

LA VENUS DE LOS NABOS

Norma Esther García Meza

Resumen: "Tres días y un cenicero" es uno de los textos incluidos en *Palindroma* (1971) al que no se le ha destinado mayor atención por considerarlo autobiográfico. Sin embargo, se trata de un cuento sumamente significativo dentro de la obra de Juan José Arreola en tanto que contiene la recreación artística de una posición ética y estética con la cual su autor busca contribuir a la discusión de una serie de asuntos que han marcado el devenir del arte y de la creación artística.

Palabras clave: *Visión del mundo, posición ética y estética, creación artística, tono irónico, memoria, simulación, fingimiento, artificio.*

Abstract: "Three days and an ashtray" is one of the texts included in *Palindroma* (1971), which has not received more attention because most consider it autobiographical. However, this is a tale of great significance in the work of Arreola, which contains artistic recreation of an ethical and aesthetic position with which the author seeks to contribute to the discussion of a number of issues that have marked the evolution of art and artistic creation.

Key words: *Vision of the world, ethical and aesthetic position, artistic creation, ironic tone, memory, simulation, simulation, artifice.*

La Venus de los nabos¹

Tres días y un cenicero es uno de los textos incluidos en *Palindroma* (Arreola, 1971)² al que no se le ha destinado mayor atención por considerarlo un cuento autobiográfico.³ Sin embargo, se trata de un cuento sumamente significativo dentro de la obra de Juan José Arreola en tanto que contiene la recreación artística de una posición ética y estética con la cual su autor busca contribuir a la discusión de asuntos que han marcado el devenir del arte y la creación artística. Lo logra mediante la representación de un amplio y complejo diálogo entre visiones del mundo, en medio del cual erige su propia concepción sobre la relación del artista con el arte, la belleza y la creación artística, encarnada en la conciencia del protagonista, y la opone

Enviado a dictamen: 28 de enero de 2008.
Aprobación: 10 de marzo de 2008.

Norma Esther García Meza, doctora en Letras, por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), profesora-investigadora de tiempo completo en la División Académica de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (UJAT). Temas de relacionados: literatura mexicana, la imagen artística de la memoria, la imagen artística de la fiesta, el trabajo artístico con las voces y las visiones del mundo, correo electrónico: ngarcia35@hotmail.com.

a otra visión del mundo, también artística pero fundada en el fingimiento, la simulación y el artificio.

Accedemos a esta singular concepción de Arreola gracias a la voz narradora, que se ocupa de revelar acontecimientos privados que, no obstante, forman parte de la esfera cultural hacia la cual se orienta la totalidad del cuento, e identificamos en ella, al menos, los siguientes rasgos: a) la memoria de los orígenes, que incluye el valor asignado a las vivencias infantiles y a las raíces culturales que forjan al artista, b) la memoria artística y literaria, que incluye el valor asignado a las obras de otros creadores fundamentales para la formación del artista,⁴ c) la imaginación como elemento fundamental en la creación artística y, d) la actitud y la mirada del artista, entendidas como atributos capaces de otorgarle significación estética a un objeto cualquiera.

Mediante el hallazgo de una estatua en la laguna de Zapotlán, y su registro puntual en un diario,⁵ el autor va instaurando una tensión discursiva entre su propia visión y la visión contraria, a la cual alude desde las primeras anotaciones con tonalidades de humor e ironía⁶ para revelar su ingerencia y predominio en la esfera cultural.

Veamos lo que sucede en la anotación que abre el diario: “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 confrontación de dos visiones del mundo⁷, 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 sólo es posible percatarse si aceptamos que, efectivamente, 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. Dos visiones del mundo cuya presencia se perfila con mayor claridad cuando el protagonista registra, en el día marcado como “MARZO 6” (Arreola, 1971: 11), los pormenores del hallazgo pero, a diferencia de las demás anotaciones⁸, aquí tiene lugar la recreación de una forma de escritura de carácter legal: un acta notarial, en la cual asienta lo siguiente: “Ella es 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 producirá hacia el final del cuento. 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 sólo es posible advertir si se considera que la estatua simboliza su concepción sobre el arte, la belleza y la creación artística. Y si se considera, además, que el despojo, que aquí se anuncia, se llevará al cabo “a mano desarmada” 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 artista. 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 en el cuento se recrea asociado a 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, sobre todo cuando señala la presencia del lagunero 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:⁹ 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:

¡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 Cibrián¹⁰ funciona como una síntesis que representa toda una corriente que se relaciona con el arte y la creación artística bajo 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, en el que las tonalidades de objetividad jurídica se entrelazan a los tintes irónicos ya mencionados, que se intensifican con la incorporación de un término en latín “*Item más*”, utilizado cuando se quiere expresar disgusto por tener que añadir nuevos elementos a los ya enumerados¹¹ y que aquí estaría subrayando tanto el afán de legalidad del acta como la molestia por tener que agregar datos objetivos a una narración que busca recrear vivencias de carácter afectivo:

—*Item 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).

