



La experiencia estética en un cuento de Juan José Arreola

Marco Antonio Contreras Cortés
Universidad de Colima

*Vivo a ras de tierra, a orillas del agua y del sueño.
Juan José Arreola*

Resumen

En el presente artículo se ofrece una propuesta de lectura que gira en torno a la experiencia estética que Juan José Arreola establece como un acontecimiento, en el cual deben vivir los personajes de algunos de sus cuentos. Para ello, se toma como fundamento teórico la fenomenología estética del filósofo polaco Roman Ingarden (1893-1970). La conclusión que se somete a discusión es la siguiente: Arreola narra la complejidad de la experiencia estética, donde un personaje pasa de ser una persona con ocupaciones ordinarias a ser un sujeto experimentador estético.

Palabras clave

El sujeto experimentador estético, la experiencia estética, el objeto estético.



The aesthetic experience in a story of Juan Jose Arreola

Abstract

The aesthetic experience is an event that Juan José Arreola sets for the characters portrayed in some of his fictions. This article is based on Roman Ingarden's aesthetic phenomenology theoretical proposal (1893-1970). The conclusion is read as follows: Arreola narrates the winding process leading to the aesthetic experience: from an ordinary life person to a subject submitted to an aesthetic event.

Keywords

Subject submitted to an aesthetic event, the aesthetic experience, the aesthetic object.

•

En la literatura hispanoamericana, la obra literaria del escritor mexicano Juan José Arreola (1918-2001) ocupa un lugar preponderante. Sus cuentos y su solitaria novela son referentes obligados para entender el desarrollo actual de la literatura en español. La ironía, el humor, la imposibilidad del amor son los temas más evidentes que se desarrollan cuando se habla de manera sintética de su producción literaria. Sin embargo, deseo apuntar en este ensayo el principio para una investigación posterior de un aspecto un poco descuidado por los comentaristas literarios; me refiero a la experiencia estética que Arreola establece como una circunstancia o acontecimiento en la cual deben vivir los personajes de algunos de sus cuentos. Para este propósito analizaré el cuento “Tres días y un cenicero”— publicado en *Palindroma* (1971)—; con base en la propuesta teórica del filósofo polaco Roman Ingarden (1893-1970), desarrollaré mi exposición bajo los siguientes ejes conceptuales: el sujeto estético experimentador, la emoción original, la experiencia estética, la percepción modificada y el objeto estético. De antemano, advierto al lector que este estudio desea ser el principio para una investigación más exhaustiva.

|

Roman Ingarden, en el capítulo cuatro de su obra *La comprensión de la obra de arte literaria* (2005), nos habla de un proceso llamado la “experiencia estética”, que no es una experiencia momentánea que una vez realizada se extingue en el acto: más bien es “un proceso que se desarrolla (se desdobra) en una multiplicidad de experiencias sucesivas y modos de comportamiento de parte del espectador estético y que ha de cumplir, por así decirlo, con funciones particulares en sus fases individuales” (Ingarden, 2005:229). Es una experiencia que bajo circunstancias específicas puede experimentarla un tipo especial de observador de



una obra de arte. Ingarden la describe tomando como ejemplo la *Venus de Milo*.

Veamos este proceso en sus momentos más esenciales. El observador de la *Venus de Milo* puede tomar varias actitudes respecto a la escultura:

a) La de alguien que ve solamente un bloque de mármol con sus cualidades reales de consistencia, distintos matices de color sobre el mármol, los rastros perceptibles del cincel sobre la superficie de la piedra que pretenden sugerir la figura femenina en un principio de movimiento eterno.

b) La del observador que considera que el valor de la obra de arte está en proporción directa con la intensidad de una viva agitación emocional.

c) La de un espectador que pasa por alto las cualidades previamente señaladas en la primera actitud para aprehender la *Venus de Milo* intencionada por el artista.

