

## “Tres días y un cenicero”, de Juan José Arreola: entre la creación, el plagio y el homenaje



**IZTAPALAPA**

*Agua sobre lajas*

Ángel Alfonso Macedo Rodríguez\*

**Resumen:** En este texto se analiza parte del arte poética de Juan José Arreola a través del estudio de sus fuentes, la intertextualidad y la intratextualidad, entre otros aspectos, dentro del cuento “Tres días y un cenicero”, perteneciente al libro *Palindroma*, de 1971. El tema central es la revisión de conceptos como la parodia, el plagio y el homenaje, así como el papel que juega el sexo femenino en la literatura arreoliana. Todo esto proporciona un punto de vista donde se advierte la visión poética en el proceso de escritura y la creación literaria, subjetiva y al mismo tiempo universal, de la narrativa del escritor jalisciense.

**Palabras clave:** Plagio, parodia, intertextualidad, intratextualidad, arte poética.

### 1. El concepto de la creación literaria

“ Tres días y un cenicero”, el cuento que abre el último libro de narrativa de Juan José Arreola (*Palindroma*, 1971), se caracteriza por exponer la concepción del autor en cuanto a lo que para él significan la creación artística y la creación literaria. El hallazgo de una obra de arte, la escritura de un diario que puede ser leído por todos, y la ayuda que los lectores le dan al narrador en determinado momento (“ustedes pongan la puntuación yo ya no puedo” [Arreola, 1997: 312])<sup>1</sup> son los principales indicadores de su arte poética.

La relación que el narrador-personaje entabla con su Venus se presta adecuadamente al gusto del autor por las mujeres que son objeto de las artes: “...el artista, más que otro hombre, concibe la perfección femenina en la belleza, llega al gozo

\* Profesor de literatura y español en escuelas secundarias y preparatorias. Correo electrónico: [alfonsomacedo@hotmail.com](mailto:alfonsomacedo@hotmail.com)

<sup>1</sup> En adelante, cuando sólo aparezca el número de página, se estará citando de esta misma edición.

de la mujer en identificación con la emoción estética y ama profundamente a la mujer literaria, a la de mármol y a la de sombras y luces" (Ojeda, 1969: 81).

La atracción y la elección de una mujer que no es de carne y hueso, sino de roca, es en realidad la decisión o la intención del autor por encontrar a la mujer ideal. Este personaje-narrador-autor no sólo ha idealizado al sexo femenino en su mente, sino que también se ha apoyado en las artes para disfrutarla con los sentidos —y no sólo con su imaginación—. Una estatua como la de la diosa Venus es muy atractiva para el protagonista. Esta obra de arte ofrece un goce generoso a los sentidos de la vista y del tacto, principalmente: "Después de repasar con ojos y manos el gran pedrusco de mármol verdinoso y ennegrecido... lo coge por la cintura y lo levanta una cuarta del suelo..." (p. 307).

La estatua de Afrodita invita al protagonista a adentrarse en los dominios de las artes: recuerda versos en honor a la diosa, examina sus formas para clasificarla en algún periodo artístico y comienza a escribir su aventura en la forma de un diario.

En el momento en que la escultura de Venus se convierte en el motivo de la creación literaria, queda sujeta a los caprichos del narrador, pues es éste quien decide el orden y la aparición de cada una de las acciones. A pesar de ser el objeto de arte central de la narración, la estatua pasa a un segundo plano al momento de analizarse el recurso metaficcional del diario. Bajo este tipo de discurso autobiográfico, el autor-narrador se concede todo tipo de libertades, como la divagación, los recuerdos de la niñez, la interpolación de textos literarios y extraliterarios ajenos, las obsesiones personales, etcétera.

Podría decirse incluso que el hallazgo de la efigie es un pretexto para la presencia de tantos elementos que se repiten y que nos permiten analizar la visión poética del autor. Éste, cuyo oficio es únicamente el de escritor, demuestra que la literatura es una elección personal que respeta infinitamente porque le ha ofrecido la libertad de su imaginación. Hay, además, una pasión única en su oficio que se percibe en "Tres días y un cenicero" a través del género discursivo que escoge, pues se presta todavía más para sus intenciones lúdicas.

El propósito de Arreola es traspasar la rígida forma de la barrera entre la estructura escritor-texto-lector y cambiar las funciones tradicionales. Se muestra como el gran cuentista que es, al ponerse en el texto como personaje y aparentar ser lector de algo que ha escrito con un coautor, como intenta hacer de sus lectores: "ustedes pongan la puntuación yo ya no puedo" (p. 312). Sara Poot comenta al respecto:

El efecto producido por esta parte del texto cargado de angustia es el de un narrador que termina hablando y corrigiendo en voz alta su escritura o que acude, ante una imposibilidad momentánea, a un lector o lectores para que tomen el dictado y

coloquen la puntuación solicitada. Así, el lector multiplicará su práctica: leerá, anotará, corregirá y acabará por ser cómplice, al menos de los puntos y las comas, de los espacios en blanco y de las reticencias del texto (Poot, 1992: 59).

La abundancia de citas textuales y modificadas supone asimismo la idea de la apropiación de la literatura para adecuarla a los fines del autor. El diálogo entablado con los textos de algunos de sus maestros le permite transformarlos y darles un sentido parecido pero al mismo tiempo distinto. Este acto de cortar y pegar indica además que para Arreola la literatura también es un juego intelectual en donde él, como creador, puede asumir todos los papeles: el de autor, narrador, personaje, lector, crítico. Igualmente, los lectores dejan de serlo y participan activamente al convertirse en autores, escritores, correctores, personajes, críticos e investigadores. El lector, al empezar una labor que anteriormente sólo le correspondía al escritor, está abriendo una puerta al infinito que se refleja en el acto de la escritura: cumple la función del escritor y permite, de este modo, la entrada a otro lector, que es el que examinará o revisará la parte que al primero le tocó corregir.

## 2. El papel de la mujer: modelo, musa y amante

La compleja y ambigua relación que Juan José Arreola establece con sus personajes masculinos y femeninos de otros cuentos puede desentrañarse en su totalidad en "Tres días y un cenicero". Esa relación tan conflictiva entre ambos sexos pasa por varias etapas que pueden ilustrarse de la siguiente manera: descubrimiento de la mujer; enamoramiento e idolatría; convivencia plena y fugaz; separación inminente; ataque a la mujer; resignación y recuerdo. Este proceso, que pasa por los etapas mencionadas, se distingue además por el hecho de que en este cuento la estatua de Venus es la representación del sexo femenino, por lo que la presencia de las artes resulta evidente.

El protagonista también mantiene estrechos vínculos con el arte, pues éste ha sido identificado, dentro de la ficción, como Juan José Arreola, el cuentista, el escritor, cuyo oficio le permite una recepción más sensible de la obra artística, en este caso, la escultura. Un artista, incluso, corre un peligro mayor que un hombre común porque sus sentidos están más abiertos y orientados a la apreciación estética. El temperamento del narrador-personaje es muy explícito en cuanto a su relación con la estatua de Venus: aparentemente ha encontrado en ella a su verdadero complemento. Resulta inevitable, por lo tanto, no recordar las ideas del autor con respecto a la mujer.

Desde el principio de la narración, notamos esa obsesión de intentar unirse totalmente con la estatua, que representa al sexo femenino: "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" (p. 301). Esta obsesión también se hace presente en una de sus biografías al expresar que coincide

...en muchos aspectos con el pensamiento de Weininger: creo, por ejemplo, en una soledad radical que brota de la separación primaria de ese ser platónico que contenía, en una sola masa biológica, al hombre y a la mujer [...] Yo me considero un dividido, un arrancado de esa ganga total. Desde la infancia he sido un ser ávido que busca completarse en la mujer. No concibo al hombre sin esa confrontación a la que antes me referí (del Paso, 1996: 166).<sup>2</sup>

La intención —obviamente fallida— de Arreola de unirse y ser absorbido por el sexo femenino se percibe especialmente en este fragmento: "De la ingle quité última sanguijuela viscosa. Penecillo apegado a sangre y leche imaginarias" (p. 301). Este comentario, caracterizado por un sentido erótico, indica esa pre-tensión, percibida particularmente en las palabras "penecillo apegado", como si esa sanguijuela fuera en realidad una imagen del propio narrador.