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 sogá. 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. 'Si 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 tapeíste. 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 entonces 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 reacentuación¹² de la palabra ajena¹³ que el protagonista realiza cuando declara: "El hombre dijo: 'Parece un santo', porque nomás se veía algo del cuerpo en el lodazal"; de la orientación de la respuesta hacia sucesos históricos, con la mención a los cristeros, y hacia el territorio del imaginario colectivo, al referirse al medio que posibilita el hallazgo. Las referencias a la

revolución cristera, al fusilamiento del Padre Ubiarco¹⁴ y a la presencia de las relaciones,¹⁵ 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. Todos ellos han nutrido la creación artística 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, 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.¹⁶ 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.

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 helénica. 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 amon-

tonado 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... ¿Y si ella fuera una impostura? (Arreola, 1971: 22).

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 la declaración que cierra el párrafo (“¿Y si ella fuera una impostura?”), con la cual acentúa la existencia de un carácter utilitario en el ámbito cultural que ha afectado no sólo la creación artística sino 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 la postura utilitaria, colmada 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).

La tensión entre las dos visiones artísticas del mundo configuradas en “Tres días...” adquiere a continuación una intensidad mayor en la que se advierten no sólo las tonalidades irónicas que han marcado la voz del protagonista cada vez que se refiere a alguno de sus rasgos o componentes, sino una declarada burla entrelazada a un profundo desacuerdo frente a su predominio dentro del ámbito artístico: “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 irónicos presentes en lo que dice el protagonista, pero en el proceso de indagación de otros referentes reales quedó al descubierto que tal enciclopedia existe¹⁷ y que su inscripción en el cuento forma parte del trabajo de recreación artística.

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 la esfera cultural. Por la significación que tiene y por lo decisivo que resulta para ilustrar lo que acabo de plantear, cito en extenso:

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 ditirámica 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 peplo 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 decir que la visión del mundo del protagonista se caracteriza, entre otros rasgos ya comentados, por hacer hincapié en la compleja 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 celebra la importancia vital que ésta tiene para la existencia humana. Se trata de una visión artística que al erigirse en el cuento va dejando ver la existencia de la visión del mundo contraria, la de quienes centran su atención en el prestigio, la distinción y los beneficios, cualquiera que estos sean, de la obra creada. Para quienes se ubican en tal perspectiva, 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.

Para situar con mayor precisión dicha visión del mundo recordemos que el protagonista ha estado repasando diversas manifestaciones culturales para ubicar el origen de la estatua y que ha incorporado al cuento un extenso párrafo de la “Enciclopedia de la Farsa” a la que acudió 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: 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.¹⁸ 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 y que juzgan al artista sin considerar los alcances de sus juicios.¹⁹

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...)²⁰ (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.

Todo lo anterior antecede al momento del delirio provocado por el despojo, en el que se manifiesta con extraordinario ímpetu el antagonismo entre las dos visiones del mundo representadas en el cuento:

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,²¹ 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. 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, será registrado por ese “fotógrafo escudero [...] andante y rumiante [...] 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. De este modo nos acercamos a otro de los rasgos presentes en la composición estética del cuento y a su dimensión ética: la recreación del delirio como la vía para dar forma artística a un profundo cuestionamiento orientado hacia aquellas 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, lo que más abunda y sale sobrando son mujeres, ya encontrarás otra menos dura para reclinar por siempre tu cabeza (Arreola, 1971: 26).

Del párrafo anterior destacan las declaraciones que aluden a la locura y a una serie de personajes cuya vida y obra se han asociado a estados de excepción, causados bien por iluminación divina o bien por inspiración creativa. Destaca también la mención del libre albedrío que funciona no sólo como alusión a las aportaciones que al respecto realizó San Agustín, sino 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.

Por último, voy a referirme a la nota con la que finaliza el diario, en la que se lee lo siguiente:

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 Ángeles [sic]. 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 sobraba: 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).