Como se habrá notado, las tres actitudes son distintas, porque la primera corresponde a la actitud investigadora, la segunda a la de una persona estéticamente ingenua, mientras que la tercera concierne a la actitud estética. A todas luces, la tercera actitud es la apropiada para la experiencia estética, pero habrá que aclarar que no está exenta de riesgos. A continuación hablaré de cada una de ellas de manera sucinta.

La actitud investigadora dispone al observador de la *Venus de Milo* a realizar una reconstrucción mental de la escultura como si tuviera a la mano las piezas faltantes, hace notar los distintos tonos del mármol provocado por el trasiego de los años, además de que saltan a su vista los poros de la piedra, con lo que toma a la *Venus* como un bloque de mármol con un inconcluso gesto femenino.

La actitud de una persona estéticamente ingenua es la más recurrente de las tres. El observador no es indiferente a las cualidades de la obra de arte, sin embargo, lo relevante en esta actitud es la manera en la que la *Venus de Milo* enriquece la vida del observador, porque lo sitúa en un estado emocional placentero. No es la constitución del objeto estético lo que importa, sino la

alteración de su estado de ánimo de manera tal que se puede excitar eróticamente, o verse reflejado en algún personaje o circunstancia en particular. Más adelante hablaré sobre la naturaleza peculiar de este objeto y de las condiciones generales de su formación.

Por otra parte, la constitución del objeto estético requiere una actitud estética. Esta disposición de ánimo forma parte del proceso de la experiencia estética. En esta última aprehendemos a la diosa *Venus* de una manera intuitiva; es decir, sin necesidad de intermediarios mantenemos una relación directa con el objeto que el artista tenía en mente al momento de poner sobre el mármol los principios orientadores para la intuición del objeto *Venus de Milo*. Gracias a la intuición, el objeto hace acto de presencia de manera efectiva, porque en la actitud estética no nos estorba la ausencia de los brazos ni las peculiaridades del mármol para percibir una mujer particular y saber al mismo tiempo que no es una mujer real la que tenemos enfrente. El bloque de mármol ha perdido su valor como bloque. Sin embargo surgen las siguientes preguntas: ¿de qué naturaleza es el objeto por constituirse? ¿cuáles son las condiciones para su fundación?, ¿qué debe ejecutar el observador para que el mármol deje de ser un bloque de piedra?

En la experiencia estética de la escultura *Venus de Milo* nos es dado a ver un cuerpo femenino y una mujer en particular: la diosa griega del amor que le entregó a Paris la mujer más hermosa del mundo. Notamos a la vez que la aparición de esta mujer ni es una característica de la naturaleza del mármol ni tampoco pertenece al carácter de un cuerpo femenino real, sino que la cualidad femenina le ha sido impuesta al mármol desde fuera:

En cierto grado, vemos todavía más en la experiencia estética; aprehendemos la *Venus* de una manera intuitiva, pero esto ahora quiere decir que percibimos una mujer particular en una situación particular y en una postura física y en un estado psicológico que se ve claramente en la expresión facial, en su mirada, en una sonrisa muy peculiar. (Ingarden, 2005:226).



En la actitud estética no nos importa el hecho de que a la pieza de mármol le falten los brazos, tampoco que la visión de este cuerpo femenino excite el placer, sino que a partir de un objeto físico se constituya otro que lo trascienda pero que a la vez lo requiera como su fundamento. Tratamos aquí que: “El objeto estético es, entonces, una ‘realización’ del contenido de una idea particular que de alguna manera el artista tendrá que haber tenido en mente. Pero, también tenía que inventar los medios para la realización de este ‘contenido’: esto es, tuvo que crear una correspondiente obra de arte” (Ingarden, 2005:471).

Los medios para crear la obra de arte son los valores artísticos que configuran el fundamento físico de la obra y la idea no es más que la interconexión armoniosa entre las cualidades estéticamente pertinentes. Por el momento, esta distinción deberá ser suficiente porque extenderme en su elucidación rebasaría los propósitos de este estudio. Si hablamos de una experiencia con condiciones particulares, el sujeto de este acontecimiento vivido también debe ser especial. Hablaré entonces sobre el sujeto estético experimentador y sus circunstancias.