La estatua de Venus encontrada en el lago de Zapotlán es, probablemente, la heredera de la belleza femenina. Arreola, que admira las obras artísticas del periodo clásico, recurre al motivo arcaico de la unión entre hombre y efígie, adaptándolo a la época en que vive y transformándolo de acuerdo con sus fines. Desde siempre, la imagen de Venus ha simbolizado la inmortalidad de la belleza. A lo largo de los siglos, ha sido un objeto de representación en muchas narraciones fantásticas medievales, neoclásicas, románticas, modernistas, etcétera.

Una de las transformaciones más interesantes dentro del relato arreoliano es sin duda el halo de misterio que rodea a la estatua. El narrador no puede establecer el origen de su amada de piedra y sólo la literatura le sugiere una posible ausencia de autenticidad en la obra escultórica. La llegada del encargado del museo local, su primo, y otras personas más, hacia el final de la narración, confirman lo anterior: Venus es una copia de un artista plástico de la región y su obra no tiene la trascendencia ni la fama de la Venus de Milo, por ejemplo.

Además de justificar de una manera totalmente realista la aparición de la escultura en la laguna, Arreola niega toda sugerencia de algún acontecimiento fantástico. La anulación del género fantástico en este cuento puede deberse, en mi

<sup>2</sup> La añoranza de ese inútil intento de regresar a la mujer puede ser una alusión al mito platónico del hermafrodita.

opinión, a que el escritor prefiera ofrecer una visión más precisa de lo que piensa respecto al sexo femenino, profundizando por ello en el perfil psicológico del personaje principal. En otro cuento donde también se sugieren algunas ideas de carácter estético, "Parturient montes", la mujer heroína es común y corriente, como cualquier otra mujer de nuestra cotidianidad. De forma paralela, en "Tres días y un cenicero" la estatua de Venus resulta ser una imitación común y corriente y no una creación de la época clásica.

La elección del autor por trabajar en sus obras con el prototipo de la mujer ordinaria puede deberse a su pesimismo exacerbado e incurable: sabe que el hombre siempre está en espera de la mujer ideal, la que reúne todos los atributos y requisitos para alcanzar la perfección, y cuando se da cuenta de que su mujer es como todas las demás, la desilusión es evidente e inevitable.

Precisamente en otro relato del autor, "Metamorfosis", de los *Cantos de mal dolor*, sección del libro *Bestiario* (1958), se describe el proceso de transformación de la mujer ideal en la mujer común, no sin la decepción y el desengaño del marido:

Al final de la tarea, que consumió los mejores años de su edad, el hombre supo con angustia que había disecado un ejemplar de mariposa común y corriente, una *Aphrodita vulgaris maculata* de esas que se encuentran por millares, clavada con alfileres toda la gama de sus mutaciones y variantes, en los más empolvados museos y en el corazón de todos los hombres (p. 122).

La Venus que el narrador encuentra en el lago de Zapotlán indica a su vez, como dije, la herencia cultural dispersada y arrastrada a través de los siglos y simultáneamente asimilada y transformada en los textos de Juan José Arreola. Los numerosos relatos sobre el amor de un hombre por la estatua de Afrodita sufrieron tantas variaciones a lo largo del tiempo que en los albores del Romanticismo europeo se escribe la historia extraordinaria de un adolescente que se enamora de una escultura de la Virgen María (Frenzel, 1976: 387-389). La modificación del argumento original, en el relato romántico, se encuentra en el trueque de la diosa Venus por la Virgen María, que simboliza la pureza que el hombre de aquella época buscaba. Es evidente que la religión católica es determinante para la variación del tema, que no pierde por ello la idea de pasión, enajenación e idolatría por el sexo femenino.

En "Tres días y un cenicero", Arreola puede ser considerado el sucesor legítimo de esa tradición secular que toma de los argumentos antiguos sólo lo necesario para su propia creación. Por ello, al hablar de la mujer, alude a las raíces de la cultura mestiza, la cultura mexicana:

Lo cierto es que Sayavedra llegó con ella a Zapotlán, nombrado Hermano Mayor de la Cofradía del Rosario: *para que expulse y dé anatema al culto infame de una diosa gentil que dicen ser Tzaputlatena 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* (p. 309).

Este fragmento forma parte de los datos que el narrador-personaje posee en su memoria y que saca a la luz para decirnos, en forma implícita, que la mujer, a lo largo de los siglos, ha sido objeto de adoración por parte del hombre debido a su singular belleza. Sea bajo la figura de la diosa Venus, de la Virgen María o de la deidad prehispánica, lo cierto es que Arreola resalta que el verdadero culto se dirige al sexo femenino.

En varias ocasiones, el narrador hace una comparación entre las esculturas religiosas y las estatuas anteriormente consideradas divinas (como la de Venus), ahora profanas, que sirve para resaltar con ironía la idolatría de la mujer. Una de esas ocasiones se da cuando el protagonista le miente al lagunero que le ayudó a sacar a la imagen:

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 el cuerpo en el lodazal. "Sí, es un santo. Lo echaron en el agua los cristeros... Usted y yo somos de la misma edad ¿se acuerda del Padre Ubiarco?" "¿El que fusilaron?" "Ese mero. Una sobrina nos dio la relación y lo hallamos". Ni modo, él me dio pie para la mentira y yo me seguí de frente. "Bendito sea Dios", dijo el lagunero y se persignó (p. 304).

Otra ocasión en que aparece la mezcla de lo religioso con lo profano bajo las alegorías de las estatuas se encuentra en el proceso del supuesto antiguo dueño de la Venus de mármol, Francisco de Sayavedra, que fue acusado de ser "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 que adora y rinde culto Nuestra Santa Madre la Iglesia" (p. 308).

La ambigua y compleja relación establecida por el narrador entre Venus, la Virgen María, la Eva bíblica y la diosa regional precolombina Tzaputlatena puede sugerirnos, nuevamente, la clasificación arreoliana de las tres funciones primordiales de la mujer según su "Homenaje a Johann Jacobi Bachofen": "virgen, madre y prostituta" (p. 114). Quizá no sea necesario clasificar a las figuras femeninas en

su lugar correspondiente, pero habría que resaltar el papel de Venus y el de Tzapatlana. Ésta última, al parecer, cede su nombre al pueblo de Zapotlán. Además, puede encarnar la tercera función del sexo femenino: la de prostituta. En su nombre, incluso, se encuentran las letras que forman, en medio de la letra l, la palabra "puta".

Venus, en cambio, fácilmente puede encarnar las tres funciones, pues es una divinidad que, aunque no es virgen, despierta las pasiones carnales y cuando quiere se comporta como una ingenua doncella; es madre, motivo de veneración y respeto; y es prostituta, pues representa, dentro de la mitología grecolatina, al amor. Los placeres que ofrece siempre han sido los más solicitados por todos los hombres.

En "Tres días y un cenicero" es notoria la relación que el narrador establece entre Venus y la figura materna. Quiere acercarse a ella, unírsele como antes de su nacimiento. La separación natural entre la madre y el hijo genera una especie de trauma o conflicto psicológico que se manifiesta a través del repetitivo y certero ataque hacia la mujer. Esto puede percibirse en la violencia física con la que el protagonista trata a la escultura en el momento en que se da cuenta de la inminente separación: cuando le comprueban el verdadero origen de la estatua, actúa espontánea e impulsivamente, movido por su rencor y su impotencia: "Entre todos la acomodan punto Le vienen los pies como zapatos a la medida punto Me le echo encima 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..." (p. 312).

Estas líneas guardan, sin duda, la esencia de la aparente misoginia del autor. Los gritos de los demás personajes sobre el maltrato del hombre hacia su amada son producto de su frustración, de su imposibilidad de retenerla. El propio autor lo dice al tocar el tema de la violencia hacia la mujer en sus textos: "En mi caso, no se debe a la presencia de una sola mujer, sino a una especie de resentimiento al no encontrar el amor absoluto, el amor como algo que pinta la vida de un color luminoso, profundo y auténtico" (Carballo, 1986: 457).