¿Cuál es la significación artística de esta nota? Me parece que hay dos señales que se deben considerar para responder a tal interrogante. Una es la locución "El texto anterior no es acusación ni denuncia", mediante la cual se refiere, simultáneamente, al diario y al cuento precisando que es un texto sin ubicación genérica y, señalando que las críticas y 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 busca contribuir a la discusión de asuntos 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 cenicero", 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".²²

Notas

- ¹ Algunos de los planeamientos centrales del presente texto forman parte del capítulo III de mi tesis doctoral *Fiesta y memoria antigua. Voces y visiones del mundo* en la obra de Arreola, Programa de Posgrado en Letras, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Agosto de 2006.
- ² Juan José Arreola, "Tres días y un cenicero", en *Palíndromo*, Joaquín Mortiz, México, 1971, que en adelante citaré como "Tres días" y la página correspondiente.
- ³ Felipe Garrido, en el prólogo de la narrativa completa de Juan José Arreola, dice que se trata de "un cuento divertido y conmovedor", Juan José Arreola, *Narrativa Completa*, Pról., Felipe Garrido, Alfaguara, México, 1997, p. 17. 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. El proyecto literario de Juan José Arreola*, Universidad

de Guadalajara, 1992, pp. 45-59. Por su parte, Felipe Vásquez sostiene que: En "Tres días y un cenicero", esa suerte de autobiografía anómala, el narrador no puede distinguir sus delirios y deseos del plano de lo real; y uno de los muchos indicios de que este ¿cuento? pretende ser una biografía psíquica radica en este pasaje: "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", Felipe Vásquez, "Francisco A. Flores, Juan José Arreola y El himen en México", en *Espéculo*, núm. 26, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/index.html>.

⁴ Las relaciones dialógicas que se establecen en "Tres días" incluye a un grupo diverso de creadores, tanto escritores como intelectuales, pintores y destacados personajes de la cultura universal, entre los que se encuentran: Alatorre, Apollinaire, Andersen, Baudelaire, Bataillon, Botticelli, Cervantes, Gracián, Espinoza Guzmán, Jiménez Rueda, Lastanosa, López Velarde, Musset, Neruda, Pilon, Róterdam, Villaurrutia, entre otros.

⁵ Esta forma canónica de narración instauro al lector en la dimensión más oculta y secreta de la vida humana representada, Arreola la elige para formular su particular concepción sobre el arte, la belleza y la creación artística, así como para dar respuesta a las frecuentes críticas y diversos juicios que en la esfera cultural se han producido acerca de su quehacer como escritor. Ver Norma Esther García Meza, *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, 2006, p. 167.

⁶ La ironía, desde la perspectiva teórica de M. Bajtín, busca siempre develar y desenmascarar la relación que el ser tiene con la vida y con el otro. Ver M. Bajtín, *Teoría y Estética de la Novela*. Trabajos de Investigación, Trad., Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989, pp. 295-387-388.

⁷ Ver Martha Elena Munguía Zatarain, *Elementos de Poética Histórica. El cuento Hispanoamericano*, El Colegio de México, México, 2002, pp. 101-114.

⁸ Muchas de ellas modeladas con tonos afectivos que contrastan con las que identificamos cuando el protagonista declara estar elaborando un acta notarial.

⁹ Hablo de campo en el sentido en 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*, CNCA-Grijalbo, México, 1992, pp. 17-21. Ver también *La distinción*, pp. 223-253.

¹⁰ Esteban Cibrián Guzmán (1894-1985) Historiador y fundador del Museo Regional de Cd. Guzmán. Ver <http://www.zapotlan.gob.mx/> Está considerado uno de los hijos ilustres de Zapotlán. Ver <http://www.e-local.gob.mx/>

¹¹ Ítem. Palabra latina que significa «igualmente», con que se inicia cada 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*, Gredos, Madrid, 1991.

¹² Al proceso por el cual se le imprime al discurso ajeno nuestra propia *entonación discursivo-emocional* se le llama reacentuación. Ver M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1995, p. 278.

¹³ *Ibid*, pp. 274-279.

¹⁴ 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>

¹⁵ 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 períodos 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 Juan José Arreola, *La feria*, Joaquín Mortiz, México, 2002, pp. 148-149-150-151.

¹⁶ Son ilustrativos de tal rasgo los cuentos: "En verdad os digo", "Sinesio de Rodas", "Pablo", "Un pacto con el Diablo", "El converso", "El silencio de Dios", en Juan José Arreola, *Confabulario*, Joaquín Mortiz, 2002, que en adelante citaré como *Confabulario* y la página correspondiente; y "Casus conscientiae", "Balada", "Tú y yo", en Juan José Arreola, *Bestiario*, Joaquín Mortiz, México, 2002; y, por supuesto, *La feria*.