Líneas arriba planteé algunas interrogantes acerca de la naturaleza del objeto por constituirse, que es el objeto estético, de las condiciones para su constitución y de las actitudes que deberán tomarse para que el mármol deje de ser un mero bloque de piedra. Respecto a las dos primeras preguntas ya ofrecí una propuesta de respuesta, digo propuesta porque quedaron algunos puntos sin desarrollar. Así, toca el turno de hablar sobre la constitución del sujeto de la experiencia estética que Ingarden denomina “sujeto estético experimentador”. Para llegar a este asunto es necesario tratar los puntos previos a dicha constitución: me refiero al cambio de percepción ordinaria a la de percepción estética, la emoción original, así como el nuevo sujeto de atributos.

Ubiquémonos en la siguiente situación. Después de varias horas de vuelo para llegar a París y de tanto tiempo haciendo cola para entrar al museo de *Louvre*, puedo cumplir mi itinerario de visita porque finalmente estoy ante la *Venus de Milo*. Como toda persona medianamente informada, sé que es una de las

grandes obras artísticas de la historia, pero esta información no basta para justificar mi presencia en ese lugar para apreciarla.

Estoy frente a ella: ¿ahora qué? ¿Hago uso de mi memoria para repasar datos eruditos sobre la calidad artística de la obra? ¿En todo caso, no hubiera sido más conveniente quedarme en casa? Comienzo a observarla detenidamente. Me obligo a olvidar todas las referencias artísticas que leí acerca de su majestuosidad. Me detengo en un detalle en particular que distrae mi atención de lo circundante y que me absorbe. Percibo la realidad del mármol, sin embargo una cualidad me conmueve inconscientemente, puede ser, digamos, la línea delgada que va del cuello hasta la curva de los hombros. “Esta cualidad específica, que atrae nuestra atención y nos afecta, produce en nosotros una emoción singularmente peculiar, que, con vistas a su papel en la experiencia estética, llamaré ‘la emoción original’ de esta experiencia” (Ingarden; 2005: 232).

La percepción de esta cualidad es uno de los elementos esenciales del cambio de una experiencia ordinaria a la experiencia estética. Al principio de este cambio estaré a merced de lo que Ingarden llama la “emoción original” que estimula dicha cualidad; cabe mencionar que la emoción original “no es más que una excitación que resulta de aquella cualidad que nos impactó y que se nos impuso en el objeto percibido” (Ingarden; 2005: 232). En términos metafísicos me siento tocado por esta cualidad. No obstante, debo pasar de la sorpresa de la aparición de esta cualidad a la fase de aprehenderla de manera consciente e intencional; esta última es una fase perteneciente a la comprensión de la obra de arte que, por alejarse del propósito de este trabajo, no trataré en esta oportunidad.

Una vez que he sido tocado y conmovido por esta cualidad, que en esta fase de emoción original no puedo determinar con precisión su naturaleza constitutiva, debo evitar que esta “excitación” —en palabras de Ingarden— sea un estado transitorio, sino que sea un acontecimiento mejor articulado debido al intercambio directo con la cualidad, en el que haya una disposición a disfrutarla y a poseerla. Esta disposición de ánimo recuerda al



estado de enamoramiento en el que se distinguen los elementos de estar enamorado y el deseo de posesión del objeto amado, con la salvedad de que aquí se trata de una posesión intuitiva de la cualidad que ésta misma promete.

Ahora bien, esta emoción original contiene elementos de placer así como de insatisfacción por no poder poseer la cualidad con una intuición directa; es preciso señalar que ambos son ajenos a su característica esencial. “La emoción es original precisamente porque los elementos presentes en ella se desarrollan tanto en el siguiente curso de la experiencia estética como en la formación de su correlato intencional, el objeto estético” (Ingarden, 2005: 234).