Ese resentimiento, que varios críticos y muchos lectores han traducido como misoginia pura, es en realidad, para el autor, una especie de devoción religiosa:

Esta actitud me ha valido en ocasiones el reproche de que hablo mal de las mujeres y debo una aclaración al respecto, porque al referirme a la mujer yo incurro en la blasfemia en el más religioso sentido de la palabra. Blasfemo por nostalgia, como aquellos que se rebelan y provocan la acción divina mediante sus injurias y sus negociaciones. Porque yo, en el fondo, soy un devoto y veo en la mujer la única puerta de acceso a la sabiduría, al conocimiento, a la posesión del mundo. Mi rencor no procede de

experiencias pasajeras y erróneas, en todo caso, tendría una fuente más remota y oscura: sería el rencor de haber sido suscitado al mundo por una mujer, sería la nostalgia de haber sido expulsado del todo, mediante el parto individual (del Paso, 1996: 165).

Después de que la mujer cumple el papel de modelo en las artes ("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" [p. 310]), de musa (pues su aventura lo ha inspirado a escribir) y de amante ("Nomás te voy a dejar un petate para que te acuestes con ella..." [p. 307]), encontramos la conexión entre sus características que, en conjunto, nos sugieren la percepción estética de Juan José Arreola en torno al sexo femenino.

La creación artística aparece sujeta a la figura femenina, que provoca la obsesión de los hombres. La *nota* con la que el cuento termina ofrece el análisis del protagonista a la distancia del tiempo, después de haber superado su desenfrenada enfermedad amorosa, como las que describe Ovidio en su *Arte de amar*. Aquí ha finalizado la lectura del diario, y no sabemos cuál es el momento exacto en que se escribe esta nota posterior; sólo podemos notar que la imagen de la estatua de Venus permanece únicamente en el diario y en la mente del autor, pues éste nos asegura que ha perdido su rastro:

El texto anterior no es acusación ni denuncia. Me dolería mucho desagradar a los familiares y amigos que intervinieron en este 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, menos a Esteban Cibrián. Dicen que Roberto Espinoza la tiene en su rancho de La Escondida, pero no lo creo [...] Las fotografías todas... ¿todas están veladas? [...] Yo solo, sólo tengo la copia fiel que me regaló en miniatura, donde el humo del cigarro alcanza las perfecciones del sueño. El cenicero (p. 313).

El final, perfecto, refleja también esa concepción arreoliana de la idealización de la mujer a través de la mente y nos remite a una de sus famosas cláusulas: "Las mujeres toman siempre la forma del sueño que las contiene" (p. 140). El cenicero es la base en donde se deposita ese objeto que despide las abstractas y subjetivas formas fugaces que ofrecen el desciframiento y la invención de diversas figuras, que el autor imagina como femeninas. Sea en la figura de Venus o en la de cualquier otra mujer, Arreola muestra su devoción dirigida al sexo femenino, rindiéndole un emotivo y merecido homenaje.



### 3. Intertextualidad, influencias y fuentes

Juan José Arreola es un maestro consumado en el oficio de la apropiación y la reescritura de discursos creados por otros; justamente "Tres días y un cenicero" es uno de los cuentos que se distingue por la abundancia de recursos intertextuales como son la cita, la alusión, el plagio y la parodia (Genette, 1989: 10-12): "Uno de los casos más complejos de intertextualidad es 'Tres días y un cenicero' [...] En él encontramos todos los tipos vistos [los recién mencionados] y alguno nuevo como la cita modificada" (Pellicer, 1992: 544).

Este extenso relato —tomando en cuenta que la mayoría de los textos de Arreola son muy breves— ofrece al lector el juego de descubrir e identificar textos ajenos, todo ello con un claro sentido lúdico, en donde se necesita la participación activa del lector.

La intertextualidad presente en la obra del jalisciense puede tener, entre otras intenciones, la de rendir un homenaje —sin descartar un sutil propósito paródico— a aquellos escritores que contribuyeron a su formación intelectual. Aquí destacan Giovanni Papini, Rubén Darío, Ramón López Velarde, Sigmund Freud y Baltasar Gracián, por mencionar a los citados en este cuento. Además, recurre a un tópico literario muy utilizado en distintas épocas: el hallazgo de una estatua que generalmente representa a la diosa Venus y que trae como consecuencia el despertar de la pasión del descubridor.

La convergencia de viejos tópicos y el diálogo establecido entre el autor y otros textos no creados por él puede sugerirnos que la literatura es apropiación y plagio de ideas, y que el escritor contemporáneo, el de esta época, cumple únicamente la función artesanal de cortar y pegar las palabras, los textos ajenos, las ideas, y de esta manera hacerlas de su propiedad, dándoles además un sentido parecido pero al mismo tiempo diferente. Al respecto, Juan José Arreola comenta: "¿Quién se propone ser original, ni en forma ni en contenido? Lo importante es dar a lo general el hálito de la persona. Todos los hombres han vivido la historia del mundo, pero me siento obligado a hacer mi traducción del ser, mi propia versión" (Arreola, 1973: 40).

Uno de los tipos intertextuales más usados en "Tres días y un cenicero" es el de la cita; ésta aparece por primera vez bajo la forma de un epígrafe que antecede a la narración y que ha sido tomado del libro *Gog* de Papini. Debido a que tanto Sara Poot Herrera como Rosa Pellicer se han ocupado de analizar la intertextualidad en este cuento y en otros más, me limitaré a citar a la última para localizar el origen del epígrafe: "...el texto comienza con un epígrafe tomado del primer capítulo de *Gog, Cómo conocí a Gog*, de Giovanni Papini; es un fragmento del diálogo mantenido por Papini y su personaje que le entrega el manuscrito —*los harapos de la noche*— que dará lugar al libro" (Pellicer, 1992: 546).

En varios cuentos del jalisciense es muy común encontrar algún elemento intertextual desde el epígrafe que antecede a la anécdota; un ejemplo de esto es "*Parturient montes*", donde existe una conexión con *El arte poética* de Horacio. Ahora, en "Tres días y un cenicero", Arreola recurre al texto de su maestro italiano para dar a entender que para él también "ha llegado el día en que nace más de un sol" (Arreola, 1997: 301 y Papini, 2000: 4), pues ha encontrado a la mujer ideal, que está representada en la figura de la estatua de Afrodita.

Al igual que el personaje Gog, Juan José Arreola ofrece la lectura de su diario, cediendo con "la máxima despreocupación los harapos de la noche". Sin timidez, el autor ofrece la relación de su encuentro con la estatua de la diosa, y la única diferencia importante entre ambos textos podría ser la forma autobiográfica que se emplea en el relato arreoliano.

De acuerdo con las características y las funciones que cumple la cita en un texto literario, podemos afirmar que el epígrafe también forma parte de la apropiación de un texto ajeno. Y todo esto no deja de ser considerado como elemento de la creación literaria.

Este comienzo, con un epígrafe donde se cita un libro primordial en la formación cultural de Juan José Arreola, es ya un referente de lo que será el uso exhaustivo de la cita a lo largo de todo el relato. Un género discursivo de tipo histórico —tomando en cuenta la clasificación bajtiniana que ilustra A. J. Pérez— como el diario es la forma más adecuada y propicia para la citación de textos ajenos. Los frecuentes recuerdos y divagaciones del narrador-personaje permiten la entrada a los juegos intertextuales como la cita, ya que: "Dado que escribir es reescribir, la cita une el acto de la lectura al de la escritura y supone la acción de recortar y pegar, siendo por tanto un recurso metonímico" (Pellicer, 1992: 541).

La interpolación de textos literarios ajenos a la escritura de Arreola puede identificarse fácilmente por la aparición de las comillas. Un ejemplo es la re-citación de memoria que el personaje principal hace de un poema del autor de *Azul...*. Cito nuevamente a Pellicer:

En dos ocasiones aparece Rubén Darío. Nada más comenzar el cuento y citando de memoria, unos versos aprendidos en la niñez, entrecomillados pero sin indicar la división: "de su húmeda impureza asciende un vaho que enerva los mismos sacros dones de la imperial Minerva", que proceden de las palabras de Hipea en el "Coloquio de los Centauros", de *Prosas profanas*, donde "brotó el calor que enerva" es sustituido por "asciende un vaho", que está más de acuerdo con la humedad de la estatua encontrada en la laguna de Zapotlán (Pellicer, 1992: 544-545).

