

Umbrales para una poética de J. J. Arreola

CARLOMAGNO SOL TLACHI | INVESTIGADOR INDEPENDIENTE

Resumen

Una de las preocupaciones de Arreola ha sido dar cuenta de la importancia del oficio literario: su *ars poetica*. Siempre que tuvo la oportunidad dejó testimonio de sus reflexiones, del esmero y cuidado del lenguaje como materia prima del soporte del discurso literario. Ejemplo de ello, de manera formal, han sido algunas confesiones en el texto “De memoria y olvido”; a ello se adhieren charlas y entrevistas, pero también, de manera formal, epígrafes, textos, títulos, etcétera, es decir, umbrales o paratextos (siguiendo la teoría de Genette). El relato “Parturient montes” sirve como ejemplo para demostrar esta preocupación de Arreola acerca del oficio, cuya tradición arranca desde los primeros testimonios, de las estructuras más o menos estables que soportan la expresión verbal, pasando por las exigencias retóricas grecolatinas que debe observar todo texto escrito, incluyendo el literario.

Abstract

One of Arreola's concerns has been to give an account on the importance of the literary profession: his *ars poetica*. Whenever possible, he gave testimony of his reflections on care about language as the raw material of the support of literary discourse. For instance, in a formal way, there have been some confessions in the text “De memoria y olvido”; to this, talks and interviews are attached, but also, in a formal way, epigraphs, texts, titles, etc., that is to say, thresholds or paratexts (following Genette's theory). The story “Parturient montes” serves as an example to demonstrate Arreola's concern about the trade, whose tradition starts from the first testimonies of the more or less stable structures that support verbal expression through the Greco-Latin rhetorical demands that every written text must comprehend, including the literary one.

Palabras clave: Arreola, *ars poetica*, paratexto, oficio, retórica.

Key words: Arreola, *ars poetica*, paratext, trade, rhetoric.

Para citar este artículo: Sol Tlachi, Carlomagno, "Umbrales para una poética de J. J. Arreola", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 51, semestre II de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 67-76.

En 1971, al hacer la edición definitiva, Arreola expresa los criterios para reagrupar sus textos, los cuales –nos dice– “Por azares diversos, *Varia invención*, *Confabulario* y *Bestiario* se contaminaron entre sí, a partir de 1949.” Y continúa: “*Confabulario* se queda con los cuentos maduros y aquello que más se le parece. A *varia invención* irán los textos primitivos, ya para siempre verdes. El *Bestiario* tendrá *Prosodia* de complemento, porque se trata de textos breves en ambos casos: prosa poética y poesía prosaica.”¹

Del relato “Hizo el bien mientras vivió”, de *Varia invención*, a “*Parturient montes*”, de *Confabulario*, media una distancia que, entre una factura y otra, se clarifica evidentemente en términos de estilo cuando se refiere a los primeros como “textos primitivos, ya para siempre verdes” contrapuestos a los de *Confabulario* que inicia con “*Parturient montes*”, texto del que parto en este trabajo.

Sobre la base teórica apoyada en Genette, manejo el concepto de paratexto,² debido a la riqueza de posibilidades de información que ofrece y en las que se revelan, por ejemplo, ciertas dependencias, o registros, o analogías del texto al que acompañan. Obvia es la referencia del título “*Parturient montes*” y, como parte complementaria del mismo, el epígrafe “...*nascetur ridiculus mus*”; ambos aluden la carta “A los Pisones”, conocida comúnmente como el “arte poética” de Horacio.

La carta está dirigida a los hijos de Lucio Calpurnio Pisón y en ella Horacio menciona algunos de los procedimientos de la creación poética. Aparte del conocimiento de los géneros y subgéneros literarios, entre otras cosas, nos dice que, por su materia, el texto debe ser simple y unitario, que el tema esté

¹ Juan José Arreola, *Confabulario*, en *Obras de Juan José Arreola*, p. 11.