¹⁷ 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 Francois Caradec et Noël Arnaud, Éd. Jean Jacques Pauvert, 1964. Hay al menos 65 sitios con información sobre la enciclopedia y sus autores, entre ellos se encuentran los siguiente: www.michel-leiris.com www.wanadoo.fr/lavouivre/LaVouivre.html / www.kopco.demon.co.uk/works.html / www.livre-rarebook.com/Matieres/id/4715.html / www.livres-chapitre.com/ www.histoires-litteraires.org/archicr/cr12.html / www.fatrazie.com. Además, en el capítulo "Señales de humo desde Zapotlán" Arreola declara lo siguiente: "Me desvelan las lecturas, sobre todo la *Encyclopédie des farces*", en Orso Arreola, *El último juglar*, Memorias de Juan José Arreola, Diana, México, 1998, p. 394.

¹⁸ 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 []", *Ibid*, p. 357.

¹⁹ 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.

²⁰ La garza morena es, según las declaraciones del propio Juan José Arreola, un símbolo similar al que aparece en la novela *Retrato del artista adolescente*, que está asociado al primer amor y a la imagen femenina: "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", *Y ahora la mujer.../La palabra educación*, p. 22. 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: la laguna de Zapotlán, donde una garza morena le reveló su vocación de artista.

²¹ Roberto Espinoza Guzmán (1926-1984). Literato. Premio Jalisco, 1952. Ver <http://www.zapotlan.gob.mx/> Es considerado hijo ilustre de Zapotlán. Autor de *Romance en obscuro*, 1947, *Sonetos al Maíz*, 1966, así como de otros libros de poemas. Ver <http://www.e-local.gob.mx/>

²² Este fragmento guarda semejanza con el que aparece en *Memoria y olvido*, y que dice así: [] le decimos Zapotlán. Es un valle redondo de maíz [] y una laguna que viene y se va como un delgado sueño []", *Memoria y olvido*, p. 9.

Bibliografía

- Arreola, Juan José, 1971, *Palindroma*, editorial Joaquín Mortiz, México.
- , 2002, *La feria*, editorial Joaquín Mortiz, México.
- , 2002, *Bestiario*, editorial Joaquín Mortiz, México.
- , 2002, *Confabulario*, editorial Joaquín Mortiz, México.
- , 1997, *Narrativa Completa*, pról., Felipe Garrido, editorial Alfaguara, México.
- , 2002, *Y ahora, la mujer.../La palabra educación*, editorial Diana/Conaculta, México.
- Arreola, Orso, 1998, *El último juglar, Memorias de Juan José Arreola*, editorial Diana, México.
- Bajtín, M., 1989, *Teoría y Estética de la novela. Trabajos de Investigación*, Trad. Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra, editorial Taurus, Madrid.
- , 1995, *Estética de la creación verbal*, Trad. Tatiana Bubnova, editorial Siglo XXI, México.
- Bourdieu, Pierre, 1992, *Sociología y Cultura*, editorial CNCA/Grijalbo, Colección Los Noventa, México.
- , 2002, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Trad., Ma. Del Carmen Ruiz de Elvira, editorial Taurus, México.
- García Meza, Norma Esther, 2006, *Fiesta y memoria anti-gua. Voces y visiones del mundo en la obra de Arreola*, tesis doctoral, Programa de Posgrado en Letras, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.
- Munguía Zatarain, Martha Elena, 2002, *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*, Ed. El Colegio de México, México.
- Paso, Fernando del, 2003, *Memoria y olvido de Juan José Arreola*, editorial FCE, México.
- Poot, Sara, 1992, *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, editorial Universidad de Guadalajara.

Diccionarios y sitios de Internet:

- Moliner, María, 1991, *Diccionario de uso del español*, Ed. Gredos, Madrid.
- <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/index.html>
- <http://www.zapotlan.gob.mx>
- <http://www.e-local.gob.mx>
- <http://www.mensajero.org.mx>
- <http://www.dsanjuan.org.mx>
- <http://www.michel-leiris.com>
- www.wanadoo.fr/lavouivre/LaVouivre.htm
- www.kopco.demon.co.uk/works.html
- www.livre-rare-book.com/Matieres/id/4715.html
- www.livres-chapitre.com
- www.histoires-litteraires.org/archi-cr/cr12.htm
- www.fatrazie.com
- <http://www.semanario.com.mx>