La cantidad de veces en que el poeta nicaragüense aparece en esta narración según Rosa Pellicer es, en mi opinión, errónea, pero esto lo analizaremos un poco más adelante. Ahora es preferible localizar la otra marca intertextual que señala la crítica española:

Rubén Darío vuelve a aparecer más tarde cuando el protagonista intenta explicarse el origen de la misteriosa estatua: tal vez no sea renacentista sino que pertenezca al siglo XVIII, hipótesis desechada y sugerida por los versos de "Divagación": "Demuestran más encantos y perfidias, / coronadas de flores y desnudas, / las diosas de Clodión que las de Fidias. / Unas cantan francés, otras son mudas" (Pellicer, 1992: 545).

En "Tres días y un cenicero", en oposición a la opinión de Pellicer, son tres y no dos las ocasiones en que Rubén Darío aparece. Esta vez Darío no es evocado por medio de la cita, sino de la alusión, cuando el narrador-personaje habla de las garzas morenas que vio en su niñez: "Me acuerdo de niño: quise hallarte. Tesoro indicado en la postura de una garza morena" (p. 301).<sup>3</sup>

La repetición de la imagen de una garza morena, que ilustra la búsqueda de la mujer ideal representada a través de la estatua de Venus, está aludiendo a un texto de Azul... titulado "Palomas blancas y garzas morenas". Ahí el narrador cuenta las experiencias vividas con dos niñas que le descubrieron el amor en plena niñez. El parecido entre ambos textos es asombroso si tomamos en cuenta que el personaje de Darío, gracias a la información que nos da, es en realidad él mismo, por lo que aquí tenemos un texto autobiográfico: "¡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!" (Darío, 1983: 52).

Como puede apreciarse, la similitud entre los dos textos no se da solamente en el gusto por recurrir a la imagen de una garza morena para aludir a la mujer amada; el parecido también se da en la narración autobiográfica que describe las obsesiones de la infancia en relación con el sexo femenino. Arreola, al parecer, se ha inspirado en el texto rubendariano para ejemplificar su pasión por las mujeres, dándole a su comentario la cualidad de un recuerdo propio.

Es probable que una de las intenciones de Arreola al citar de memoria tantos textos que tienen que ver con la estatua de Venus y con la veneración al sexo femenino no sea solamente la de transformarlos para darles un sentido distinto

<sup>3</sup> Para aclarar la definición de *alusión*, me remito una vez más a Genette: "es un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no receptible de otro modo" (Genette, 1989: 10).

al mismo tiempo que les rinde un homenaje, sino además para sugerirnos a los lectores que toda reescritura o apropiación de textos ajenos provoca un sentido paródico que tiende a la ambigüedad. Recordemos que una de las características más importantes de la parodia, según Gérard Genette, es la brevedad: "La parodia [...] se ejerce casi siempre sobre textos breves sacados de su contexto, frases históricas o proverbios" (Genette, 1989: 29). En "Tres días y un cenicero" es evidente que los versos citados de otros poetas son sacados de su contexto; por lo tanto, toda cita es inevitablemente paródica, sin que por ello se pierda la intención del autor de rendir homenaje a los escritores de su predilección.

Un buen ejemplo de ello es la aparición de los versos del poema "Idolatría" de Ramón López Velarde, que no fueron descubiertos ni analizados por Rosa Pellicer. El efecto que Juan José Arreola le da a su cuento al citar los versos del zacatecano es humorístico, paródico, pues son re-citados por el padre del protagonista en el momento en que mira por primera vez a la Venus de piedra y la carga unos instantes:

Mi padre es un especialista en alardes de memoria y de fuerza. Después de repasar con 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 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... pero ésta pasa de los cien kilos... Ayúdame" (p. 307).

El humorismo se percibe, indiscutiblemente, al final de la recitación del personaje, cuando ya no puede sostener a Venus. El efecto paródico puede deberse a la dificultad del padre del protagonista de sostener en el aire a la diosa. En el poema perteneciente a *Zozobra*, en cambio, se habla de levantar a la mujer amada y tenerla en los brazos en una abierta y clara idolatría.

Los versos de López Velarde pueden sugerirnos no sólo el choque entre la realidad y la ficción, sino también el lado irónico de la vida al mezclarla con lo literario, lo ficticio. Arreola le ha dado a su texto —y concretamente a este pasaje— un sentido paródico al "desviar [...] una cita de su sentido" (Genette, 1989: 30). Esta desviación contiene, además, una intención lúdica que nos remite de nueva cuenta a esa asimilación y a esa transformación de textos ajenos que de pronto se convierten en propiedad del re-escritor. Un ejemplo irrefutable se encuentra en un comentario que Genette hace sobre la poética de Jorge Luis Borges, pues afirma que éste demostró "en el ejemplo imaginario de Pierre Ménard, que la más literal de las reescrituras es ya una creación por desplazamiento del contexto" (Genette, 1989: 28).

En la citación de "Idolatría", la reescritura de textos de otros autores, que trae consigo un sentido paródico, quiera o no el escritor, también se hace visible en la supresión de tres palabras del tercer verso: aquí también hay una modificación —tal como sucede en el poema "Coloquio de los centauros" de Darío, ya citado— que consiste en eliminar las palabras "entre los rosales", que completan el tercer verso, y en la variación de las divisiones de algunos versos. En el poema del zacatecano leemos: "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" (López Velarde, 1995: 210-211).

Es muy claro que, en el cuento de Arreola, la eliminación de la frase "entre los rosales" se debe a que no encaja en la re-citación del padre del personaje principal, pues la intención del autor es la de evocar el poema conforme a lo necesario; por lo tanto, en el cuento no se menciona a los rosales porque se busca una representación exacta, y por cuestiones espaciales esto no es posible, debido a que el lugar donde se recitan los versos es la habitación del protagonista. De este modo, la transformación del poema se convierte en parte de la creación literaria que ahora sólo es exclusiva del jalisciense. Éste se ha apropiado de "Idolatría", ha tomado lo necesario para reescribirlo, y se ha convertido, en su cuento, en el nuevo creador del poema, arrastrando al poema original, además, a un visible juego paródico.

La aparición de la parodia en este relato alcanza su tono más alto en la imitación del estilo de los informes de los procesos de la Inquisición en los tiempos de la Colonia. En su cuento Arreola reproduce el estilo rígido y redundante de las acusaciones formales que hacía la Iglesia católica; en la narración, el protagonista recuerda, a través de otra referencia intertextual, esta vez del libro de historia *Erasmus y España* de Marcel Bataillon, a un personaje que, según el jalisciense, fue procesado por su devoción libidinosa a una extraña estatua: "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 tierra encubierto entre otras imágenes a que adora y rinde culto Nuestra Santa Madre la Iglesia [...]" (p. 308).

La mención y citación del libro de Bataillon ya han sido analizadas por Sara Poot Herrera y por Rosa Pellicer; ambas coinciden en la falsificación y tergiversación —obviamente intencionales— de los datos que ofrece Arreola, pues de esta forma se justifica el hallazgo de la estatua en la laguna de Zapotlán y también se imita, paródica y satíricamente, el estilo del informe acusatorio de la Inquisición.

La deformación de los datos históricos de la investigación del estudioso francés le permite a Arreola mostrar una erudición falseada. Francisco de Sayavedra, en

el libro mencionado, no era fraile, sino campesino; por lo tanto, resulta imposible que hubiera traído del Viejo Mundo tantas imágenes religiosas. Al respecto, Rosa Pellicer comenta: "No se sabe debido a qué avatares la estatua llegaría con Francisco de Sayavedra a Zapotlán y, finalmente, cómo la Venus acabó hundida en la laguna. Aquí tenemos a Arreola despistando al desprevenido lector, al exhibir una erudición completamente falseada" (Pellicer, 1992: 545).