² Textos periféricos al cuerpo del texto. Si incide el nombre de la casa editorial, el de la colección, prólogos, prefacios, entrevistas, etcétera, quizá con mayor razón títulos, subtítulos, dedicatorias y epígrafes. Bajo este aspecto Genette agota todas las posibilidades de los elementos que ofrecen los textos como el primer contacto con el lector. De ahí que su libro, donde estudia este tema, lleva por título *Umbrales*. Para este cometido, dichos umbrales, bajo la consideración del significado de un prefijo de uso común con la misma función como se usa en la palabra “paramédico”, los denomina “paratextos”.

al alcance de las posibilidades del autor, que haya elección de palabras selectas en términos de elegir y distribuir los pensamientos y las palabras en el discurso, que lo más importante es la originalidad de la forma, que el escritor debe tener amplia cultura, que se pueden tener algunas concesiones mas no debe pasarse por alto la constante corrección o pulimento. Horacio considera también el papel del crítico, quien debe ser inflexible y no un adulator. De modo que estamos ante una preocupación que ha acompañado, desde sus inicios, a la palabra escrita como arte.

Independientemente del argumento de "*Parturient montes*", hay un espacio vestibular en el que se hallan el título y el epígrafe³ los cuales sin lugar a dudas remiten a la doctrina de Horacio. Aproximadamente la "Epístola a los pisones" se escribe en el año 14 a. C. Más tarde, Quintiliano, quien naciera en el año 35 d. C. en Calahorra, España, sintetiza y modera toda la retórica antigua. Particularmente, el modelo de Quintiliano es Cicerón quien ya había establecido de manera profusa las reglas del arte de la oratoria; de esta última, del mismo modo que en la escritura, el material de soporte para las reflexiones de Cicerón es la teoría del lenguaje.

Pero el lenguaje no opera por sí sólo; de acuerdo con las lecciones del hispanorromano: "Para la adecuada realización de la operación de la *inventio* han de concurrir el *ars*

³ A propósito del paratexto dice Genette: "Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un *umbral* o —según Borges a propósito de un prefacio—, de un 'vestíbulo', que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder." Gérard Genette, *Umbrales*, p. 7.

y el *ingenium*, [además] la técnica y las cualidades personales que posea el orador"⁴ (en este caso las del escritor). Por su parte, la *dispositio* "consiste en distribución útil de las cosas y de las partes en lugares"⁵. De este modo, "La función básica de la *dispositio* consiste en la distribución de un todo, por tanto, del conjunto del discurso así como también de sus partes integrantes, es decir, *res* y *verba*."⁶ Mediante esta referencia se comprende la importancia, relación, continuidad y vigencia, de la antigua retórica, donde la técnica en el sentido original de *techné* (arte), y aun la exornación, son de vital importancia en la composición literaria, sea prosa, sea poesía; o como el propio Arreola dice: "Prosa poética o poesía prosaica".⁷

⁴ Tomás Albadalejo Mayordomo, *Retórica*, p. 74.

⁵ Marco Fabio Quintiliano, *Instituciones oratorias*, 7, 1, 1-2.

⁶ "La síntesis de contenido de ideas o pensamientos (*res*) y de su formulación por el lenguaje (*verba*)," Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, p. 99.

Ya el siglo XX hará un calco de ambos términos bajo las definiciones de "historia" y "discurso". "En el nivel más general, la obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es historia en el sentido que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real. [...] la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer." Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato literario", p. 157.

⁷ Inmediatamente, en una frase parentética, aclara: "(No me asustan los términos)". La aclaración reside en que en ese tiempo las hibridaciones eran escándalo para la crítica.

La tradición que viene desde la Antigüedad, en la cual me detengo en este breve proemio, está amplia y pormenorizadamente descrita por el profesor Lausberg.⁸ Su revisión hace justicia al hecho en el que originalmente la doctrina, enseñanza o *tekné* estaba destinada para todo tipo de oficio. Desde el oficio de zapatero hasta el del escritor, quien no obtenía precisamente productos dentro de los términos exquisitos de lo que se considera la “obra de arte”.

De acuerdo a la posible secuencia grecorromana: Platón, Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, diríamos actualmente que en todo oficio (es decir, el proceso para llegar a la obtención de un producto) se requiere inicialmente del concurso de una disposición natural para ese oficio, el cual exige disciplina para obtener resultados positivos de la enseñanza que, a su vez, está determinada por una práctica o imitación de modelos.⁹ Por ello requiere del conocimiento de técnicas, reglas, doctrinas o enseñanzas, ya sean autogestionadas o adquiridas mediante la guía de algún experto, sea éste presencial o por experiencia vicaria. A partir de esto se arriba a la orilla del saber como sinónimo de ciencia.