Es pertinente observar que la experiencia estética se desarrolla en las fases que mencionaré en sus particularidades generales: I) la fase en la que la aprehensión intuitiva de la cualidad es predominante; II) la segunda fase en donde ocurre un contacto directo con el objeto que nos deleita; III) la tercera se divide en dos estados sucesivos: en el primero la cualidad y la emoción original nos distraen del mundo que nos circunda para poder realizar la constitución del objeto estético; mientras que el segundo permite contemplar, en el fundamento físico de la cualidad, una multiplicidad de cualidades que dan motivo a construir la correspondiente obra de arte y a constituir un objeto estético en particular. El primero de los dos estados corresponde al comportamiento del acto creativo del artista, mientras que el segundo, al sujeto estético experimentador. Por lo tanto, me concentraré en este último.

Quiero regresar la atención a la escultura. Estoy frente a ella en una actitud de arrobamiento porque me he visto afectado por una cualidad que no he determinado con claridad, pero que me conmueve poderosamente como si estuviera en un estado de enamoramiento. Las circunstancias que rodean a mi emoción original —las referencias eruditas en torno a ella, las imperfecciones del mármol, los rastros del cincel sobre la piedra, las manos ausentes, el tiempo cronológico que transcurre— desaparecen de mi campo de percepción en el momento que actúo como si

viera la forma femenina de una diosa griega. En términos de Ingarden, comienzo a aprehender algo distinto a una piedra inerte y a una mujer real. “Ya que la forma de la *Venus* ya nos es dada podemos hablar de las ‘manos’, los ‘pechos’, de la ‘cabeza’, de la ‘mirada’ de la ‘*Venus*’. Y podemos hablar así porque ya lo hemos aprehendido por ‘haberla visto’” (Ingarden, 2005: 225).

Actúo como si viera a la diosa griega pero realmente no la veo porque de ser así tendría que estar en un lugar y tiempo míticos; no obstante, situado en un presente nuevo aprehendo la interconexión armoniosa entre las cualidades estéticamente pertinentes —que el artista desarrolló a partir del bloque de mármol— sobre la base de las percepciones sensibles esencialmente modificadas. “Modificadas en el sentido de la forma final de la cosa física (e.g. el bloque de mármol con una forma espacial particular) y no simplemente dada; sino, más bien, otro objeto se imputa a esta forma espacial, no un bloque de mármol muerto, sino una mujer viva” (Ingarden, 2005:229). No veo a la mujer, sino que la aprehendo en un proceso que parte de la cualidad que atrajo mi atención y que produjo la emoción original; a esta cualidad le agrego “el correspondiente sujeto ficticio de atributos, e.g. el cuerpo humano, y no un sujeto de los atributos que esta forma posee en realidad (i.e., un bloque de mármol o un pedazo de lienzo cubierto con pintura)” (Ingarden; 2005: 246).

Bajo la influencia de la cualidad que me afecta dejo el mundo real de la percepción del mármol y lo sustituyo por “el sujeto real de atributos, que ha desaparecido del campo visual, un sujeto de atributos completamente nuevo que se elige para ser el portador de las cualidades que apenas nos fueron dadas” (Ingarden; 2005: 246). Este sujeto nuevo es determinado en su naturaleza constitutiva por la multiplicidad de aspectos estéticamente pertinentes que aprehendo. Insisto, no lo veo sino que lo creo mediante la imaginación, como un nuevo sujeto de atributos:

Y como correlato: sobre la base de la formación categórica del objeto que se proyecta en la obra de arte, sigue la fase de percibir (recibir) el objeto por el sujeto estético que lo experimenta, tanto



como la fase de la variada reacción emocional a este cuasi-existente objeto imaginado (Ingarden; 2005: 247).