En "Tres días y un cenicero" el narrador alude a la obra que le ayuda a resolver algunos misterios del hallazgo de Venus: "Marcel Bataillon me descubrió mediante Antonio Alatorre, la existencia de Francisco de Sayavedra" (p. 308). Ese libro, como se dijo antes, es *Erasmus y España*, que fue traducido por Alatorre en el tiempo en que trabajó, junto con Arreola, en el Fondo de Cultura Económica. Al consultar esta obra, inmediatamente se conoce la verdadera causa del juicio contra Sayavedra: no se debe a su devoción impúdica por la escultura de Venus, sino por diferir abiertamente en su ideología religiosa con el resto de su comunidad, pues había recibido la influencia de Erasmo: "Él único testigo interrogado por la Inquisición no denunció de ningún modo la afición del reo por 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 ajenas a determinadas oraciones, mal cumplidor de los preceptos de oír misa..." (Bataillon, 1982: 811-813).

Como se comentó anteriormente, en "Tres días y un cenicero" hay una falsificación y una tergiversación de algunos datos históricos que se encuentran en *Erasmus y España*. El estilo empleado por Arreola es muy similar a los informes que el historiador y crítico francés menciona y cita. Si regresamos al último fragmento del cuento que citamos, podemos notar la imitación satírica como el eje de esa falsificación de datos. Aquí tenemos, también, a Juan José Arreola como practicante del pastiche satírico, que forma parte, sin duda, de la intención paródica.

La digresión de datos aparentemente reales que enumera el narrador-personaje sobre la procedencia de la estatua de mármol lo lleva a los límites del delirio cuando establece, con base en meras hipótesis y suposiciones, el lugar de nacimiento de Sayavedra, que es relacionado con un famoso escritor del periodo barroco en España:

Pienso y recuerdo. Juan Vicencio de Lastanoza, amigo y mecenas de Baltasar Gracián, heredó de su padre una gran colección de antigüedades paganas [...] 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" (pp. 308-309).

La conclusión del protagonista es que Lastanoza le regaló a Sayavedra la estatua de Venus con la que se embarcó hacia América. En realidad, toda la historia está llena de datos falsos; recurriendo otra vez a Rosa Pellicer, tenemos que Sayavedra “no era zaragozano sino extremeño, como tampoco lo era Lastanoza y mal podía haberle regalado éste una estatua ya que nació en 1607 y el proceso de su coetáneo tuvo lugar en 1539, no en 1564” (Pellicer, 1992: 545).

Pero la deformación y la falsificación de información del texto de Bataillon en el cuento de Arreola no es el único: el jalisciense toma, asimismo, un apartado del libro *El criticón* de Gracián para mencionar las magníficas antigüedades de Lastanoza, pues éstas “fueron asombro universal de cuantos su casa vieron, traídas principalmente de Italia y de otras partes de la Cristiandad” (p. 308). Esta frase es una cita modificada, identificada por Pellicer, que pertenece al texto “Los prodigios de Salastano” (Pellicer, 1992: 545).

Las referencias que Baltasar Gracián ofrece en el libro mencionado sobre las propiedades de su protector son audazmente transformadas por Arreola, que altera el orden de las sílabas del apellido del personaje español: en “Tres días y un cenicero” el apellido es Lastanoza, con z; en *El criticón*, el mecenas es de apellido Salastano. Con esta acción, el narrador-personaje, al citar de memoria a Gracián —tal como lo hizo anteriormente con Darío y López Velarde—, deforma y transforma el texto original, adaptándolo a sus intenciones lúdicas.

Sin que quepa alguna duda, la práctica de la intertextualidad en “Tres días y un cenicero” es tan compleja que se manifiesta deformadamente. La muestra más clara la podemos encontrar en la referencia a *Erasmus y España*, pues ahí “Arreola también hace uso de las citas falsas, recurso que lo vuelve a relacionar con Borges. Hay dos tipos de falsificación: el autor y el libro existen pero el texto citado no puede encontrarse en la referencia; tanto el autor como el libro son ficticios” (Pellicer, 1992: 544).

Dentro de esta combinación de citas textuales falsas y verdaderas oscila un libro que le ayuda al narrador a intuir que su Venus es apócrifa y que lo va preparando para la hora del descubrimiento del origen de la estatua: me refiero a la Enciclopedia de la Farsa, cuyo título aparece en el texto sin letras cursivas. Al revisarla, el protagonista se entera de la historia de una Venus de mármol que desprestigió a los críticos de arte en pleno siglo XX, pues éstos la tomaron por una auténtica pieza del periodo helénico, siendo que la estatua fue esculpida por un artista de la época contemporánea.

El apoyo en la Enciclopedia de la Farsa, que nos remite a esa mezcla de sucesos reales e imaginarios, es una clara influencia borgiana, pues toda enciclopedia

concentra un estilo conciso, que es el que Arreola utiliza para la pequeña narración sobre la autenticidad de la figura de piedra. El propio Arreola así lo menciona al analizar el estilo de Borges:

La enciclopedia tiene un estilo. Y no me refiero sólo a la *Britannica*. La enciclopedia universal, escrita en alemán, en italiano, en español... es un lenguaje, y un lenguaje que es lección para los literatos. Los autores de fichas y artículos, los redactores enciclopedistas, practican el arte de la concisión. El estilo pulcro y sobrio de Borges viene en buena medida de esa concisión, del estilo clausular (encapsulador) de la enciclopedia (Arreola, 1996: 45).

Relegando la cuestión de la existencia de la Enciclopedia de la Farsa que Arreola cita en su cuento, podemos afirmar que el estilo del jalisciense es muy semejante al de Borges, pues resume la anécdota de la Venus en una forma apropiada y brillante: "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" (p. 310).

Dentro de la convergencia de amores y miedos en la vida de Juan José Arreola que nos ofrece "Tres días y un cenicero", se menciona una obra no literaria que también es clave en su narrativa. En el momento en que el protagonista descubre por sí mismo que su Venus no le pertenece, pues ha aparecido su creador y propietario, que la reclama, sugiere, entre paréntesis, una obra que nos invita a leer:

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 de 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*). Corro a mi cuarto y la abrazo y voy a buscar un martillo, pero haría falta un marro para hacerla pedazos (p. 311).

Como puede notarse, la insinuación de consultar otro texto para una mejor explicación del comportamiento del personaje es muy explícita. Al acudir a la obra de Freud se encuentran muchos elementos que coinciden con la obsesión del protagonista.

El célebre psicoanalista hace en la obra indicada un análisis enfocado al comportamiento de los dos personajes centrales de *Gradiva*, novela de Wilhem Jensen publicada en 1903. El paralelismo entre esta novela y el cuento que nos interesa



es muy grande. Freud narra con detalle los sucesos que ocurren en esta obra, que aparentemente tiende al género fantástico, pero al final los acontecimientos supuestamente "sobrenaturales" son justificados por medio de algunas comprobaciones de la realidad y del azar que se relacionan con ciertos conflictos psicológicos como el delirio.

Freud cuenta cómo Norbert Hanold, el protagonista de *Gradiva*, comienza a tener sueños relacionados con una figura femenina que está representada en un bajorrelieve romano. Hanold, que es arqueólogo, intuye que esta pieza y la muchacha pertenecen a la ciudad de Pompeya. En su primer sueño, cree estar en la ciudad latina en el momento de su destrucción como si fuera un habitante más; ahí ve a Gradiva —la muchacha de la figura que él mismo ha bautizado con ese nombre— preparándose para morir enterrada por las cenizas del volcán en erupción. Este sueño le produce raros desvaríos psicológicos y algunas alucinaciones: ha traído de su sueño a Gradiva, que ha aparecido por la calle de su casa para luego desaparecer misteriosamente.

Hay un motivo importante en la narración de Jensen que Freud resalta: el bajorrelieve representa a una muchacha con un porte excepcional al caminar, levantando uno de sus pies en forma vertical. Poco antes de la mención del libro freudiano, el narrador-personaje de "Tres días y un cenicero" comenta a propósito de la peculiar posición de su Venus: "...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 en Gradiva" (p. 309).