La relación con la tradición clásica está vinculada a la noción de la estructura verbal,

y, con especial esmero, con la cláusula. Dice Arreola:

Fui un conversador desde la infancia; mi aplicación oral al lenguaje data desde cuando a los tres o cuatro años aprendí de memoria “El Cristo de Temaca”, de Alfredo R. Placencia, y los refranes que venían en las loterías. El refrán fue el prepoema para mí, la frase rítmica y sentenciosa. Me dio dos nociones: el ritmo y la categoría hermética de la cláusula verbal. Yo soy un fanático de la cláusula.¹⁰

En el apartado “Cantos de maldoror” perteneciente a *Bestiario*, Arreola tiene una sección llamada “Cláusulas”. Son cláusulas breves, hay en ellas, ritmo y precisión; esa es la maestría de Arreola; el material de trabajo, la artesanía en términos de la retórica clásica; lo que finalmente el producto muestra.

El enfoque clásico de las teorías poéticas de la antigüedad obliga a remontarse, en términos generales, a Grecia. En contribución al señalamiento que hace Arreola respecto de la cláusula, Demetrio de Phalero, bibliotecario de Alejandría en tiempos del primer Ptolomeo, sistematiza lo que ya se había dicho en torno a las estructuras más o menos estables del lenguaje. De tal modo que su contribución está relacionada con lo que se podría llamar una “iconización estructural de la lengua”. El periodo (*períodoi*) se compone de segmentos (*kolá*), y estos a su vez de frases (*kommá*). Un ejemplo de segmento sería: “Temístocles estuvo en Salamina al frente de sus tropas.” La cadena

⁸ Véase nota 6.

⁹ “Como aprendiz de pintor que hace tuyas las destrezas de sus maestros a medida que imita sus trazos, Arreola reescribió textos de Paul Claudel, Henri Michaux u Jules Renard para captar sus entonaciones, descubrir sus secretos y hacerlos suyos.” Teresa González Arce, “Reflejos de Schwob en Arreola: *Vidas imaginarias* en ‘Nabónides’ y ‘Epitafio’”, p. 90.

¹⁰ Federico Campbell, “Con *Palindroma* y *Confabulario* Arreola inicia la edición definitiva de sus obras”.

está compuesta por dos frases (a. Temístocles estuvo en Salamina, y b. al frente de sus tropas). Las posibilidades generativas del lenguaje permiten el aumento, tanto como se pueda, de frases para formar miembros y así constituirse en periodos. En español los *kolá* constan de 8 sílabas: “Hiciste lo que te dije.” “Déjate de tonterías.” “Cómo se consigue eso.” La tesis de Demetrio es que no hay que usar miembros ni demasiado largos ni demasiado cortos. La armonía del periodo estará en equilibrio cuando en situaciones elevadas se use una estructura extensa, y en descripciones pequeñas o bajas utilizar estructuras cortas. Esto generó un iconismo, es decir, estructuras convencionales pero que observan un rigor tanto formal como estilístico, tanto de forma como de contenido:

Trae agua, trae vino, muchacho» (Anacreonte).
Los dos primeros miembros por su brevedad y por su condición asindética (supresión de la conjunción), representan el ritmo propio de un anciano ebrio. La idea de la ebriedad se ve reflejada en la expresión lingüística vacilante.¹¹

En esta sumaria revisión aleatoria de los antecedentes de donde surge la tradición clásica, y con ella estilística, más adelante, hacia el siglo IV a. C.,¹² bajo el dominio Pto-

¹¹ Cfr. Manuel Asensi Pérez, *Historia de la teoría de la literatura...*, pp. 112-117.

¹² En el siglo IV a. C. Alejandro Magno logra innumerables hazañas y de ahí se desprendieron algunas consecuencias que beneficiaron al mundo de la cultura. Alejandro Magno fue un hombre extraordinario si se consideran los grandes prodigios que hiciera a sus 32 años, edad en la que muere. Fundó varias Alejandrías y no fue sino la más famosa duradera la que fundara

meo II, llamado Philadelphus, Alejandría logra su máximo esplendor, y donde floreció la poesía bajo un sello especial debido al esmero, dedicación y rigor estilístico, cuya denominación fue “periodo alejandrino”, y al cual pertenecen Filetas (o Filitas) de Cos y Calímaco. El único antecedente, por cierto muy remoto, es Safo, cuya poesía destaca formalmente por la precisión, refinamiento y estilizada inmediatez de su lenguaje; además de su inventiva métrica y formal.