Ingarden explica que esta reacción emocional es la empatía respecto a la condición en la que se encuentra la cuasi-existente persona imaginada. "Todo es casi como si esta persona imaginada existiera en la realidad. Estos actos de co-experimentar emocionalmente son la primera forma de la respuesta emocional con que responde el sujeto estético experimentador al objeto constituido" (Ingarden, 2005: 247). Ésta es la razón por la que me sumo a las tribulaciones que el personaje en cuestión experimenta como si me viera reflejado en ellas. Empero, esta respuesta no debe culminar la totalidad de mi experiencia ante la obra de arte, porque de lo contrario me convertiría en un sujeto estéticamente ingenuo; debo dar paso a la segunda de las respuestas emocionales que proviene de la armonía cualitativa de la multiplicidad de cualidades que el objeto en cuestión exhibe.

Lo que me interesa es la transformación que el lector de la obra literaria —o que el observador de una pintura o de una escultura— experimenta. Es como si en el proceso de la experiencia estética ocurriera un fenómeno de correspondencia entre dos polos: el objeto y el sujeto. Porque así como la escultura se convierte en otro objeto gracias a las percepciones modificadas, la persona que está frente a la obra de arte deja de ser aquella que enfrenta una serie de obligaciones imponderables para convertirse en el sujeto estético experimentador del objeto estético constituido. La base de esta correspondencia está en el hecho de que el objeto intencional, en este caso la *Venus de Milo*, es el noema del acto de consciencia del sujeto experimentador. Es decir, la escultura o la obra de arte literaria (el objeto) se puede dar en distintos aspectos (noemas) de los cuales, en un principio, uno sólo es percibido como una cualidad estética, por lo tanto, su percepción modificada por la emoción estética original permite la aprehensión de la *Venus*. Ahora bien, en cuanto la persona es llevada por la experiencia estética se le puede denominar como el "sujeto estético experimentador", porque en dicha expe-

riencia ocurren actos subsecuentes los cuales son “inmediatos de una experiencia de un tipo especial, que traen al sujeto que está en proceso de comprender una relación directa e intuitiva con el objeto” (Ingarden; 2005: 464). La particularidad de la experiencia estética estriba en que en ella, gracias a la emoción estética original, al sujeto estético experimentador le concierne estar en contacto con la obra de arte y, por ende, participar en la constitución del objeto estético y en su reconocimiento como un objeto cuasi-existente.

II

Juan José Arreola publicó en 1971 la obra *Palindroma*, de la cual he rescatado el cuento “Tres días y un cenicero” porque narra la experiencia estética vivida por un personaje de Zapotlán, en circunstancias similares a las descritas por Roman Ingarden a propósito de la *Venus de Milo*. No afirmo que Arreola narre los presupuestos teóricos del filósofo polaco, sólo resalto el hecho de que en algunos cuentos, así como en algunos poemas en prosa, el desenlace es la experiencia estética previa a la constitución del objeto estético.

La experiencia estética, tal como la describe Roman Ingarden, sucede en el Museo Louvre; todo está a favor de ella ya que las condiciones psicológicas del observador están orientadas hacia este acontecimiento porque viajó a París, hizo fila para ingresar a las salas de exposición, etcétera. Conforme a la argumentación arriba señalada, se deben dejar a un lado las predisposiciones que resultan de las observaciones de los críticos de arte para que se desenvuelva dicha experiencia, acto que no es muy fácil de realizar porque dicha información forma parte de la cultura artística de cada visitante.

Además, la arquitectura del lugar, el espacio destinado a la obra de arte que se quiere apreciar, resaltado con la disposición de luces y sombras, favorecen su estimación. Para Juan José Arreola, la experiencia estética puede vivirse en cualquier lugar, como en la laguna de Zapotlán, por ejemplo. A continuación re-



construiré el argumento de “Tres días y un cenicero”, orientando los acontecimientos hacia la manera en la que dicha experiencia acontece entre los tules de una laguna.

En el cuento, los sucesos ocurren precisamente en tres días, del cinco al siete de marzo; el cenicero aparecerá el día siete de manera sorpresiva. La primera entrada, la del cinco de marzo, es un ditirambo del hallazgo. No se aclara qué se encontró ni cómo. Sea lo que fuere, está debajo de la cama del celebrante.