Los sueños y las alucinaciones de Norbert Hanold traen como corolario que emprenda un viaje de Alemania a Italia para tratar de aclarar sus pensamientos e inquietudes. En Italia, sus pasos pronto son encaminados, de manera inconsciente, hacia Pompeya, donde tiene un encuentro aparentemente fantástico, pues supuestamente Gradiva ha salido de su tumba en la hora sagrada del mediodía, cuando se les permite a los muertos merodear por la ciudad en ruinas.

En el cuento de Arreola hay varios elementos que son tomados del estudio de Freud —y en consecuencia también de la novela— que conviene abordar ahora. El más importante, quizá, es el motivo del pie para identificar el origen de la estatua. En *Gradiva* es el misterioso andar de la muchacha lo que empieza a interesar al arqueólogo; en el cuento arreoliano la base de la escultura que trae los pies de la estatua de Venus facilita la identificación del origen de ésta.

Otro elemento que es similar entre ambas narraciones es el perfil psicológico de los protagonistas, que en este caso sustituye al género fantástico como el eje central de la trama. Como ya lo hemos mencionado, la historia del hallazgo de Venus es justificada a partir de las investigaciones eruditas e históricas del

personaje principal. Hay otra semejanza entonces entre los dos protagonistas: ambos están inmersos en sus profesiones lo que, según Freud, es un factor que puede producir problemas como el delirio, que también puede ser provocado por algún tipo de represión social o psicológica. Sobre este problema en Hanold comenta el doctor vienés:

Diverso había sido el giro de los acontecimientos en el joven. La ciencia de la Antigüedad se adueñó de él y sólo le dejó interés por mujeres de piedra y bronce. La amistad infantil [cultivada con el equivalente de Gradiva en la realidad] resultó sepultada en vez de reforzarse en pasión, y los recuerdos sobre ella cayeron en un olvido tan profundo que ya no reconocía a su compañera de juventud (Freud, 1992: 29).

La enajenación en materia científica va produciendo en el protagonista un delirio manifestado inicialmente en la asociación de la figura del bajorrelieve con sus experiencias, ahora parcialmente enterradas, de la niñez. El olvido no total en la mente de los seres humanos es llamado "represión" por Freud, en donde el enfermo, inconscientemente, trata de no sacar a la luz su mal.

La novela de Jensen contiene muchos elementos psicológicos que explican el delirio, las alucinaciones y los sueños de Hanold. La mención del narrador-personaje de "Tres días y un cenicero" sobre el estudio de Freud justifica su comportamiento, pues delira y sueña alrededor de la Venus de piedra, ya que ésta representa los deseos insatisfechos de encontrar a la mujer perfecta. Como lector del psicoanalista, Arreola incorpora a su ficción esos elementos psicológicos con los que él mismo se ha identificado: recordemos que en el cuento se resaltan los deseos amorosos de la niñez del autor y que se combinan con su estado adulto actual; por eso quizá aparece el delirio como parte del discurso narrativo, pues combina arbitrariamente los dos amores mencionados antes: el amor por las mujeres y la literatura.

Freud describe algunas características del delirio de Hanold en el siguiente fragmento; y nosotros, por otra parte, podemos aplicarlo al perfil psicológico del protagonista del cuento de Arreola:

Del "delirio" podemos indicar dos caracteres principales que, si bien no lo describen de manera exhaustiva, la distinguen con nitidez de otras perturbaciones. El primero: pertenece a aquel grupo de estados patológicos a los que no corresponde una injerencia inmediata sobre lo corporal, sino que se expresan mediante indicios anímicos; y el segundo: se singulariza por el hecho de que en él unas "fantasías" han alcanzado el gobierno supremo, vale decir, han hallado creencia y cobrado influjo sobre la acción (Freud, 1992: 38).

La justificación de los acontecimientos aparentemente fantásticos en *Gradiva* se presenta cuando Zoe, o Gradiva, le hace ver a Hanold que éste ha apoyado su delirante teoría del espectro en una mujer que no está muerta, pues es ella misma, su vecina y amiga de infancia, que por simple azar ha acompañado a su padre a Pompeya. Hanold ha relacionado la imagen del bajorrelieve romano con su antigua amiga, a la que ya no recordaba del todo; por ello tenía una sensación de vacío y represión. El poder de su mente es tal que lo obliga, indirectamente, a sacar a la luz algo de sus viejos recuerdos, que había relegado para dedicarse celosamente a la arqueología, pero que provocan que esta ciencia sea el factor inicial en su delirio al asociar el bajorrelieve con la figura de una mujer pompeyana, que tiene su origen en la remembranza de su amiga.

Arreola, en "Tres días y un cenicero", ha optado por ofrecernos la representación de su obsesión por la mujer y por las letras mediante algunos síntomas que indican el delirio como un estado de obsesión. También ha recurrido a la descripción de sus sueños y pesadillas, que generalmente tienen que ver con el sexo femenino.

A partir de la descripción de los sueños del protagonista es como Freud analiza el trasfondo psicológico de éste, concluyendo que se trata de una perturbación mental desarrollada a través de una represión que consiste en la imposibilidad de explorar su sexualidad como un hombre normal (Freud, 1992: 39).

De forma similar a *Gradiva*, en "Tres días y un cenicero" el protagonista ha encontrado un sustituto de la mujer real en la figura de Venus, de raíz grecolatina. La preferencia por la mujer muda y rígida puede explicarse como un miedo a vivir plenamente su erotismo junto a la de carne y hueso, si consideramos detenidamente la reflexión de Freud sobre la actitud de la huida de Hanold cuando éste decide hacer el viaje a Italia, confundido por la "alucinación" que ha tenido —la supuesta aparición fantástica de Gradiva merodeando por su casa— y motivado inconscientemente por el canto de un simbólico pájaro enjaulado en la casa de al lado:

Hanold, que según la queja de la muchacha poseía el don de la "alucinación negativa", o sea el arte de no ver ni reconocer a las personas aunque estuviesen presentes, forzosamente tuvo desde el comienzo la noticia inconsciente de lo que nosotros averiguamos después. Los signos de la proximidad de Zoe, su aparición por la calle y el canto del pájaro, tan cercano a la ventana de él, refuerzan el efecto del sueño, y en esa situación tan peligrosa para su resistencia contra el erotismo... emprende la huida. El viaje surge de una reanimación de la resistencia tras aquel avance de la añoranza amorosa en el sueño, de un intento de huir de la amada corpórea y presente. En la práctica significa el triunfo de la represión que prevalece esta vez [...] el viaje a Pompeya, destinado a alejarlo de la Zoe viva, lo conduce al menos hacia su sustituto, Gradiva (Freud, 1992, p. 56).

Este largo fragmento tiene la finalidad de hacer entender que, como Hanold, el Arreola de ficción opta por el amor que una estatua le proporciona, quizá debido, en parte, al horror y a la atracción que, mezclados, le inspiran las mujeres. Como se aprecia, el contacto directo con el sexo femenino produce dos sentimientos antagónicos: gozo y horror, muy emparentados con lo erótico.

Uno de los motivos literarios más antiguos que ha trascendido hasta nuestros días es el de la estatua de Venus, hallada por un personaje que generalmente está estrechamente relacionado con la creación artística. Este encuentro está impregnado, usualmente, de un ambiente fantástico donde la diosa cobra vida, desencadenándose sucesos afortunados o trágicos, dependiendo de la época en que el argumento haya sido reescrito.

El primer texto que narra la aventura del amor que el personaje principal siente por una estatua creada por él mismo, y que cobra vida con el favor de Venus, aparece dentro de las *Metamorfosis* de Ovidio, donde figura el imaginario escultor Pígalión como protagonista (Frenzel, 1976: 387-389).

A partir de esta primera versión, muchos escritores, de las más diversas corrientes literarias, han recogido este argumento y lo han adecuado a lo que quieren expresar y sugerir. El proceso de asimilación y adaptación de este tópico ha pasado por la escritura de narraciones medievales y se ha establecido con mayor repetición en el periodo neoclásico. Tiempo después los románticos también se apropiaron de la historia e identificaron a la estatua como un símbolo de la perdición del ser humano, pues representa lo profano, que se relaciona con el pecado de la lujuria y que se opone a las leyes de Dios. Buenos ejemplos de ello son las narraciones "La Venus de Ille", del escritor francés Prosper Mérimée, y *La estatua de mármol*, del alemán Joseph Von Einchedorff.