Con Filetas de Cos y Calímaco se abre una nueva sensibilidad poética: introdujeron cambios sensibles que iban desde la economía y purificación del lenguaje, pasando por la brevedad y precisión de la forma, hasta llegar a la introducción de la subjetividad en la que se proyectaban las circunstancias personales del poeta, más la erudición en torno a la temática mitológica;¹³ pero, sobre todo, concisión y rigor en la técnica de

en la boca occidental del río sagrado de los egipcios. Su sueño no realizado era unir Oriente y Occidente. Muchos años después, con la llegada de la dinastía de los Ptolomeos, el proyecto de Alejandro se vería realizado.

¹³ Debe entenderse que el tan desacreditado mito en nuestra época contemporánea (como si no existieran) para los clásicos grecolatinos tuvo una función vital, “[...] los poetas antiguos no salpicaban sus obras de ejemplos sacados de la mitología para alardear de erudición, sino para ofrecer conductas paradigmáticas (êthos) y expresar sentimientos (páthos), como enseñaban los retóricos antiguos [...]”. (Antonio Ramírez de Verger, “Introducción”, a Propercio, *Elegías*, p. 35.

Al leer a los poetas grecolatinos, si no se valora el papel decisivo de los mitos, nos estaríamos perdiendo de la sustantiva vitalidad del entorno mitológico que jugaban en su espacio vital.

la composición, en contraposición a la escritura narrativa característica de la epopeya al estilo de Homero o Apolonio de Rodas.

Las exigencias de los poetas citados, conocidos, como se dijo, como poetas alejandrinos, o también como *neoteroi* o poetas nuevos —como se hacían llamar—, se convierte en tradición al ser retomada por los poetas latinos Catulo, Tibulo y Propertio, llamados, en correlación con los alejandrinos, *poetae noui* o poetas nuevos.

El punto de contacto fue la elegía¹⁴

Esta “sensibilidad formal” del texto es la inclinación en la que se coloca Arreola con las claves que disemina en su obra, inclinación con la cual se asocia una parte de su arte poética a la tradición clásica. Y digo “tradición”, puesto que la obra se mantiene atenta a ese cauce, como sucede, por ejemplo, con su única novela, *La feria*, con la cual, de facto, se cierra la reedición en 1971 de “Obras de Juan José Arreola”.

Como puede verse, el paratexto nos arroja al océano de posibilidades que subyacen bajo la atmósfera insoslayable de significaciones que inevitablemente condicionan la lectura. Son el umbral por donde el lector accede al texto.

En el título y epígrafe no hay una enseñanza declarada, hay que ir más allá de la simple enunciación paratextual que exige el esfuerzo de una indagación profunda. En este caso hemos recurrido a la tradición de la retórica clásica.

De modo que, independientemente de que hay otros elementos paratextuales, como entrevistas y aclaraciones de propia mano, donde Arreola da cuenta de su forma de escribir, hay otro paratexto cuya obviedad precisa una clave, poco más, poco menos, para considerar el seguimiento a la “tradición clásica” en la obra de Arreola. Se trata de *La feria*, donde retoma el apego al especial cuidado e importancia del lenguaje, formalmente hablando.¹⁵ El conocimiento cabal del oficio de la escritura arroja al escritor a una situación *avant la lettre*. Después de *La feria*, Arreola está ya listo para la escritura, muy anticipada, puesto que más tarde se llamaría “posmodernidad”. Prosa poética, poesía prosaica, y más allá, más tarde, hibridación.

Las señas que Arreola deja aquí y allá en torno de su arte poética, demuestran que el rigor en el manejo del lenguaje es una de sus preocupaciones capitales en torno a su discurso literario. En la novela *La feria*, dejando a un lado el título, los dos epígrafes con los que abre soportan la posibilidad de

¹⁴ La elegía llegó a Roma con Partenio de Nicea, quien fue hecho prisionero en el año 73 y más tarde fue liberado gracias a su talento. El legado de Filetas de Cos fue la elegía, fundamentalmente por el impulso que le diera Calímaco, a quien reconocieran los poetas latinos como influencia directa, y que —como sabemos— llegó a cobrar grandes resultados.