Aquí, entre mazorcas y blandos juncos de tule... Entre los tepalcates, golondrinos y sambutidores pipiles. Bajo el vuelo rasante de agachonas y el rápido altísimo geométrico de zopilottos vespéricos. Entre tuzas chatas y murciélagos agudos. Aquí te hallé, última forma de soñar despierto. Y aquí te guardo sin dormir, diciéndote ábrete sésamo (Arreola, 1997:301).

No sabemos de manera directa el nombre del personaje, pero deducimos que se trata del mismo Juan José Arreola, porque hace referencia a la novela *La feria*, además de que le gusta jugar ajedrez.

En la entrada del seis de marzo se narra lo siguiente. El protagonista-narrador estaba a punto de jugar una partida de ajedrez cuando unos parientes lo invitan a cazar a la laguna. Acepta movido por la nostalgia ya que hacía mucho tiempo no acudía a dicho lugar. A lo lejos, ven una garza sostenida sobre una de sus patas. Su sobrino “Pato chico” acierta el disparo. Emocionado, el narrador se ofrece a sacarla de la laguna como una manera tardía de compensar la falta de tiro que de niño le acometió cuando él mismo trató de cazar una. Dentro de la laguna siente bajo los pies algo duro. “¿Qué hay aquí debajo del agua? Sentí claramente los pechos, la cabeza y el vientre. Le busqué hombros, y piernas. Todavía con los pies, hasta que metí la mano con todo el brazo, cerrando los ojos y la boca” (Arreola, 1997:304). Un lagunero se ofrece a sacarlo del agua, con turbación, el narrador le enseña la garza para distraerlo del hallazgo. “Yo buceaba otra vez la mujer. Otra vez los pechos y otra vez la cabeza y las piernas” (Arreola, 1997:304).

En este momento, el personaje en cuestión está en una actitud estética, porque la percepción modificada del mármol lo lleva a la intuición de las partes, para él, más seductoras del cuerpo de una mujer. Debo recordar al lector que la emoción estética original se dispara cuando una cualidad de la obra de arte nos excita en términos del impacto sobre los sentidos. Líneas arriba hablaba con estudiada sensibilidad de la cualidad percibida del cuello a los hombros; Arreola, más elemental que yo, situó las cualidades en las partes más sensuales del cuerpo femenino.

Mientras que Ingarden nos habla que esta cualidad puede ser algo sutil, como la delgada línea del cuello, en el cuento que nos ocupa son las cualidades turgentes las que se imponen al sujeto estético experimentador de tal manera que se produce en él un cambio radical de actitud. A partir de la aprehensión de las cualidades intuitivas, logra un contacto directo con ellas empujando hacia la periferia los datos del mundo real —en el caso del cuento, el mármol de la escultura— sin que lleguen a desaparecer por completo. “En el resultado final, sin embargo, nos interesa el hecho de que algo constituido así, realmente existe tal como existe” (Ingarden, 2005: 238).

Durante la vivencia de la emoción estética original, es como si no importara demasiado el fundamento sobre el cual apareció la cualidad, porque existe aquella figura femenina que arrebatada de tal manera al personaje que puede tocarla. “Sin que nos hagamos conscientes en el primer momento de qué tipo de cualidad es, nos sentimos atraídos por ella, que quiere movernos a advertirle, a fin de poseerla en un contacto directo (como por el tacto)” (Ingarden, 2005: 232).

Una vez rescatada del agua, la *Venus* fue colocada debajo de la cama de nuestro protagonista. “Tres veces bajé de la cama y fui con ella, a su sabor. A calentarme con su cuerpo frío, aterciopelado por la lapa, velloso por el musgo. De la ingle quité última sanguijuela viscosa. Penecillo apegado a sangre y leche imaginarias” (Arreola, 1997: 301). Estamos ante un hombre enamorado que la toca, la huele y la quiere para sí mismo en un deseo de posesión porque ella existe; sin embargo, es un deseo insatisfecho porque



el fundamento físico de su existencia no deja de ser una pieza de mármol.