Otro escritor romántico que introduce en su prosa el motivo de la estatua que cobra vida es Gustavo Adolfo Bécquer en su leyenda "El beso". El poeta español se aleja casi por completo del argumento original y sólo rescata el fantástico suceso de las estatuas que cobran vida.

Los tres relatos de la época romántica y posromántica son una influencia especial para la creación de "Tres días y un cenicero", pues aquí es muy visible la obsesión que invade al personaje central. En la leyenda de Bécquer, incluso, podemos leer parte de su percepción estética:

Yo no creo, como vosotros, que esas estatuas son un pedazo de mármol tan inerte hoy como el día que lo arrancaron de la cantera. Indudablemente, el artista, que es casi un dios, le da a su obra un soplo de vida, que no logra hacer que ande y se mueva, pero que le infunde una vida incomprensible y extraña, vida que yo no me explico bien, pero que la siento, sobre todo cuando bebo un poco (Bécquer, 1967: 171).

En las palabras del personaje se encuentra la idea de la estatuas que, debido a sus características, parecen tener vida. Igualmente lo expresa el protagonista del cuento arreoliano: "Pegado estoy a cuerpo sin sangre. ¿Sin sangre? Venus está viva como en Alfredo de Musset" (p. 301). Este personaje siente viva a la estatua porque, al igual que el de "El beso", es un ser más sensible que el resto de la gente. Al mencionar a Musset, Arreola afirma que para él la obra de arte, a través de la estatua, está viva. A Musset también pertenece un relato sobre la fantástica movilidad de Venus.

En "Tres días y un cenicero" el tópico del hallazgo y el amor por la escultura es presentado con ligeras variantes; en primer lugar, Venus no cobra vida, pues su belleza es más que suficiente para el desarrollo de las acciones. Arreola no recurre al género fantástico para expresar implícitamente su ideología en materia estética: sólo se sirve de la figura de la estatua para expresar algunas ideas importantes que distinguen su obra. El desposorio con la efigie tampoco tiene lugar en este cuento, pues aquí predomina la idea de la imposibilidad de unión entre dos seres.

Los elementos que el escritor jalisciense toma y desecha de la tradición literaria pueden servirnos para encontrar que toda su obra está regida por un proceso de apropiación de otros textos —no escritos por él— que culmina en la transformación o la deformación de la obra imitada. Arreola elige lo necesario de acuerdo con lo que quiere expresar, prescindiendo de algunas piezas, pero apoyándose en otras. Como todo gran lector, conoce con profundidad muchos aspectos de las literaturas occidentales, especialmente de las europeas.

#### 4. Intertextualidad

Son varios los textos de Juan José Arreola que, por medio de la cita y la alusión, nos remiten a otros textos de él mismo; es decir, el propio Arreola, en algunos casos, cita y alude a relatos escritos por él anteriormente. Este procedimiento ha recibido el nombre de "intratextualidad".<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Uno de los escritores que más se ha preocupado por esta práctica es Severo Sarduy, quien habla de los textos intratextuales: "...son los textos en filigrana que no son introducidos en la aparente superficie plana de la obra como elementos alógenos —citas y reminiscencias—, sino que, intrínsecos a la producción escritural, a la operación de cifraje —de tatuaje— en que consiste toda escritura, participan, conscientemente o no, del acto mismo de la creación" (Sarduy, 1992: 178).

Severo Sarduy agrupa las marcas intertextuales que aquí nos interesan dentro de los *gramas sintácticos*. La práctica de la intratextualidad, en este grupo,

...consiste en señalar la obra en la obra, repitiendo su título, recopiándola en reducción, describiéndola, empleando cualquiera de los procedimientos conocidos en la *mise en abîme* [...] La obra en la obra, el espejeo, la *mise en abîme* o la "muñeca rusa" se han convertido en nuestros días en una burda astucia, en un juego formal que no señala más que una moda y nada ha conservado de su significación inicial (Sarduy, 1992: 180).

Este procedimiento o práctica también ha sido explicado por Rosa Pellicer, sólo que le da otro nombre: "Dentro de la intertextualidad hay que considerar la autotextualidad, es decir, las relaciones textuales entre textos del mismo autor" (Pellicer, 1992: 548).

Sara Poot Herrera, en *Un giro en espiral*, profundiza un poco más en los terrenos de la intratextualidad, definiéndola como una red de "referencias cruzadas" (Poot Herrera, 1992: 42-46) que atraviesa toda la creación literaria del jalisciense; por ejemplo, en la novela *La feria* se hacen alusiones a otros textos como "La vida privada", "El cuervero", "Monólogo del insumiso" y "Tres días y un cenicero", por citar algunos.

El manejo de la intratextualidad en Juan José Arreola es llevado al extremo no sólo en *La feria*, sino también en el relato que en este momento nos ocupa: "Tres días y un cenicero", que alude, por lo menos, a cuatro textos más. La primera referencia se localiza en la primera página del relato, cuando el narrador-personaje hace una retrospectiva biográfica: "Y te soñé. Abriste al borde de mi cama un abismo anormal. Dije abismo en otro tiempo, soñando el infierno" (p. 301). Empleando la alusión como una marca autotextual, Arreola nos remite directamente al cuento "Inferno V", donde textualmente se lee: "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..." (p. 149).

El gran parecido entre ambos textos despeja cualquier duda sobre la intención del autor en relación con lo intratextual. En "Inferno V" asistimos al encuentro entre Arreola y Virgilio ("un personaje irrisorio y coronado de laurel me tendió la mano invitándome a bajar" [p. 149]), donde el poeta latino convida al escritor mexicano a una expedición al infierno. En "Tres días y un cenicero" el éxtasis alcanzado por el descubrimiento de la estatua de Venus provoca en el protagonista una reflexión profunda que tiene que ver con sus creaciones y con su vida personal. El abismo que inesperadamente se abre en su habitación, en las altas horas de la noche, nos revela la relación de vértigo que el jalisciense tiene al entrar en contacto con el sexo femenino.

Otro texto que al parecer también forma parte de la alusión intratextual es "Gravitación", donde el narrador dice: "Los abismos atraen. Yo vivo a la orilla de tu alma. Inclinado hacia ti, sondeo tus pensamientos, indago el germen de tus actos" (p. 141). Es evidente que su voz se dirige a una figura femenina, que atrae y aterroriza al mismo tiempo. En "Tres días y un cenicero", el relator no acierta a diferenciar totalmente los conceptos de "cielo" e "infierno" y, en su divagación nocturna, entre la vigilia y el sueño, nos remite y se remite a "Inferno V", que concentra el amor por el sexo femenino y por la literatura —representada por *La Divina Comedia*—, que a su vez nos conduce a otro texto: "Gravitación".

La divagación del protagonista alcanza el nivel del delirio en el momento en que abandona la vigilia y comienza a cruzar las fronteras del sueño, donde las obsesiones literarias y personales se agudizan. Para dormir, se le ocurre contar números, basándose en la cantidad de sus costillas: "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, oírás la canción de cuna en su texto original... *En el principio era el verbo... ¿Ves? ya te dormiste... Vas a ser un Adán*" (p. 302).

El monólogo del personaje, que habla consigo mismo, nos revela la correspondencia, otra vez, entre la literatura y la obsesión más grande del autor: la mujer. Este fragmento nos conduce, indudablemente, a una cláusula que reza: "Soy un Adán que sueña en el paraíso, pero siempre despierto con las costillas intactas" (p. 140). Para el protagonista de "Tres días y un cenicero" la salvación se presentaría sólo en el caso de que le faltara una costilla, pero la aparición de Venus viene a suplir ese antiguo deseo; no en balde Arreola colocó un epígrafe al principio de su narración que fue tomado de Gog ("Ha llegado para mí el día en que nace más de un sol, y cedo con la máxima preocupación los harapos de la noche" [p. 302]). La mención de Adán en "Tres días y un cenicero" también nos lleva a otro texto clave, "Tú y yo", que comienza así: "Adán vivía feliz dentro de Eva en un entrañable paraíso" (p. 131), y que refleja la inestabilidad de las relaciones amorosas.