¹⁵ Del concepto de espíritu, dada su complejidad, manejo aquí su carácter de entendimiento. El planteamiento fundamental se ciñe al papel determinante que juega el lenguaje para la existencia del espíritu. Arreola tenía la plena conciencia de ello en la edificación del “sí mismo”. El espíritu se hace por el lenguaje, el vivir para el hombre su humanidad, predominantemente, se hace por medio del lenguaje.

leer entre líneas que, en el caso del epígrafe tomado del profeta Isaías,¹⁶ el lenguaje es un instrumento sagrado que más que cualquier hierro es un arma que puede ser empleado para hacer justicia, es un instrumento de liberación de todo un pueblo. El otro epígrafe es de Frederic Mistral quien, en orgullo del esplendor que la lengua provenzal significó a finales de la baja Edad Media, ha rescatado la finura y rigor técnico, los cuales han llegado a la poesía europea hasta nuestros días; Mistral, a finales del siglo decimonónico, escribe extensos poemas, entre ellos *Mireio* que le valiera, aunque compartido, el premio Nobel, a quien fuera considerado el príncipe de los felibres, haciendo justicia a la exquisita textura lograda bajo la observación rigurosa del lenguaje poético.¹⁷

Abundando un poco más en estos términos, Arreola, en el texto liminar a *Confabulario*, “De memoria y olvido”, citado aquí al principio, dice:

[...] hay nobleza en mi palabra. Palabra de honor. Procedo en línea recta de dos antiquísimos

¹⁶ “Hizo mi boca como una espada afilada, en la sombra de su mano me escondió; / hizome como saeta aguda, / en su carcaj me guardó.” [...] “[...] Yo te formé y te he destinado / a ser alianza del pueblo, / para levantar la tierra, / para repartir las heredas desoladas,” Isaías, 49 – 2, 8. *Biblia de Jerusalén*, p. 1111.

¹⁷ Parte del reconocimiento quedaba expresado en el diploma dirigido a poeta laureado, sobre todo por la justicia que se hace a la personalidad de Mistral: “...en consideración de lo que hay de original, de genial y de auténticamente artístico de su obra, reflejo fiel de la Naturaleza y de la vida popular de su país nativo, y a sus importantes trabajos como filólogo provenzal”. Frederic Mistral, *Obras escogidas*. Premios Nobel de Literatura.

linajes: soy herrero por parte de madre y carpintero a título paterno. De allí mi pasión artesanal por el lenguaje.¹⁸

Aprovechando el periodo provenzal aludido, aproximadamente hacia 1180 y 1195 d. C., vivió el *trobador* Arnaut Daniel. En una de sus composiciones, alude al proceso de su escritura y para ello emplea términos tomados del lenguaje de los artesanos. Dice en la primera estrofa: “En esta melodía graciosa y alegre hago palabras, las cepillo y desbasto; y serán verdaderas y ciertas cuando las haya limado; pues amor al punto allana y dora mi cantar [...]”¹⁹.

En pocas ocasiones podríamos encontrar una afirmación más modesta con respecto al genio, y que, en cierto modo, señale el abuso que se ha hecho del concepto de sinceridad: la verdad que el poema nos transmite no deriva de su correspondencia precisa con el mundo del exterior (o con una sensación psicológica subjetiva y sin embargo real para el yo), sino que se construye a partir de la coherencia formal del resultado poético, del cuidado con que las palabras hayan estado, en primer lugar, adaptadas a la alegría, para ser más tarde acepilladas y desbastadas, es decir, ajustadas como un carpintero o un herrero tratan y ajustan con sabiduría los materiales que manejan. En el artificio, en la calidad el arte vivido desde la alegría, se encuentra su íntima verdad. Una verdad artística y autónoma.²⁰

¹⁸ Juan José Arreola, *op. cit.*, p. 8.

¹⁹ Daniel Arnaut, “En esta melodía graciosa y alegre”, en *En cest sonet coind’e de leri*.

²⁰ Jaume Vallcorba, *De la primavera al Paraíso...*, p. 16.