Durante el transcurso de "Tres días y un cenicero", aparece el papá del personaje principal quien, en términos de Ingarden, es una persona estéticamente ingenua. El protagonista-narrador junto con "Pato grande" y "Pato chico", llevan el cuerpo envuelto en tule a la casa del primero. Transido de emoción, no puede conciliar el sueño pues una pesadilla lo perturba. Lo despiertan los esfuerzos de su padre, quien está agachado descubriendo el envoltorio, y "Después de repasar con ojos y manos el gran pedrusco de mármol verdinoso ennegrecido, rayado de vetas blancas y doradas, lo coge por la cintura y lo levanta una cuarta del suelo..." (Arreola, 1997:307). Le hace saber a su hijo que la escultura estaba colocada en el jardín de la Hacienda cerca de Tiachepa; antes de desaparecer le advierte: "Ni creas que vas a quedarte con ella... Está más bonita que la de Milo, más buena que la del Vaticano..." (Arreola, 1997: 308). Nótese que el narrador se refiere a las manifestaciones lúbricas del papá, quien está más interesado en la agitación emocional que le produjo la escultura que en el objeto estético en sí. Ingarden lo explica así: "el valor estético, o el valor de la vida humana, de una experiencia (aparente estética) se toma por el valor estético del objeto de esta experiencia" (Ingarden, 2005:446). El papá no está en la actitud estética, por lo tanto, el objeto estético no está plenamente constituido porque le interesa la emoción de tocar las partes del cuerpo que la hacen atractiva; la escultura es un medio para estimularse. Experimenta emociones, pero no de orden estético.

La siguiente actitud de la que quiero hablar es la actitud investigadora. Pero antes de hablar de ella es conveniente recordar que en la actitud estética se pasan por alto las imperfecciones que pudiera tener el fundamento físico de la obra de arte, porque lo esencial en ella es llevar a cabo la intuición de las cualidades estéticamente pertinentes. En la actitud investigadora, ocurre todo lo contrario: "Al conocer un bloque de mármol con una actitud investigadora, quedaría totalmente fuera de lugar el pasar por alto las manchas dañadas y poner en su lugar cualidades que

no están presentes" (Ingarden, 2005: 224). El observador no está involucrado en la aprehensión de las cualidades estéticamente pertinentes que lleven a la existencia de la *Venus*, sino a los daños que ha sufrido el fundamento físico de la obra por el paso del tiempo; en el caso que nos ocupa, el papá del protagonista trataría de restaurar en la imaginación las partes faltantes.

En Zapotlán, existe un personaje que el protagonista no quiere que se entere del hallazgo, pues le quitaría la escultura y la pondría a disposición del pueblo; se trata de Esteban Cibrián, quien es el fundador del museo de la localidad. Empero, llega a su casa junto con una comitiva espontánea conformada por un escultor de Zapotlanejo —“que se vino a Zapotlán el Grande para olvidar el ‘ejo’ de su pueblo natal”— (Arreola, 1997: 311), y un cantero —quien trae consigo el pedestal en el que la escultura estaba sostenida—. Acompañan a los anteriores un poeta, “Pato grande”, un fotógrafo, y una autoridad municipal para atestiguar la donación al museo.

Colocan la escultura en el pedestal. El narrador infructuosamente se arroja para destruirla. A partir de aquí, la sintaxis es caótica porque ya no aparecen gráficamente los signos de puntuación: “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...” (Arreola, 1997: 312). En medio del paroxismo escucha que el pedestal era utilizado en Zapotlanejo como una pila. Angustiosamente afirma “...ustedes pongan la puntuación yo ya no puedo mira parece un cenicero” (Arreola, 1997: 312). Como la base era muy grande para la escultura, el cantero le hizo una copia de menor tamaño. Pasado el tiempo, desapareció la escultura. “Yo sólo, sólo tengo la copia fiel que me regaló en miniatura, donde el humo del cigarro alcanza las perfecciones del sueño. El cenicero” (Arreola, 1997: 313).

