18, núm. 2, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.



- MORENO TOSCANO, Alejandra (1998). “El siglo de la conquista”, *Historia General de México*. El Colegio de México, México.
- MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena (1996). “La feria: el oficio de construir una novela”, *Torre de Papel*. Vol. VI, núm. 31, Universidad de Iowa.
- (1998). *Hacia una poética histórica del cuento hispanoamericano*. Tesis doctoral, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos, México.
- (2002). *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*. El Colegio de México, México.
- MUSSET, Alfred de (1920). *Poésies 1833-1852*. Ts. I y II, Lemerre, París.
- (1963). “El lunar”, *Cuentos*. Trad. de Luis Fernández Ardavín, 3a. ed., col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid.
- (1989). *Oeuvres Complètes*. Seuil, París.
- PASO, Fernando del (2003). *Memoria y olvido de Juan José Arreola*. FCE, México.
- PAVERO, Nelson *et al.* (1995). *Historia de la biología comparada*. Vol. III, UNAM, México.
- PICARD, Roger (2005). *El romanticismo social*. Edición conmemorativa 70 aniversario, FCE, México.
- POOT, Sara (1992). *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*. Universidad de Guadalajara, Guadalajara.
- REYES, Alfonso (1960). *Obras completas*. T. XI, FCE, México.
- RICOUR, Paul (2003). *La memoria, la historia y el olvido*. Trotta, Madrid.
- ROTTERDAM, Erasmo de (1999). *Elogio de la locura*. Col. Millenium, Las 100 joyas del milenio, El Mundo Unidad Editorial, Madrid.
- RUFFINELLI, Jorge (1976). “La feria: México sagrado y profano”, *Texto Crítico* (publicación colectiva). Núm. 5 (sep-dic), UV, Xalapa, Veracruz.

- SAHAGÚN, Fray Bernardino de (2000). *Historia General de las cosas de Nueva España*. Cien de México, Conaculta, México.
- VILLAUERRUTIA, Xavier (1986). *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*. Prol. de Xavier Villaurrutia, epílog. de Octavio Paz, 2a. ed., Trillas, México.
- VOLOSHINOV, V. N. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Trad. de Tatiana Bubnova, Alianza Editorial, Madrid.
- YURKIEVICH, Saúl (1996). (Antología y prólogo). *Obras. Juan José Arreola*. 2a. reimpr., col. Tierra Firme, FCE, México.
- ZAVALA, Iris M. (1989). “Dialogía, voces, enunciados: Bajtín y su Círculo” en Graciela Reyes (ed.), *Teorías literarias en la actualidad*. Textos Universitarios, Ediciones El arquero, Madrid.

## Diccionarios, enciclopedias y otros

- GÓMEZ GARCÍA, Manuel (2007). *Diccionario del Teatro*. Ediciones Akal, Madrid.
- GRIMAL, Pierre (2007). *Diccionario de mitología griega y romana*. Trad. de Francisco Payarols, Paidós, Barcelona.
- MOLINER, María (1991). *Diccionario de uso del español*. Gredos, Madrid.
- Enciclopedia Hispánica* (2002). Editorial Barsa Planeta, Barcelona.
- Enciclopedia Universal Santillana* (1996). Santillana, Madrid.
- Encyclopédie des farces et attrapes et des mystifications* (1964). Publiée par l'Association française pour l'étude des farces et attrapes sous la direction de Francois Caradec et Noël Arnaud, Éd. Jean-Jacques Pauvert.
- La Santa Biblia* (1993). Antiguo y Nuevo Testamento. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602), otras revisiones: 1862, 1909 y

1960, con Referencias y Concordancia, Revisión de 1960, Sociedades Bíblicas Unidas, Corea.

*Las mil y una noches* (2006). Alianza Editorial, Madrid.

### **Fuentes electrónicas**

<http://www.zapotlan.gob.mx> (consultado el 12 de junio de 2004).

<http://www.e-local.gob.mx> (consultado el 12 de junio de 2004).

<http://www.mensajero.org.mx> (consultado el 29 de noviembre de 2003).

<http://www.dsanjuan.org.mx> (consultado el 29 de noviembre de 2003).

<http://www.semanario.com.mx> (consultado el 29 de noviembre de 2003).

<http://www.michel-leiris.com> (consultado el 14 de junio de 2003).

<http://www.wanadoo.fr/lavouivre/LaVouivre.htm> (consultado el 14 de junio de 2003).

<http://www.kopco.demon.co.uk/works.html> (consultado el 14 de junio de 2003).

<http://www.livre-rare-book.com/Matieres/id/4715.html> (consultado el 14 de junio de 2003).

<http://www.livres-chapitre.com> (consultado el 14 de junio de 2003).

<http://www.histoires-litteraires.org/archi-cr/cr12.htm> (consultado el 14 de junio de 2003).

<http://www.fatrazie.com> (consultado el 14 de junio de 2003).

<http://www.paginasprodigy.com/peimber/cultura.pdf> (consultado el 20 de febrero de 2008).

<http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/botticelli-sandro/> (consultado el 7 de mayo de 2008).

<http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-online/voz/parmigianino-girolamo-francesco-maria-mazzola/> (consultado el 7 de mayo de 2008).

<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores/2011.htm> (consultado el 7 de mayo de 2008).

# ÍNDICE

<b>Prólogo</b> .....	9
<b>Presentación</b> .....	15
<b>Introducción</b> .....	25
<b>I. Memoria literaria y artística: relaciones dialógicas entre visiones del mundo</b> .....	29
Primer día: marzo 5 .....	29
Segundo día: marzo 6 .....	49
Tercer día: marzo 7 .....	65
<b>II. La mirada del artista: memoria, imaginación y lenguaje</b> .....	83
El cenicero.....	83
<b>Índice de vínculos dialógicos entre la obra de Arreola y las obras de otros creadores</b> .....	97
<b>Bibliografía</b> .....	149

Siendo rector de la Universidad Veracruzana

el doctor Raúl Arias Lovillo,

*La garza morena y la Venus de Zapotlán. Memoria literaria  
y artística en “Tres días y un cenicero”, de Norma Esther García Meza,*  
se terminó de imprimir en febrero de 2012, en Master Copy, SA de CV, av.  
Coyoacán núm. 1450, col. Del Valle, del. Benito Juárez, CP. 03220, México,  
DF, tel. 55242383. La edición impresa en papel cultural de 90 g, consta de  
500 ejemplares más sobrantes para reposición.

Se usaron tipos Century Schoolbook de 8:11, 9:12 y 10:14 puntos.

Formación: Víctor Hugo Ocaña Hernández.

Edición: Patricia Maldonado Rosales.