Como es sabido, el fenómeno de la poesía de los *trobadores*, representa un hito muy significativo en la trayectoria de la lírica europea. El rigor, hecho tradición desde Safo hasta los poetas latinos, adquiere un impulso con la poesía provenzal que va aunado a una nueva sensibilidad en torno a la pasión amorosa.²¹

Lo que vale la pena señalar es, en primer lugar, la trayectoria que tuviera el rigor en la creación poética, cuyos orígenes se remontan a la severidad en la escritura como la requería Calímaco y de quien la retomaron los *poetae noui* (Catulo, Tibulo y Propercio), así como también Virgilio, Ovidio y, por supuesto, Horacio. Los poetas provenzales no desconocían la tradición latina y fueron ellos quienes a partir del rigor en la escritura crearon algunos subgéneros en los que predominó el rigor estilístico que iba desde el tono desenfadado y jocoso, hasta una poesía afiligranada y culta. Sin la poesía provenzal no se hubiera dado el *dolce stil novo*, entre otras tantas corrientes tanto en prosa como en verso.²²

²¹ “La poesía popular, como es sabido, raramente se transcribe en los siglos XII y XIII, y la actitud culta y retórica de los trovadores parece que, en principio, tenía que estar en oposición a muestras de poesías que debían ser consideradas bajas y vulgares.” La poesía provenzal se inicia con Guilhem de Peitieu, quien en 1100 tenía 29 años, y aproximadamente se cierra con las coblas de Federico III de Sicilia y las de Ponç Hug de Ampurias hacia 1298. La poesía provenzal se escribía para ser cantada y en la actualidad se han podido reunir 95 cancioneros provenzales de extensión heterogénea como también de diverso género. Martín Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, pp. 11, 12, 100.

²² “Cuando el papado aniquiló el vasto movimiento espiritual de Provenza en la cruzada contra los albi-

Las repercusiones de la poesía provenzal en Arreola, están asendereadas explícitamente en “Dama de pensamientos” o en “Kalenda Maya”. Como se sabe, la pasión amorosa logró con los poetas provenzales su máximo refinamiento en todos los órdenes. Independientemente del rigor en la composición, temáticamente se dio un proceso de idealización del ser amado. Y digo del ser amado porque no sólo se idealizó a la mujer, sino que hubo *trovadoritz* que idealizaron al hombre que amaban. De tal modo que, frente a las mujeres de la vida galante cantadas por los poetas latinos Catulo, Tibulo y Propercio, los poetas provenzales dieron un paso al frente y, aparte de que se trataba mujeres de la nobleza (sea la esposa del rey o de cualquier otro señor), fueron idealizadas en un especie de dama ultraterrena. Se trataba de que fuera una dama inalcanzable para que la vena creativa no tuviera término. Ya se puede suponer la intención de Arreola si se comparan las calidades de la dama ultraterrena cuyo máximo esplendor se puede constatar con la Beatriz de Dante, con el texto “Dama de pensamientos”.

[...] para los trovadores la cuestión no es más o menos hiperbólicamente unas virtudes de la persona amada para conseguir así sus favores, sino que parece que quieren establecer, por vía

genses, la corte siciliana, y especialmente Federico II, acogió a los poetas expatriados y los dejó cantar allí su execración contra Roma. A su influjo se despertó en Italia un vigoroso sentimiento lírico, y el tema del amor revivió en los poetas del *dolce stil novo*, Guido Cavalcanti, Lapo Saltarelli, el Dante de la *Vita Nuova*, excelso y delicado.” José Luis Romero, *La edad Media*, p. 179.

de distancia, una desigualdad cualitativa tal que haga imposible cualquier intercambio erótico, tan distanciados están los méritos de uno y otra, tan lejos el uno como la otra. Y esta hiperbolización del mérito, estas virtudes infinitas de la dama se encuentran siempre en un único punto que es el de la identidad de la perfección.²³

Como puede advertirse, una afluyente como las canciones de Bertran de Ventadorn conduce al encuentro del amor *per se*. Un punto de contacto con Arreola es también el tono “incisivo, sarcástico y a veces retorcidamente insultante”²⁴.