Juan José Arreola narra el inconcluso desarrollo de la experiencia estética cuando es ignorada la conformación del objeto estético. A los visitantes les importó restaurar las piezas faltantes de la piedra y con ello la percepción modificada del mármol fue negada porque el nuevo sujeto de atributos nunca llegó a ser



aprehendido. La *Venus* dejó de existir, así lo hace notar el narrador con los pasajes de sintaxis imposible que acabo de consignar.

Por último, quiero recuperar el resultado de la investigación que desarrolla el narrador-protagonista para hacerse de información que le permita determinar la procedencia de la escultura. Es preciso mencionar que esta tarea intelectual no se requiere para la aprehensión del objeto estético. Le asalta la duda de que pudiera ser una falsificación, porque así como hay Zapotlán hay Zapotlanejo. Confiando en su memoria, realiza una serie de especulaciones infructuosas acerca de su posible autor. Decide consultar la “Enciclopedia de la farsa” en donde encuentra que su *Venus* no es de Sandro Botticelli, ni de Germain Pilon, sino de un desconocido escultor italiano de nombre Francisco Cremonese, quien reclamó su autoría cuando supo que fue encontrada en un campo de nabos del agricultor Monsieur Gonon en 1937. Éste, con un impecable sentido práctico, la exhibió como espantapájaros ante los ojos azorados de las urracas que merodeaban el labrantío. Se trata, pues, de la *Venus de los Nabos* (Arreola, 1997: 310).

III

La reserva de Juan José Arreola acerca de la aprehensión de la poesía le inquietaba tanto que en algunos otros cuentos la desarrolló artísticamente. Tómense los casos de los cuentos “Par-turient montes”, “De balística”, “El lay de Aristóteles”, por mencionar algunos, en donde los personajes —ya sea como creadores o como sujetos experimentadores estéticos— se ven en la angustia de la aprehensión de la obra de arte. En “Tres días y un cenicer” mediante un ardid irónico, Arreola ejecuta una pirueta propia del “arte de rozar”,¹ marcando así una línea de retirada que le

¹ Éste es el término que introdujo Wladimir Jankelevitch en su obra *La ironía* (1982), donde señala que la ironía se adelanta siempre a la desesperación: da una pirueta y, en menos tiempo del que se necesita para decirlo, ya ha escamoteado la causa de su tormento; en las barbas del destino nos convertimos de pronto en jardineros, geómetras o violinistas, y nuestra persona se escapa de contrabando, disfrazada de las más diversas maneras.

permite replegarse de su oficio de artista, para señalar los riesgos que conlleva una endeble experiencia estética.

En este ensayo seguimos a Roman Ingarden para señalar someramente las fases de la experiencia estética. Leímos la manera en la que Arreola narra la complejidad de la experiencia estética, cuando un personaje pasa de ser una persona con ocupaciones ordinarias a ser un sujeto experimentador estético, mientras dispone de un momento para la actitud estética. Además, cuestiona los procedimientos de los historiadores de arte y de los académicos de literatura que suelen aproximarse a las obras de arte con una actitud puramente intelectual, basados en afirmaciones eruditas, para decidir qué obras deben ingresar a los museos, a las antologías y a la historia del arte, sin preguntarse acerca de la naturaleza de éstas como verdaderas obras de arte.



Referencias bibliográficas

- Arreola, J. J. (1997). Juan José Arreola. *Narrativa completa*. México: Alfaguara.
- Jankelevitch, W. (1982). La ironía. Madrid: Taurus.
- Ingarden, R. (2005). *La comprensión de la obra de arte literaria*. México: Universidad Iberoamericana.

Recepción: Noviembre de 2011

Aceptación: Febrero de 2012

• **Marco Antonio Contreras Cortés**

Correo electrónico: contreras_cortes@ucol.mx

Mexicano. Maestro en literatura hispanoamericana por la Universidad de Colima, donde labora como profesor en la licenciatura en letras hispanoamericanas.