La vinculación entre los tres textos que sugieren la relación feliz y al mismo tiempo imposible entre el hombre y la mujer puede mostrarnos el pensamiento de Arreola sobre la creación artística: toda creación es motivada por la influencia del sexo femenino, que en muchas ocasiones se convierte en el tema central y en el punto de llegada, en la meta.

Las referencias cruzadas que el autor ha decidido poner en esta narración se completan con la alusión hecha a *La feria*, como para remarcar la intención de aportar datos autobiográficos para que al lector no le quepa ninguna duda sobre

la identidad del protagonista. Al respecto, Sara Poot comenta: "Algunos personajes de *La feria* aparecen más tarde en *Tres días y un cenicero*. Por ejemplo, el zapatero metido a agricultor de *La feria* es el mismo personaje, padre del narrador y del autor concretamente..." (Poot, 1992: 45). La información de la crítica se centra en el siguiente fragmento del cuento: "Y pensar que me pasé la vida yendo al aguaje de Cofradía... está a un paso de Tiachepa, donde yo sembraba" (p. 308).

La mención y la citación de este pasaje de *La feria* dentro del cuento que estamos analizando tiene una incuestionable finalidad informativa que consiste en aclarar la identidad de Arreola como autor, narrador y personaje. Otro ejemplo de ello: "Marcel Bataillon me descubrió mediante Antonio Alatorre la existencia de Francisco de Sayavedra, el fraile aquel que mencioné en *La feria*" (p. 308).

Si en el manejo de la intertextualidad quedó demostrado que Arreola se apoya, para sus propósitos lúdicos, en tergiversar y deformar algunos datos literarios e históricos, ahora, en los terrenos de la intratextualidad, también se comprueba que la mención de datos erróneos puede ser interpretado para provocar el interés y la investigación de los lectores; sin estas actividades adicionales, el lector corre el riesgo de tomar como cierto lo que con tanta seguridad se dice en el texto.

Cuando un texto es citado o se alude a él en otro contexto más reciente, siempre merodea el fantasma de la parodia. Toda cita, al descontextualizarse, pierde su significado original y está en peligro de aparecer ridiculizada o parodiada. En "Tres días y un cenicero", aparentemente, no hay una actitud burlona por parte del narrador en el momento en que se citan algunos textos escritos por el mismo autor, pues el uso de la cita tiene dos razones primordiales: la primera, se confirma la identidad del narrador-personaje como Juan José Arreola; y, la segunda, se establece la relación entre la literatura y la figura femenina, y aunque hay una clara intención lúdica de citar y re-citar textos ajenos y propios, uno de los objetivos del escritor jalisciense es el de buscar y encontrar la convergencia de sus más grandes amores.

La intratextualidad presente en el cuento arreoliano puede sugerirnos, además de lo anterior, la idea de una escritura que, al momento de ser reescrita, se presta para diversos fines, por lo que cambia su sentido aunque no por ello el orden original de las palabras sea alterado. El recurso de la parodia, tanto como el de la cita, el del plagio y el de la alusión, nos indican que la creación de algunos escritores latinoamericanos del siglo XX se apoya en el diálogo constante entablado con otros textos que presentan coincidencias estéticas, filosóficas, religiosas, sociales o políticas.



## 5. Conclusiones

En "Tres días y un cenicero" aparecen las obsesiones del autor, que pueden resumirse, groseramente, en dos: la obsesión y la atracción por el sexo femenino, y lo que tiene que ver con la literatura y su creación. En este relato asistimos a la nítida exposición de las ideas estéticas de Arreola, que van desde los juegos intertextuales hasta el descubrimiento de su ideología, siempre expuesta a ser interpretada en más de un sentido.

Aquí tenemos un despliegue interesante de ideas sobre la creación literaria. Para Arreola, toda referencia intertextual significa una nueva creación literaria, que trae como consecuencia que el texto original sea, inevitablemente, parodiado. Sin lugar a dudas, la influencia de algunas obras de sus maestros fue determinante para su formación intelectual. En esta narración, lo anterior se hace patente cuando nuestro escritor cita viejos versos, recuerda a algunos de sus autores predilectos —a través de la imitación de estilos— y menciona el nombre de algunas obras específicas en las que en algún momento se apoyó.

Las prácticas lúdicas, casi infantiles de nuestro escritor, son obvias; su lenguaje se distingue por la absorción de estilos y discursos ajenos que hace propios. En "Tres días y un cenicero" se incluyen la autobiografía, el diario, el informe, la crónica y la poesía como las pruebas más palpables de la extraordinaria recepción y transformación de textos extranjeros.

En esta narración se incorporan todos los elementos e ideas que el autor había sugerido y presentado en sus obras anteriores. Aquí converge la percepción estética con la idealización del sexo femenino; también aparece esa supuesta misoginia, siempre criticada, pero ahora conocemos con mayor profundidad el sentido y la razón de ese ataque a la mujer. Esto se debe a la impotencia y a la frustración del escritor por no poder retener a la mujer y convivir con ella plenamente. El amor por la literatura es también un aspecto muy visible. El narrador-personaje cita y recita textos ajenos dándoles, de esta forma, un homenaje a sus autores al mismo tiempo que se apropia de sus obras, creando así un nuevo texto, haciendo más literatura.

Un aspecto fundamental de este cuento es la intención del autor para que los lectores participen en éste no sólo leyéndolo, sino también corrigiéndolo, criticándolo, creándolo... Juan José Arreola ofrece una visión poética excepcional al querer que sus lectores sean lectores activos: que además de leer, tengan la oportunidad de escribir con él. Se sugiere entonces la teoría de que el autor es lector de su propio texto y que el lector es en realidad el verdadero escritor de la obra.

## Bibliografía

Arreola, Juan José

1973 *La palabra educación*, texto ordenado y dispuesto para su publicación por Jorge Arturo Ojeda, Secretaría de Educación Pública (SepSetentas, 90), México.

1996 "Borges, escritor imposible", en *Vuelta*, núm. 241, diciembre, pp. 43-46.

1997 *Narrativa completa*, prólogo de Felipe Garrido, Alfaguara, México, 1a. reimpresión.

Bataillon, Marcel

1982 *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, traducción de Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México.

Bécquer, Gustavo Adolfo

1967 *Rimas, leyendas y narraciones*, Porrúa, México.

Carballo, Emmanuel

1986 *Protagonistas de la literatura mexicana*, Ediciones del Ermitaño/Secretaría de Educación Pública (Lecturas Mexicanas), México.

Darío, Rubén

1983 *Azul... / Cantos de vida y esperanza / Otros poemas / El Salmo de la pluma*, Porrúa (Sepan cuantos, 42), México, 12a. edición.

Frenzel, Elisabeth

1976 *Diccionario de argumentos literarios*, traducción de Carmen Schad de Caneda, Gredos, Madrid.

Freud, Sigmund

1992 *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen*, *Obras completas*, vol. IX, traducción de José L. Etcheverry, ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey, Amorrortu Editores, Buenos Aires.

Genette, Gérard

1989 *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Taurus (Persiles, 195), Madrid.

López Velarde, Ramón

1995 *La suave patria y otros poemas*, prólogo de Octavio Paz, Fondo de Cultura Económica (C. P., 347), México, 3a. reimpresión.

Ojeda, Jorge Arturo

1969 *La lucha con el ángel. Siete libros de Juan José Arreola*, en *Antología de Juan José Arreola*, Oasis, México.

Papini, Giovanni

2000 *Gog / el libro negro*, Porrúa (Sepan cuantos, 421), México.

Paso, Fernando del

- 1996 *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947)*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Memorias mexicanas), México, 2a. edición corregida y aumentada.

Pellicer, Rosa

- 1992 "La con-fabulación de Juan José Arreola", en *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, núm. 159, pp. 544-546.

Poot Herrera, Sara

- 1992 *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, tesis, Universidad de Guadalajara (Fundamentos), Guadalajara.

Sárduy, Severo

- 1992 "El barroco y el neobarroco", en *América Latina en su literatura*, coordinación e introducción por César Fernández Moreno, Siglo XXI, México, 13a. edición.