Por otra parte, el trovador Rimbaut de Vaqueiras hacia 1200 aproximadamente escribe “*Kalenda maia*”. Uno de los *topoi* en la baja Edad Media es el de la naturaleza,²⁵ y fue muy significativo en la poesía provenzal. Se trata de la alegría que representaba el alejamiento de las inclemencias del invierno y el anuncio de la primavera de la llegada gloriosa del verano. Se cantaba al amor y a todos aquellos elementos de la naturaleza que participaban de esta alegría como un motivo para disfrutarlo. Un ejemplo de ello son los *Carmina Burana*.

“Las fiestas de mayo” (*Kalenda maia*), en la tradición del tópico mencionado, se relacionan con la alegría, la fiesta. Es así como el texto de Arreola se relaciona con el amor donde, a través de la ebriedad, la mujer, co-

mo una embriaguez más, es la destinaria del rito del himeneo.

“Parturient montes” ofrece la posibilidad de hablar de una doctrina de la escritura, de la creación literaria, pero que no se enuncia o desarrolla como tal y se resuelve como prosa narrativa de ficción y no como epístola, pues para eso ya está aquella, la que Horacio deja testimonio de su arte de poética.²⁶ Sin embargo, Arreola ha querido dejar abierta la posibilidad de una lectura, de una versión o recreación encauzada, de la “*Epistola ad pisones*” y, con ello, al margen de su obra, una márcena cuyo inicio bien puede ser a partir del convite de su arte poética.

Si queremos derivar el tono sarcástico o irónico (“...*nascetur ridiculus mus*”), o alguna otra posibilidad relacionada con excelencia de la creación literaria sobre la base del título y el epígrafe, dependerá de dar inicio a la lectura del relato en cuestión: “Los montes están de parto”.

Colofón

Este brevísimo artículo hubiera querido ser un homenaje a Gérard Genette. Por su brevedad, más bien es una pequeña invitación para quienes no se hayan adentrado en la ciencia del autor de *Figuras* y abunden en la arquitectura sobre el arte de narrar.

²³ Jaume Vallcorba, *op. cit.*, p. 27.

²⁴ Martin Riquer, *op. cit.*, p. 686.

²⁵ Tema que es llevado a uno de sus máximos esplendores por los románticos a partir del tratamiento que hacen Rousseau y Goethe como una de las aportaciones sobresalientes al *Sturm und Drang*.

²⁶ Tradición a la que se suman cartas, doctrinas, decálogos, etcétera, que mantienen la tradición respecto del oficio de la escritura.

Referencias

- Albadalejo Mayordomo, Tomás, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1993.
- Arnaut, Daniel, "En cest sonet coind'e de leri", en Riquer, Martin, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 2002.
- Arreola, Juan José, *Confabulario*, México, Joaquín Mortiz, 1971.
- Asensi Pérez, Manuel, *Historia de la teoría de la literatura (Desde los inicios hasta el siglo XXI)*, Vol. 1, Valencia, Tirant lo blanch, 1998.
- Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclee de Bouwer, 1975.
- Campbell, Federico, "Con *Palindroma* y *Confabulario*, Arreola inicia la edición definitiva de sus obras", en *La Cultura en México* (Suplemento de *Siempre!*), 496, 1971.
- Genette, Gérard, *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001. (Lingüística y teoría literaria)
- González Arce, Teresa, "Reflejos de Schwob en Arreola, *Vidas imaginarias* en 'Nabónides' y 'Epitafio'", en *Filología y Lingüística* 36 (2), 2010.
- Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966. (Manuales, 15)
- Mistral, Frederic, *Obras escogidas. Mireio, Nerito, La reino Jano*, Bilbao, Premios Nobel de Literatura, 1981.
- Quintiliano, Marco Fabio, *Instituciones oratorias*, trad. de I. Rodríguez y P. Sandier, Madrid, Hernando, 1987.
- Ramírez de Verger, Antonio, "Introducción", en Propercio, *Elegías*, Introducción, traducción y notas de..., Madrid, Gredos, 2008.
- Riquer, Martin, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 2012.
- Romero, José Luis, *La Edad Media*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1956. (Breviarios, 12)
- Todorov, Tzvetan, "Las categorías del relato literario" en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1974.
- Vallcorba, Jaume, *De la primavera al Paraíso. El amor, de los trovadores a Dante*, Barcelona, Acanalado, 2013.